

# Índice

<b>Agradecimientos</b>	<b>2</b>
<b>Prefacio. Economías del espacio-tiempo</b>	<b>3</b>
<b>Introducción. Sembrando a campo traviesa</b>	<b>5</b>
<b>1. Igualdad</b>	<b>11</b>
<b>2. Libertad</b>	<b>20</b>
<b>3. Movimiento</b>	<b>27</b>
<b>4. Coreografía</b>	<b>36</b>
<b>5. Espectáculo</b>	<b>42</b>
<b>6. Danza</b>	<b>51</b>
<b>7. Arte</b>	<b>61</b>
<b>8. Experimentación</b>	<b>78</b>
<b>I. Espaciamento</b>	<b>81</b>
<b>II. Potencia</b>	<b>85</b>
<b>III. Sensación</b>	<b>88</b>
<b>IV. Animal</b>	<b>92</b>
<b>V. Ritmo</b>	<b>96</b>
<b>VI. Memoria</b>	<b>101</b>
<b>VII. Conmoción</b>	<b>103</b>
<b>Conclusión. Puerta junta al vacío</b>	<b>107</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>112</b>
<b>Anexos</b>	<b>116</b>

## **Agradecimientos**

A mis padres y mi familia, en especial a mi abuela Nancy.

A Leo Martínez, Macarena Pastor, Andrés Cárdenas, Francisca Miranda y Georgia del Campo, que me obligaron a bailar.

A Marie Bardet, por su aparición.

A la Andrea, hermana de tesis.

A Luis Moreno y Francisco Bagnara, por conversar.

A los profesores Sergio Rojas, María José López y Claudia Gutiérrez, por permitir.

A Valentina Mujica, Ernesto Feuerhake, Tamara Muñoz y Joaquín Aravena, y todos los que me ayudaron a armar esta rara bibliografía.

A André Lepecki, por su ayuda inesperada y alegre.

A todos mis amigos, sobre todo cuando bailan.

Y a la Estefanía, porque baila mucho.

# Prefacio

## Economías del espacio-tiempo

*Cada ganancia de tiempo es una pérdida de espacio.  
¿Se sigue de ahí que una ganancia de espacio es una  
pérdida de tiempo?*

Hannah Arendt<sup>1</sup>

Este texto, haciéndole mérito a su nombre de ciudad, tiene muchas puertas de entrada: algunas más anchas, otras más furtivas, otras perfectamente disimuladas entre las murallas. Podemos entrar mediante pequeños relatos, mediante un orden de razones, mediante las intuiciones que le han dado origen. Pero no hay nada mejor para un momento inaugural como éste que abrir una puerta nueva que conmemore el momento en que el espacio de la ciudad empieza a ganarse.

Entraremos pensando las economías del espacio-tiempo a partir de una cita de Hannah Arendt. Esta cita habla de ganar y perder, posiciones elementales en las relaciones del ser humano respecto a sus bienes. El tiempo y el espacio son tratados aquí, entonces, como bienes, lo que no puede causar más que una fingida sorpresa; estamos acostumbrados a tratarlos así desde el lenguaje cotidiano. Lo curioso del fragmento no está allí, sino en los usos posibles de “ganar” y “perder” que presenta. Ganar tiempo puede ser liberar un tiempo que iba a estar destinado a una tarea, o bien, suprimir dentro de esta misma tarea algunos espacios que incomodaban a su plena realización. Perder espacio, por otro lado, puede ser descuidar un sitio, sin habitarlo ni recorrerlo, dejándolo pasar, o bien, ver de a poco medrado nuestro campo de movimiento o disminuida nuestra propiedad privada. El fragmento se refiere, a mi juicio, a la segunda forma de ganar tiempo, a la que podríamos denominar *ahorro*. No ganamos el tiempo inmediatamente sino que lo guardamos para después, hacemos que la tarea total sea más rápida para poder salir de allí y comenzar otro tiempo, *nuestro* tiempo. Ahora bien, ahorrar tiempo nos hace perder el espacio que estamos pasando por alto, nos quita la posibilidad de recorrerlo. Esta es la diferencia básica, por ejemplo, entre un viaje en avión y un viaje en bus, o aún más, entre un viaje en bus y una caminata.

---

<sup>1</sup> ARENDT, Hannah. *Diario Filosófico 1950-1973*. Barcelona: Herder, 2006, p. 520.

La pregunta de Arendt es difícil de responder porque no sabemos en qué sentido está hablando de ganar y perder. Obviamente, si ganamos un espacio *ocuparemos* tiempo, que podría estar destinado a otra cosa, pero no podría decirse tan fácilmente que lo estamos *perdiendo*. Otra vez, todo depende de si hablamos desde el punto de vista de un objetivo por realizar, respecto al cual toda distracción es una pérdida de tiempo, o de un tiempo que tenemos para nuestra libre disposición y nos es sustraído por una tarea impuesta heterónomamente.

Mi respuesta a la pregunta de Arendt sería: ganar espacio es ganar tiempo. Pero no cualquier tiempo: el tiempo que ganamos al ganar un espacio es coincidente con él. Ganamos espacio-tiempo, finalmente. Por ello, ganar tiempo en el primer sentido de “liberarlo” no nos hace perder espacio sino ganarlo, también, inventándolo alrededor de este tiempo libre, dándole nuevos usos a un espacio antes no atendido en toda su potencia. Un tiempo que sólo se ahorra es un tiempo abstracto, separado de un espacio, “homogéneo y vacío” en palabras de Walter Benjamin<sup>2</sup>.

Abrir un espacio es abrir un tiempo. Eso es lo que intenta este estudio: abrir un espacio de pensamiento, demorarse allí, presenciarlo, pasear por él y hasta *perderse*, acaso, para ganar el tiempo que lo cohabita. Un espacio-tiempo de pensamiento que es a su vez un pensamiento del espacio y del tiempo, de la apertura y el uso, de la demora, la presencia y el recorrido. Del movimiento, en resumen: del movimiento de los cuerpos y de su aparición, de cómo se ganan y se pierden continuamente y de cómo surge de allí un pensamiento que les es immanente.

Esta ciudad de pensamiento se llama Coreópolis: punto de reunión entre la danza y la política, a través del cuerpo, del movimiento, de la aparición. Estos tres conceptos podrían ser el lema de su escudo. Como toda ciudad de texto tiene sus avenidas y callejones, pasadizos secretos y pasajes sin salida. Pero Coreópolis es, sobre todo, la ciudad que baila: ciudad que se desplaza, como la Nueva Babylon de Constant<sup>3</sup>, pero rondando a menudo alrededor de un centro invisible. Ciudad de bailarines, también, palabras inquietas que se encuentran, giran y saltan sobre sí mismas. Ciudad constitutivamente incompleta, como toda danza, que muy probablemente finalice de vuelta con una nueva fundación.

---

<sup>2</sup> BENJAMIN, Walter. “Sobre el concepto de historia”, en *Conceptos de Filosofía de la Historia*, Buenos Aires : Terramar, 2007.

<sup>3</sup> El pintor holandés Constant Nieuwenhuys (conocido como Constant) comenzó a diseñar en los años 50 un proyecto de ciudad inspirado en el pensamiento situacionista. “donde el tipo y la estructura del espacio cambian frecuentemente”. Esta ciudad, donde la voluntad creativa del *homo ludens* ha reemplazado al pensamiento funcional del *homo faber*; “no se detiene en ninguna parte (porque la tierra es redonda); no conoce fronteras (porque ya no hay economías nacionales), ni colectividades (porque la humanidad es fluctuante)”. CONSTANT, *New Babylon Manifesto*, 1974. Disponible en <http://www.notbored.org/new-babylon.html> .

## Introducción

### Sembrando a campo traviesa

Todo vínculo entre dos o más conceptos que no están directamente relacionados por la costumbre requiere de un cuidado especial para recorrer el campo abierto que los separa, dando cuenta de la inabordable infinitud de caminos que se esbozan entremedio. Esto es específicamente preciso cuando estamos hablando de prácticas humanas como la danza y la política, que se amplían y se acotan, se subdividen y se difuminan conforme a las costumbres e instituciones de la historia. Podemos hablar de las danzas rituales como un medio para afiatar los lazos comunitarios, de la potencia que tiene cierta obra de danza para problematizar algunos temas socialmente relevantes, de las restricciones y prohibiciones que ciertos gobiernos ponen al acto de bailar, de la danza como forma de protesta política. ¿Qué camino tomar? Ninguno, en primera instancia. Lo importante es poder entender cómo en cada una de estas situaciones se hacen usos distintos de los conceptos, que no hay *una* danza y *una* política, sino que cada palabra por sí sola ya forma un campo de problemas y discusiones en constante proliferación.

Respecto a la política, esto parece estar más que claro. No sólo toca a la política cada visión diferente que se tenga de ella (lucha emancipatoria, enfrentamiento por el poder, instrumento de administración de poblaciones, deliberación igualitaria, arte noble de gobernar, y un confuso etcétera), sino que la contraposición entre estas visiones es ya uno de los asuntos políticos por excelencia. Cuando un espacio llamado político comienza a excluir la discusión por la política misma, haciendo como si sólo tal concepción de hacer política fuera posible, podríamos decir que hay un signo claro de despolitización. Una política única y perfecta aniquila la política. Esta aseveración, evidentemente, supone ya una preconcepción de lo político que es confrontable a otras: intento por lo menos situarme en una posición comprensiva de las distintas posiciones, y no excluirlas como ilusiones o falsedades. Respecto a la danza, por otra parte, el conflicto conceptual no suele tener tanta profundidad, aunque existe, principalmente en tres lugares. Primer conflicto: en castellano suele diferenciarse entre “danza” y “baile”, dándole a la primera un carácter artístico y al segundo un carácter, por así decirlo, popular. Diferencia de uso que no está consignada por la RAE y que en otras lenguas no existe. ¿En qué consiste

el criterio de discriminación? Segundo conflicto: dentro de las artes escénicas en la actualidad, el dispositivo “obra” es preeminente ante cualquier división entre disciplinas (danza, teatro, performance), y sin embargo se sigue hablando de “obra de teatro”, “obra de danza”, etc, aunque no existan muchas veces criterios sensibles para realizar esa distinción. ¿quién tiene el poder de distinguir? Tercer conflicto: bailar es moverse, pero no todo movimiento, supuestamente, es bailar. ¿dónde empezamos a bailar?

Al reconocer conflictos conceptuales estamos, al mismo tiempo, abriendo los conceptos; no se trata de encontrar respuestas definitivas, pero tampoco de disolver el sentido en una pura vaguedad. Podría ser este un camino para relacionar danza y política: ir abriendo los conceptos mediante sus conflictos internos, dándoles espacio hasta que lleguen a toparse. Y una de las primeras cosas que hemos de hacer para abrir un concepto es despegarlo de su ámbito corriente de uso. No aislarlo ni abstraerlo, sino desanudarlo, independizarlo para que se abra su potencialidad. Acción necesaria, pues el enjaulamiento de conceptos dentro de ciertos ámbitos exclusivos de uso mutila no sólo la potencia del lenguaje, sino también, en consecuencia, la potencia del pensamiento y de la acción.

Las palabras señalan relaciones<sup>4</sup> entre cosas, acciones, cualidades, estados del mundo; relaciones que, dado su carácter móvil, están destinadas a ser determinadas siempre imperfectamente por el lenguaje. Esa imperfección, que impide la univocidad entre una palabra y su referente, libera a su vez a la palabra para que ésta pueda ir moviéndose por otras partes, conservando la forma de su relación en contextos distintos, modificando su forma dentro del mismo contexto, transformando su estructura fonética por influencias sonoras, etc.. De allí que palabras inofensivas en un ámbito puedan irrumpir con violencia en otro, sin que de ello nazca un sinsentido: esta es la poesía disuelta en el lenguaje, a la manera de innumerables termitas que agujerean todas las categorías impuestas por el poder, empezando por aquella que somete el concepto de “poesía” al de “arte”.

Pero la relación entre danza y política no constituye un simple juego conceptual, un ejercicio filosófico buscando ligar lo desligado. Todo tiene que ver con lo que aparece entremedio de la relación, lo que de ese campo que atravesamos va brotando<sup>5</sup>, y cómo ese plantío reconfigura nuestra forma de pensar. Esa cosecha nos muestra que la relación que proponemos no tiene nada de abominable y que ya ha sido en mayor o menor grado materia de otros estudios. A grandes rasgos, podemos decir que han existido tres modos de relacionar teóricamente la danza y la política. Los llamaremos: metafórico, estético y

---

<sup>4</sup> La palabra “palabra”, al igual que en algunas otras lenguas romances, viene del griego *parabolé*, “comparación”; la misma palabra *logos* tenía también el sentido matemático de “relación, proporción, analogía”. PABÓN S. DE URBINA, José M, *Diccionario Manual Griego – Español*. Barcelona : Biblograf, 1995.

<sup>5</sup> Abrir un surco, tirar semillas y ver si algo crece; una imagen propuesta por Marie Bardet.

materialista.

La relación metafórica entre la danza y la política es tal vez la más común, aunque sea a menudo poco desarrollada. En general aparece de forma anecdótica, como una imagen amable en medio de un texto más o menos árido. Un ejemplo notable es Aristóteles, en la *Política*:

Por otra parte, puesto que el Estado consta de personas distintas –igual que un animal consta de alma y cuerpo, y el alma de razón y apetito, y una familia de marido y mujer y de señor y esclavo, de la misma manera un Estado consta de todas las personas de esta clase y también de otras de distintas clases además de ésta– se sigue necesariamente que la bondad de todos los ciudadanos no es idéntica y única, exactamente igual que entre los danzantes el arte del corifeo no es idéntico al de un danzante secundario<sup>6</sup>.

La danza aparece coronando una serie de ejemplos de jerarquía: alma-cuerpo, razón-apetito, marido-mujer, amo-esclavo. ¿Qué indica este uso retórico de la danza? Indica algo que debe parecer evidente al auditorio: existen personas superiores y personas inferiores debido a su función. Para que una danza esté bien hecha, debe haber alguien que dirija: de ese mismo modo se ordena la casa, el hombre, la sociedad. La relación que existe entre danza y política es doblemente parcial: se toma *un* elemento (la jerarquía) de *un* tipo de danza (espectacular<sup>7</sup>) y se lo traslada al espacio político. Este procedimiento deja ver el carácter ideológico de la metáfora: se toma del objeto la parte necesaria para que el argumento funcione, y el resto se deja en la oscuridad. Y sin embargo, el elemento común *existe*. Toda relación metafórica es real, dice algo sobre la realidad de ambos términos, a pesar de que su uso instrumental opaque este carácter revelador.<sup>8</sup> En este caso, la danza suele aparecer como imagen ideal de orden, belleza y consenso, cualidades a las que el sistema político supuestamente debiese aspirar. El segundo modo de relación es el estético. Este consiste en tratar a la danza como un arte entre otras, un procedimiento de producción estética cuya relación con la política está determinada por la relación que la práctica artística en general tenga con ella. De este modo, puede hablarse de una “danza política” como se habla de un “teatro político” o una “poesía política”. Esta relación puede tener distintas formas de aparecer, pero mantiene siempre un respeto por la categoría de “arte” y sus modos sociales de

---

<sup>6</sup> ARISTÓTELES, *Política*, III, 2, 127a, en *Obras*. Madrid: Aguilar, 1967, p. 1455.

<sup>7</sup> Considerando que en Grecia habían danzas sumamente desordenadas, lo que al Platón de las *Leyes* le ofuscaba bastante.

<sup>8</sup> Este uso instrumental, sin embargo, es esencial al concepto occidental de metáfora, que justamente (no es casualidad) tiene sus fundamentos en Aristóteles. Como en muchos otros casos, Aristóteles no opta por el terror teórico-moral, como Platón, sino que, al contrario, intenta ordenar las palabras y las cosas de tal modo que podamos usarlas ordenadamente, sin que el contagio entre categorías nos confunda. Sólo así puede permitirse la metáfora, un dispositivo cuyo potencial desclasificador es castrado por el Estagirita. No hay absolutos prohibidos, sino sólo usos correctos e incorrectos: de este modo, también, Aristóteles puede admitir el teatro.

circulación. Rancière habla de tres formas de eficacia política del arte<sup>9</sup> (correspondientes a los tres regímenes de arte que distingue): representativa, ética y estética. La eficacia representativa cree en una comunicación directa entre lo propuesto por el artista y lo percibido o aprendido por el receptor: “se supone que el arte nos mueve a la indignación al mostrarnos cosas indignantes, que nos moviliza por el hecho de moverse fuera del atelier o del museo...”<sup>10</sup>. La eficacia ética llama a un arte mezclado con la vida, que pueda mover a la acción directamente (como propone Rousseau en su *Carta a D'alembert sobre los espectáculos*). Por último, la eficacia estética confía en la separación, la discontinuidad: lo que se presenta son formas, sensaciones, posiciones, que serán reinterpretadas por los receptores sin que el artista pueda defenderse. Lo político se juega en esa libertad misma que se le da al espectador. Este régimen de arte “consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, adentro y afuera, próximos o distantes”. Se produce lo sensible para mover lo sensible en el campo social: la estética se ha apropiado del arte.

Lo que llamo el modo materialista de relacionar la danza con la política podría derivarse, de cierto modo, de una radicalización de este último régimen de arte que Rancière propone. Se trata de considerar a la danza fuera del dispositivo del arte, entendiéndola como fenómeno cultural, como práctica humana y como espacio de reflexión; considerarla en sus vínculos históricos con la religión, el trabajo, la fiesta; considerarla materialmente como la aparición de cuerpos en movimiento, siguiendo en mayor o menor medida una coreografía. De este modo, la relación con la política deja de estar mediada por una intención estética: hay elementos materiales comunes entre la danza y la política que por un lado permiten su interacción de distintos modos a lo largo de la historia, pero que sobre todo da a luz un espacio de intersección que persiste a través de los contextos.

En los últimos quince años ha surgido con relativa fuerza dentro del campo de los estudios culturales una corriente de *dance studies*, que se mueve entre el modo estético y el modo materialista de relacionar danza y política. Autores como Randy Martin, Mark Franko, André Lepecki, Andrew Hewitt o Bojana Kunst han construido un pequeño circuito de discusión acerca de este vínculo, donde se cruzan la filosofía, la historia, la teoría política y la teoría del arte. El punto central está en la inherente politicidad de los movimientos humanos, ya cuando son obedientes a la ley y la costumbre, ya cuando hacen estallar los trayectos permitidos, y en el poder de la danza para reflejar estas condiciones y a la vez reflexionar sobre ellas. El espacio social aparece así como un gran espacio coreográfico, siendo la

---

<sup>9</sup> RANCIÈRE, Jacques, “Las paradojas del arte político”, en *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p. 54.

función política “la disposición y la manipulación de unos cuerpos en relación con otros”<sup>11</sup>, en palabras de Hewitt. De este modo, surgen interesantes propuestas de estudio que dan nuevas luces sobre la historia de la cultura, la relación del arte con el poder, la identidad individual y comunitaria, la corporalidad del trabajo o la ciudad como espacio coreográfico de lucha política<sup>12</sup>.

Mi trabajo tiene mucho en común con estas preocupaciones, aunque podría decirse que se centra en lo conceptual: no sólo en tanto que hay conceptos comunes a la danza y la política, sino sobre todo enfocándome en el caldo de cultivo de estos conceptos, que no es la teoría sino la práctica misma de la danza en tanto pensamiento del cuerpo móvil. La gravedad, la improvisación, la aparición ante el mundo, la corporalidad colectiva, la animalidad, la percepción del entorno, la relación con el tiempo y el ritmo, la articulación, la composición, la espacialización del sentido, el juego y la memoria pueden ser pensados desde la experiencia de la danza y nutrir diálogos con esa otra gran actividad del movimiento humano que es la política. De allí nace el concepto de *coreopolítica*<sup>13</sup>, no un tipo de política o una parte de ella sino más bien la dimensión dancística de la política, sus condiciones kinéticas, corporales, gravitatorias, sensoriales.

La estructura de este trabajo está dividida en 8 capítulos. En los dos primeros capítulos, sobre la igualdad y la libertad, presento el concepto de política que usaré, inspirado en una tergiversación de algunos conceptos de Arendt, Rancière y Badiou, y que me permite dar cabida a la noción de coreopolítica y su contraparte, la coreopolicia. Los capítulos 3 y 4 están dedicados al estudio del movimiento en general y la coreografía social, identificando algunos problemas y estructuras de las formas estatales de control. El capítulo 5 está abocado a la aparición y al espectáculo, analizando la distribución de imágenes y las formas ideológicas involucradas en ello. En el capítulo 6 introduzco los conceptos fundamentales que usaré en relación a la danza, mientras que en el capítulo 7 me dedico a atravesar la historia de la danza como arte para ubicar ciertos momentos decisivos de problematización sobre los cuerpos y sus movimientos. En el capítulo 8 desarrollo extensamente la disposición experimental de la danza, entendiéndola como un camino de pensamiento, y marcando 7 temáticas a lo

---

<sup>11</sup> HEWITT, Andrew. *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*. Durham/London: Duke University Press, 2005, p. 11.

<sup>12</sup> Véase, a modo de panorama, HÖLSCHER, Stefan y SCHULTE, Philipp (eds.), *Dance, Politics & Co-Immunity. Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts*. Zürich-Berlin : Diaphanes, 2013. El libro corresponde a las actas de un encuentro del mismo nombre situado en la ciudad de Giessen, Alemania, 2010.

<sup>13</sup> El concepto de *coreopolítica*, así como el de *coreopolicia* que aparecerá a menudo en relación con él, han sido usados también por LEPECKI, André en algunos de sus trabajos, como “Coreopolítica e coreopolicia”, en *ILHA* v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011) 2012, (disponible en <http://dx.doi.org/2175-8034.2011v13n1-2p41L>, revisado el 29/04/13). Los conceptos tienen usos semejantes, pero en contextos teóricos distintos; espero alguna vez aclarar sus diferencias y similitudes, porque con la información disponible todavía no se puede con claridad.

largo de las cuales voy recogiendo trazas posibles de un proyecto de coreopolítica. Finalmente hay una conclusión regida por el signo de la apertura, una *disclusión*: un cierre que no cierra, o cierra mal, dejando la puerta junta, dejando que la *discusión* pueda entrar y salir.

Iremos sembrando ideas, pensamientos y relaciones *a campo traviesa*, alejándonos de los caminos trazados, por lo cual no hay un trayecto seguro ni tampoco certeza sobre cómo crecerán las semillas diseminadas. En el prefacio hablamos de una ciudad y aquí de un campo: piénsese su cohabitación en el mismo plano, como dos hologramas superpuestos. Acaso Coreópolis nazca del campo sembrado; acaso el campo nace entre las ruinas de aquella misma ciudad, en la que ya se han borrado todos los caminos.

# 1

## Igualdad

Comenzaremos aclarando el concepto de política que vamos a usar. Lo haremos a través de tres autores (Arendt, Badiou y Rancière) que parten, coincidentemente, del mismo problema: la histórica dificultad de la filosofía para hacerse cargo de lo político. Podemos decir, a grandes rasgos, que lo que aquí está en juego es la relación del orden con el poder. Desde Platón, toda una línea de la filosofía se ha arrogado la tarea de poner orden y razón donde supuestamente no lo hay. El espacio caótico por excelencia era en Grecia los “asuntos humanos”, todo lo que incumbe a las relaciones sociales y a lo que ahora conocemos como política. Frente a ello, el filósofo puede desviar la mirada hacia asuntos más dignos de su disciplina, pero también asumir la tarea de darle razón a lo irracional. Claramente una injerencia de este tipo violenta el espacio político hasta convertirlo en otra cosa, o simplemente lo suprime. En primer lugar, lo que hace es reducir la política al gobierno, anudando de esta manera el orden y el poder: sin un poder central y vertical no hay orden posible. De este modo, la filosofía política toma como asunto las distintas formas de gobernar que existen. En segundo lugar, se pone en el lugar de elegir entre estas formas de gobierno la más adecuada para la población, la más “racional”. Y en tercer lugar, dado el caso de que esta forma de gobierno no exista, la inventa. Un caso icónico es la República de Platón, donde los filósofos gobiernan directamente, debido a su mayor grado de intimidad con el Logos.

Claramente los filósofos no han tenido mucho éxito en este intento de apoderarse de la política, aunque su plan parece revivir con el personaje actual del tecnócrata: seres más allá de toda ideología, que sólo buscan humildemente servir al bien común con sus conocimientos especializados, a condición de que los dejen gobernar tranquilos. Pero el paradigma clásico de la filosofía política, que establece el gobierno como el eje principal, ha logrado durar hasta nuestros días. Es por ello que si queremos pensar la política de otra forma un buen camino es retrotraerse a esos buenos y caóticos tiempos de la democracia griega. Es lo que hacen Arendt y Rancière, así como muchos otros que no consideraremos aquí. De este modo podemos encontrar otros dos ejes desde los cuales hacer girar la política, además del gobierno: la igualdad y la libertad. Dos conceptos que los gobiernos usan para darle sentido a su quehacer, pero que en ningún momento superponen a su propia existencia. Intentaremos pensar, por

tanto, las condiciones de una política que conjugue la igualdad y la libertad y que subordine a ellas la existencia de un gobierno. En primer lugar será la igualdad, y no por azar, como veremos.

En el fragmento 1 del texto de Hannah Arendt “¿Qué es la política?” podemos encontrar cuatro delimitaciones conceptuales (más que definiciones) que se encadenan entre sí con una complejidad ascendente. El fragmento pone énfasis en las dificultades que han tenido la ciencia, la filosofía y la religión para comprender el fenómeno político, sobre todo por su tozudez al hablar de “*el hombre*” en general y no de “*los hombres*” en su pluralidad concreta. Así, en constante oposición con esta manera de pensar, va trazando los siguientes rasgos preliminares de la política:

1. “La política se basa en el hecho de la pluralidad de los hombres.”<sup>14</sup>
2. “La política trata del estar juntos y los unos con los otros de los diversos.”<sup>15</sup>
3. “La política nace en el entre–los–hombres, por lo tanto completamente fuera del hombre. De ahí que no haya ninguna substancia propiamente política. La política surge en el entre y se establece como relación.”<sup>16</sup>
4. “En la absoluta diversidad de todos los hombres entre sí, que es mayor que la diversidad relativa de pueblos, naciones o razas; en la pluralidad, está contenida la creación *del* hombre por Dios. Ahí, sin embargo, la política no tiene nada que hacer. Pues la política organiza de antemano a los absolutamente diversos en consideración [*im Hinblick*] a una igualdad relativa y para diferenciarlos [*im Unterschied*] de los relativamente diversos.”<sup>17</sup>

Al igual que en el capítulo V de *La Condición Humana*, el punto inicial para empezar a hablar de política es el concepto de pluralidad. Aunque el hecho de que sean *los* hombres y no *el* hombre (como Arendt repite a menudo) quienes habitan la tierra pueda parecer banal, este punto es indispensable en el razonamiento de la autora pues funciona como un conjuro contra todo intento de hacer partir la política de una idea predeterminada de la esencia humana. En lugar de alejarse del desorden histórico para intentar darle un sentido o encontrar una ley unificadora, se trata de aceptar este desorden como algo inseparable de la pluralidad efectiva en la que los hombres siempre han vivido. *Polis* y *polys* siempre se han parecido demasiado: la ciudad consiste en su ser múltiple.

---

<sup>14</sup> ARENDT, Hannah, *¿Qué es la política?*. Buenos Aires : Paidós, 2005, p. 45.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 47.

La autora reafirma este carácter plural de los hombres al llamarlos “los diversos” (*die Verschiedene*), los hombres en tanto son diferentes entre sí. La política trata sobre las relaciones entre estos diversos, específicamente, en su “estar juntos y los unos con los otros” (*Zusammen- und Miteinandersein*). Este “estar juntos” equivale al inglés *togetherness*, el hecho de que los hombres compartan un espacio, y se agrega que esta convivencia supone una serie de relaciones interpersonales, de “unos con otros”<sup>18</sup>. A partir de aquí se entiende que el lugar de nacimiento de la política esté en ese no-lugar que es el *entre*, el campo energético que subsiste a partir de las infinitas relaciones de los hombres entre sí. El hombre no es un animal político por sí mismo, porque la política no está en él sino siempre fuera, en la red de relaciones. En *La Condición Humana* se desarrolla mejor este concepto, distinguiendo un entre “mundano y físico”, en el que se ponen en juego los intereses económicos y prácticos, y un entre propiamente político que nace excediendo al primero, en el que las palabras y los actos ocurren entre las personas mismas, sin la mediación de las cosas.<sup>19</sup> Estos dos entre, que se superponen y se correlacionan en todo momento, marcan una forma singular de pensar el vínculo entre economía y política que no podrá ser tratada aquí.

Más compleja resulta la interpretación del cuarto extracto. En él interactúan tres conceptos importantes, a saber, la diversidad absoluta, la diversidad relativa y la igualdad relativa, si bien podríamos hablar también de un cuarto concepto, implícito: la igualdad absoluta, teológica, de los hombres ante Dios. La única forma de que podamos hablar de “el hombre” como creación divina es suponiendo que hay una igualdad absoluta que atraviesa y oscurece toda diversidad. Este pensamiento deja fuera a la política. Es por ello que Arendt propone una igualdad relativa, contextual, de los hombres que viven conjuntamente, más allá de toda diferencia racial, nacional o étnica. Aquí aparece, muy sucintamente, un salto argumentativo decisivo. Lo dado es la diversidad absoluta, que se manifiesta no en grupos humanos sino en cada individuo, a los que la autora denomina a veces “los más diversos” o “los diversísimos” (*die Verschiedensten*). De ella no podemos escapar, al contrario de lo que sucede con la diversidad relativa, histórica, entre un grupo humano y otro. Por eso se hace preciso, para que pueda haber política, que la igualdad relativa que se da entre los absolutamente diversos no esté distorsionada por las diversidades relativas. Toda diversidad relativa remite a un cierto familiarismo, lo que lleva a la

---

<sup>18</sup> En la edición alemana de *La Condición Humana*, titulada *Vita Activa*, se opone más claramente el término *miteinander* (unos con otros) a *füreinander* (unos a favor de otros) y *gegeneinander* (unos contra otros). Como vemos, se trata de plantear un punto neutro de la relacionalidad humana, un “con” que no indica necesariamente un apoyo mutuo ni una guerra de todos contra todos; la política ya está allí, antes de la alianza y el combate, en el solo encuentro. Cf. ARENDT, Hannah, *Vita activa oder vom tätigen Leben*. Piper : München, 1981, p. 169. (Todas las traducciones a partir de ediciones en lenguas extranjeras son personales, a menos que se indique su procedencia).

<sup>19</sup> ARENDT, Hannah, *The human condition*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1958. pp. 182-183.

ruina a toda política. Dice Arendt: “En la medida en que se construyen cuerpos políticos sobre la familia y se los entiende a imagen de ésta, se considera que los parentescos pueden, por un lado, unir a los más diversos y, por otro, permitir que figuras similares a individuos se distingan las unas de las otras”<sup>20</sup>.

La igualdad relativa que se da en el encuentro de los absolutamente diversos proyecta, de algún modo, el ideal de una originaria igualdad en lo diverso, que es como presenta Arendt el concepto de pluralidad en *La Condición Humana*: “La pluralidad humana, condición básica tanto de la acción como del discurso, tiene el doble carácter de igualdad y distinción”<sup>21</sup>. Ahora, de la existencia de esta pluralidad, así como del ser-unos-con-otros y del entre, podemos estar medianamente seguros; siempre han habido hombres juntos relacionándose entre sí con actos y palabras. La condición que nunca ha estado tan clara es la de igualdad entre estos hombres, una igualdad problemática por estar a la vez dada y no dada, necesaria e imposible, esencial y relativa, al inicio y al final de toda política. En un contexto que está saturado de discusiones sobre la comunidad (que mucho tiene que ver con la fraternidad) y la libertad, dos pensadores no tan iguales ponen a la igualdad como eje central de la política: Alain Badiou y Jacques Rancière.

El proyecto teórico de Badiou, intempestivamente sistemático, presenta a la filosofía como “el lugar de pensamiento donde se enuncia el “hay” de las verdades y su composibilidad”<sup>22</sup>. Estas verdades son producidas por ciertos “procedimientos de verdad” que funcionan como condiciones de la filosofía: la ciencia, el arte, la política y el amor. La filosofía por sí misma no puede producir verdades, sino que las capta y las “expone a la eternidad”, sustrayéndolas de su contexto y de su sentido<sup>23</sup>. Ahora, este esquema incluye la posibilidad de *suturar* la filosofía a una de sus condiciones, lo que lleva a proyectos como el de Husserl (sutura de filosofía y ciencia) o el de Nietzsche (sutura de filosofía y arte). Suturas ilegítimas, según Badiou, sobre todo en el caso de la política, donde su sutura con la filosofía lleva con toda ley el expresivo nombre de *desastre*. Este desastre lleva en el siglo XX el nombre propio de Stalin. En su texto “Filosofía y Política”, Badiou busca “pensar el nexo entre filosofía y política en el acto de una desuturación”<sup>24</sup>. Para ello considera, siguiendo a Sylvain Lazarus, que en la política hay un *pensamiento en interioridad* que es totalmente independiente de los nombres con que la filosofía se

---

<sup>20</sup> ARENDT, Hannah, *¿Qué es la Política?*, ed. cit. p. 45.

<sup>21</sup> ARENDT, Hannah, *The human condition*, ed. cit. p. 178.

<sup>22</sup> BADIOU, Alain. *Condiciones*. Buenos Aires : Siglo XXI, 2002. P. 71.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 72.

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p. 205 n.

refiere a ella. Esto, sin embargo, entendiendo por política algo muy distinto a aquella que existe instituida en un estado de derecho. La contraparte ideológica de la sutura socialista entre una política real y una filosofía de estado (el materialismo dialéctico) corresponde a una neutralización de la política por un estado de derecho en el que no hay espacio para la aparición de verdades de ningún tipo. Una política propiamente tal –una política de emancipación, recalca el autor– sería aquella que, manteniendo la distancia adecuada respecto a la filosofía, no renuncie a su poder productor de verdades, a la potencia inventiva de su pensamiento en interioridad. Ahora, el criterio que propone Badiou para discernir si una política es efectivamente emancipatoria es la *igualdad*.

Badiou piensa esta igualdad como un axioma y no como un programa, punto en el que está explícitamente de acuerdo con Rancière, cosa que admite. Esto quiere decir que la igualdad no es parte de un proyecto futuro, como quisieran creer quienes la asocian invariablemente a la utopía, sino que se presupone, se muestra en acto, se verifica. Partimos de la igualdad, claramente no una igualdad económica sino una igualdad “inmediatamente prescriptiva” que “abre a una estricta lógica de lo Mismo”<sup>25</sup>. Esto implica considerar como el eje de la política la igualdad (abstracta e incondicional) de singularidades, tomando en cuenta que “ninguna singularidad tiene como título el hacer valer lo que la desigualaría respecto de cualquier otra [...] sin rasgo diferencial que permita, a partir de un predicado, disponerla jerárquicamente”<sup>26</sup>. Esta igualdad política Badiou la explica apelando al poeta Fernando Pessoa, quien mediante su heterónimo Alberto Caeiro presenta un concepto singular de “cosa”. Para Caeiro, dice el filósofo, “una cosa es lo que se presenta sin ser representada. Una cosa no es incluso representable en su diferencia. Una cosa no da ningún dominio a la interpretación de su diferencia; ella es, lo mismo que toda otra”<sup>27</sup>. Al considerarse las cosas en su sola mismidad, ya no está permitido clasificarlas en géneros y especies, discerniendo y separando entre lo mismo y lo otro. “La cosa política [...] es lo mismo sin otro, se presenta como mismo que lo mismo. No tiene tampoco registro trascendente, como el del Hombre o el de la humanidad, de donde la cosa política extraería la regla de identificación de lo mismo”<sup>28</sup>.

Claramente las condiciones de esta igualdad no son idénticas para Badiou y para Arendt, y la “estricta lógica de lo Mismo” del primero no se corresponde con la política de auto-revelación y heroísmo de la segunda. Pero en la igualdad como principio está presente ya el rechazo de ambos autores por la forma en que el Estado anula a la política y la convierte en una gestión más o menos eficiente de una

---

<sup>25</sup> *Ibíd.*, p. 234.

<sup>26</sup> *Ibíd.*, p. 235.

<sup>27</sup> *Ibíd.*

<sup>28</sup> *Ibíd.*

sociedad. Lo que importa en este tipo de sociedad es la subordinación de cada individuo a su rol, reduciéndose la diversidad a las diferencias de aptitudes para realizar tareas y la igualdad a una abstracta “igualdad ante la ley” o una fantasiosa “igualdad de oportunidades”. Pero la igualdad política no puede consistir en relaciones de los individuos con un estado, porque es parte fundamental de esa igualdad la posibilidad de disolver ese estado y reconstituir la forma de vida en común de cualquier otra manera. Aunque sean escasos los momentos en que podemos constatar su existencia, la sola idea de la igualdad entre cualquiera y cualquiera es la más peligrosa para cualquier orden social establecido, por más que a nivel de discurso sea de sentido común considerarla como un valor universal, fundamental pero inalcanzable. Dice Badiou sobre este punto: “El encarnizamiento contemporáneo en denunciar su carácter utópico [el de la igualdad] es un buen signo, el signo de que esta palabra ha reencontrado su valor de ruptura”<sup>29</sup>.

La igualdad es la idea que permite pensar cada sociedad como algo vivo y capaz de recomponerse infinitamente, de desordenar sus lugares e inventar modos nuevos de movimiento. Respecto a ello es valioso el aporte que hace Jacques Rancière, quien a lo largo de su vida ha investigado la relación entre emancipación e igualdad en distintos ámbitos de la realidad. En su libro *El desacuerdo* se remonta a la Grecia clásica para indagar allí el comienzo de la política. No lo encuentra, como hace Arendt, en la existencia del espacio político de la asamblea, en el que todos los ciudadanos aparecen como iguales, sino en el conflicto que hace posible ese espacio y lo mantiene en tensión cuando ya está constituido.

Este conflicto surge a partir de la división de la sociedad en clases, que poseerían (según Aristóteles) cada una su valor (*axia*) correspondiente: los más ricos, que son pocos (*oligoi*) y cuyo valor es la misma riqueza; los nobles (*aristoi*), cuyo valor es la excelencia o virtud (*areté*); y el pueblo (*demos*) que sólo tiene su libertad (*eleutheria*). La relación entre los ricos y los nobles, como es de esperar, no es de mutua exclusión; y aunque existan nobles pobres y ricos sin nobleza, forman inevitablemente un solo bloque de clases. El pueblo, por su parte, queda sólo con su libertad, que ciertamente no le es exclusiva. El momento crucial ocurre entonces, para Rancière, cuando el pueblo toma como propio este valor que le es común con las otras dos clases. Dice el autor: “Puesto que la libertad -que es simplemente la cualidad de quienes no tienen ninguna otra: ni mérito, ni riqueza- se cuenta al mismo tiempo como la virtud común, permite al *demos* [...] identificarse por homonimia con el todo de la comunidad”<sup>30</sup>. A este fenómeno Rancière lo llama una *distorsión*, momento en el que la cuenta total del orden social no concuerda consigo misma, en que se interrumpe la división de virtudes y clases, en que

---

<sup>29</sup> *Ibíd.*, p. 234.

<sup>30</sup> RANCIÈRE, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión, 1996. p. 22.

los que no pueden hacer algo aparecen, a plena luz, haciéndolo. La política es lo que adviene en torno a esta distorsión, no a la institución que por ella resulta perturbada. Si “La política [...] es la actividad que tiene por principio la igualdad, y el principio de la igualdad se transforma en distribución de las partes de la comunidad en el modo de un aprieto”<sup>31</sup>, la distorsión resulta ser el momento en que este aprieto sale a la luz, en que la igualdad entre los hombres se verifica y así deslumbra sobre las injusticias y exclusiones del sistema político instituido.

Tomando como ejemplo la situación griega, Rancière presenta entonces una célebre distinción entre política y policía, palabras hermanas separadas al nacer. Si no existe la política fuera de esta aparición del litigio, toda “política” institucionalizada dentro de un orden de gobierno que da a cada parte su parte deberá llevar otro nombre. Rancière ocupa para ello la palabra “policía”, apelando a la totalidad de dispositivos de orden que hay en una sociedad, siendo parte de ellos el aparato represivo que nosotros conocemos por ese nombre<sup>32</sup>. Así, la distorsión que hace aparecer a la política dentro de un orden social también engendra simultáneamente un conflicto de segundo orden entre dos lógicas heterogéneas respecto al *estar-juntos* de los hombres sobre la tierra:

Así, pues, por un lado está la lógica que cuenta las partes de las meras partes, que distribuye los cuerpos en el espacio de su visibilidad o su invisibilidad y pone en concordancia los modos del ser, los modos del hacer y los modos del decir que convienen a cada uno. Y está la otra lógica, la que suspende esta armonía por el simple hecho de actualizar la contingencia de la igualdad, ni aritmética ni geométrica, de unos seres parlantes cualesquiera<sup>33</sup>.

Estas dos lógicas son la de la policía y la de la política, respectivamente. Son lógicas porque constituyen formas de pensar y de sentir la realidad antes que fuerzas históricas o bandos de una batalla: cada una subsume a la otra a su manera. Desde el punto de vista policial, la actividad política suele ser (intencionalmente) confundida con la actividad delictiva, o al menos desechada como algo infructuoso e indeseable. Desde el punto de vista político, el orden policial no es más que una

---

<sup>31</sup> *Ibíd.*, p. 7.

<sup>32</sup> En francés (*police*) y en castellano, “policía” tenía originalmente este sentido amplio de orden y pulcritud, aunque en castellano se enfocaba más en las costumbres individuales y en francés en el ordenamiento social. En inglés se generó una bifurcación entre las palabras *police* y *policy*, la primera refiriéndose a la institución policial y la segunda a lo que llamamos “política pública” o “administración pública”. El uso que Rancière le da a la palabra abraza todos estos matices: es el comportamiento “civilizado” de los hombres en sociedad, el conjunto de costumbres que ordenan lo que es civilizado o no, la administración que se hace de una población humana y el organismo represivo que garantiza que este orden se guarde. A este último Rancière lo denomina “baja policía”, nombre que tomaremos prestado para evitar confusiones con la policía en amplio sentido.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, pp. 42-43.

sofisticada triquiñuela de los privilegiados para hacer invisible la igualdad de cualquiera con cualquiera. He ahí el conflicto, o más bien el desacuerdo, entre los dos mundos. Pero las dos lógicas se imbrican en toda sociedad, una ordenándola y la otra desordenándola, una desigualando y la otra igualando.

Hay dos dimensiones de esta divergencia que resultan decisivas para comprender los canales de paso entre una lógica y otra. En primer lugar está la dimensión de la aparición. Según Rancière, “la policía no es tanto un "disciplinamiento" de los cuerpos como una regla de su aparecer, una configuración de las *ocupaciones* y las propiedades de los espacios donde esas ocupaciones se distribuyen”<sup>34</sup>. Los cuerpos aparecen entre sí siempre bajo una regla, en condiciones determinadas según la funcionalidad de cada espacio: trabajador entre trabajadores, familiar entre familiares, pasajero entre pasajeros, peatón entre peatones. La igualdad nunca es de cualquiera con cualquiera, sino de una función con otra función. La política convoca, en cambio, a una visibilidad abierta, transversal a los usos predeterminados de los lugares: “La política es en primer lugar el conflicto acerca de la existencia de un escenario común, la existencia y la calidad de quienes están presentes en él”<sup>35</sup>. Este *escenario común*, cuya existencia misma está en disputa, a menudo está más cerca del no-ser que del ser. Es el espacio propio, el *hábitat* de la igualdad, y como tal comparte su carácter precario. Pero, como ella, no puede convertirse en una utopía futura. El escenario común se va construyendo con los infinitos boquetes que día a día se abren en los amplios decorados inútiles de los escenarios policiales, aunque desmontándose casi simultáneamente por su falta de cuidado. Son pocos los momentos en que éste puede sustentarse por sí solo, pero cuando lo hace sucede en toda plenitud, ya sea intensa o extensamente<sup>36</sup>.

La otra dimensión, codependiente con la primera, es la del movimiento. En primer término porque toda actividad, cuando la desgajamos de su función, se transforma en series de puro movimiento: de articulaciones, de sensaciones, de pensamientos, de interacciones. La policía, al poner en relación espacios, cuerpos y funciones, está fundamentalmente estableciendo márgenes de movimientos posibles. En segundo término, porque la actividad política implica un movimiento de movimientos, ya que “desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar”<sup>37</sup>. No se trata de moverse de otra forma sino de mover las condiciones mismas del movimiento, de desplazar los trayectos de acción, pensamiento y sensación que le corresponden policialmente a los individuos y

---

<sup>34</sup> *Ibíd.*, p. 45.

<sup>35</sup> *Ibíd.*, p. 41.

<sup>36</sup> Revisaremos más sobre el tema en el capítulo “Espectáculo”.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p. 45.

colectividades. La lógica de la igualdad funciona en este caso como un pensamiento divergente, que no sólo propone una nueva forma de usar algo sino que abre un campo de posibilidades a través de la distancia que hay entre el uso convencional y el uso nuevo. Estos desplazamientos pueden tener distintas magnitudes, actuar a distintos niveles, tener distintos grados de visibilidad; incluso pueden tener, conjuntamente con su carácter político, una complicidad con la lógica policial, como veremos más tarde. Lo importante es observar qué imbricación existe entre igualdad y movimiento: la desigualdad entre los hombres genera movimientos, ciertamente, pero la igualdad es la que provoca que estos movimientos puedan *remove*, devolverse a momentos en que los órdenes no están aún trazados y los más distintos movimientos son *igualmente* posibles.

Reunimos tres engarces hechos entre política e igualdad, no para ver sus diferencias sino más bien para recoger de ellos elementos que puedan fortificar la idea común. En primer lugar, diremos que la política subsiste *entre* los hombres y no en ninguno en particular, estableciendo así una igualdad relativa para todos quienes rondan a tal entremedio. Además, esta igualdad establece para cada individuo una singularidad simple, haciendo de él una “cosa” política: el ser-político de cada persona consiste en su reluctancia a ser representado, en su solo ser uno entre unos. Esta igualdad de cualquiera con cualquiera adquiere un carácter conflictivo cuando se efectúa la verificación política de su existencia atravesando todas las desigualdades establecidas por el orden policial. Pero en este panorama ¿qué papel puede jugar la libertad, más que el de un concepto vacío para significar la ausencia de categorías sobre cada uno de los iguales? La igualdad de cualquiera con cualquiera implica que todos son igualmente libres, pero inversamente, ¿qué podemos derivar de la libertad? ¿tiene algún sentido propio hablar de ella políticamente? Lo único que queda claro es que no podemos derivarla desde el recorrido que hemos hecho por la igualdad. Habrá que empezar una nueva vez.

## 2

### Libertad

Hemos visto que en el esquema aristotélico que toma en cuenta Rancière el valor con el cual el pueblo se identifica es con la libertad, justamente siendo esto lo que los iguala y no lo que los diferencia con las otras clases. Pero si ya para los griegos era un asunto de discusión el saber en qué consiste concretamente esta libertad, a través de los siglos el problema no ha hecho más que complicarse. Podemos imaginar la igualdad entre los hombres a partir de su sentido abstracto: la dimensión en la cual dos o más singularidades son lo mismo sin perder su singularidad. Pero al hablar de la libertad nos confundimos trasladándonos de lo colectivo a lo individual, de lo teológico a lo político, de lo económico a lo existencial. Podemos pensar una igualdad general que trascienda las igualdades subordinadas (igualdad ante la ley, igualdad comercial, igualdad de oportunidades), pero llegar a pensar a partir de un solo concepto de libertad nos lleva fácilmente a callejones sin salida.

Esta problemática es tratada de un modo singular por Arendt en el texto ya citado, haciendo una revisión no exhaustiva del concepto en la que sobre todo se encarga de defender el carácter político de la libertad en contra de quienes la ven como algo propio de aquel que “renuncia a actuar, se retrae sobre sí mismo retirándose del mundo y evita lo político”<sup>38</sup>. La primera distinción que hace es entre la libertad como la capacidad para iniciar cosas en el mundo, lo que ella denomina técnicamente “acción” (*Handeln*), y la visión teológica de la libertad como libre albedrío, es decir, el poder del hombre de elegir entre el bien y el mal. La libertad de iniciar, que la autora también llama *espontaneidad*, permite que lo imprevisible pueda entrar en el mundo. “Si el sentido de la política es la libertad”, dice Arendt, “es en este espacio —y no en ningún otro— donde tenemos el derecho a esperar milagros”<sup>39</sup>. Claro está que este tipo de milagro (*Wunder*) no está ligado (así al menos lo pretende la autora) a un sustrato religioso, sino que es completamente mundano y natural. Corresponde a una “infinita improbabilidad” que llega a suceder aunque nada parezca indicar su venida. Así, la política, que en sí misma puede considerarse un milagro, da espacio a una especie de *máquina de hacer milagros* que surge de las acciones espontáneas entre los hombres: “El hecho de que el hombre es capaz de acción significa que lo inesperado puede esperarse de él, que él es capaz de llevar a cabo lo que es infinitamente

---

<sup>38</sup> ARENDT, Hannah. *¿Qué es la política?*, ed. cit. p. 66.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

improbable<sup>40</sup>.

Curiosa libertad, sin embargo, considerando que quien la ejerce no suele estar consciente del milagro que introduce en el mundo. Sin embargo no es la única forma de libertad política que Arendt presenta. También presenta la libertad de los ciudadanos griegos, que consistía en una disponibilidad para los asuntos públicos que implicaba un tiempo de *scholē*, liberación de la labor, que quedaba relegada a los esclavos. Esta situación de dominación no pertenece al ámbito político, sino doméstico, pero era “una condición indispensable para todo lo político”<sup>41</sup>, según la autora. A este proceso ella lo denomina “liberación prepolítica”. La libertad empieza recién cuando los hombres se encuentran entre sí como iguales, ni dominados ni dominadores: es el espacio de la asamblea de ciudadanos. Aquí la confluencia entre libertad e igualdad se da, según Arendt, en la isonomía o isegoría (que ella identifica): libertad de palabra, posibilidad de hablar entre iguales y no en situaciones de mando y obediencia, donde “las palabras [...] eran sólo el sustituto de un hacer que presuponía la coacción y el ser coaccionado”<sup>42</sup>

Curiosa libertad también, si para existir necesita la coacción sobre otros que están en la sombra. Ahora bien, resulta importante detenerse en ese paso que da el hombre al salir de su casa, aquello que denominamos con Arendt “liberación prepolítica”. La espontaneidad y la libertad de palabra precisan de la existencia de un espacio político, pero esta primera liberación aún no depende de nada; el tiempo de ocio se abre, se *dispone*, sin que necesariamente desemboque en la asamblea de ciudadanos. Más adelante la autora se extiende sobre este momento crucial:

Ser libre significaba originariamente poder ir donde se quisiera, pero este significado tenía un contenido mayor que lo que hoy entendemos por libertad de movimiento. No solamente se refería a que no se estaba sometido a la coacción de ningún hombre sino también a que uno podía alejarse del hogar y de su «familia» [...] Es evidente que esta libertad conllevaba el elemento del riesgo, del atrevimiento; quedaba a la voluntad del hombre libre abandonar el hogar, que era no sólo el lugar en que los hombres estaban dominados por la necesidad y la coacción, sino también, y en estrecha conexión con ello, el lugar donde la vida era garantizada, donde todo estaba listo para rendir satisfacción a las necesidades vitales. Por lo tanto sólo era libre quien estaba dispuesto a arriesgar la vida<sup>43</sup>.

Oblicuamente, y a contrapelo de su propio argumento aristocratizante, Arendt llega a una tercera forma

---

<sup>40</sup> ARENDT, Hannah. *The Human Condition*. ed. cit. p. 178.

<sup>41</sup> ARENDT, Hannah, *¿Qué es la política?*, ed. cit. p. 69.

<sup>42</sup> *Ibíd.*, p. 70.

<sup>43</sup> *Ibíd.*, p. 73.

de libertad que resulta mucho más interesante. Libre es el que puede ir donde quiera, o más específicamente: el que tiene la posibilidad de alejarse, de abandonar su lugar. Esto puede entenderse completamente según la lógica policial: el padre de familia es aquel que, por su posición en el hogar, tiene la posibilidad de salir, y por tanto lo hace. No los esclavos, ni los trabajadores, ni los niños, ni las mujeres, ni los extranjeros. Pero el punto que lo distorsiona todo es el del *riesgo*. ¿Qué arriesga un hombre que hace lo que le está permitido hacer? Bastante poco, si se comporta con prudencia. Por tanto, si sólo es libre quien se atreve a arriesgar su propia vida, la libertad no le pertenece a quienes tienen *derecho* a la libertad, sino a quienes se otorgan a sí mismos la libertad que por derecho no poseen: abandonan su lugar sin que se les dé permiso, van donde quieran sin poder hacerlo, y sobre todo, saltan fuera del “reino de las necesidades materiales” sin haber acabado con él, poniéndolo en suspenso.

Esta libertad de movimiento que extraemos distorsionadamente del pensamiento arendtiano puede servirnos de base para pensar de otro modo las otras dos libertades de inicio y de palabra. Pero en primer lugar, debemos entender que hasta ahora estamos hablando de tres modos de libertad que no son equiparables entre sí, pues pertenecen a distintos registros o niveles. En efecto, la libertad de palabra es presentada por Arendt como perteneciente a un espacio constituido, con ciertas reglas y limitaciones: una libertad policial, sujeta a leyes, como son (aun con su enorme distancia) las libertades civiles de la modernidad. La libertad es considerada un valor que se posee y que tiene sentido dentro de un contexto determinado. Así la entendían los griegos y así la entienden gran parte de sus intérpretes modernos, incluyendo a Arendt y a Rancière, con toda su diferencia.

La libertad como espontaneidad, en cambio, consiste más bien en una cualidad particular de la vida entre los hombres: la libertad es lo que permite que suceda lo infinitamente imprevisible, que se desencadenen procesos más allá de lo calculable. Arendt nunca es explícita en decir que esta libertad sólo puede darse en un espacio político determinado, y es sensato que así sea pues sabemos que los momentos en que estos espacios existen han sido pocos en la historia y sin embargo hay acción en todo momento. Esta libertad es a menudo tratada en un nivel histórico, enfrentada a las ideologías que buscan un sentido de la historia bajo el cual se subsumen todos los eventos individuales. En el texto “El concepto de historia antiguo y moderno”<sup>44</sup>, la autora presenta una concepción griega de la historia, donde los hechos extraordinarios brillan por sí mismos y generan relatos que perduran después de la muerte de sus ejecutores. Mediante las hazañas, “los grandes hechos y las grandes palabras”, los

---

<sup>44</sup> En ARENDT, Hannah, *Entre el pasado y el futuro*. Barcelona: Península, 2003. pp. 49-100.

hombres pueden aspirar a una inmortalidad terrena mediante la memoria de la comunidad. Con la llegada del cristianismo ya se empieza a pensar en una historia universal de salvación, visión que en la modernidad se modificaría hasta llegar a la idea de historia como progreso hacia lo mejor (Kant), como desarrollo del espíritu absoluto (Hegel) y como fabricación humana (Marx). La espontaneidad humana aparece en este contexto como un elemento ruidoso dentro de la armonía de una historia racional, aquello que invoca y produce milagros, cortes y desvíos y deslegitima la validez de estas visiones totalizantes. Llamaremos *libertad histórica* a esta libertad, no sólo porque da cuenta del ser-libre de los hombres al insertar el acontecimiento en la historia sino también porque, al desencadenar procesos, es ella misma posible fundadora de un modo de historia singular, no lineal, semejante pero no idéntica a la historia heroica de los helenos.

Aunque Arendt no esté de acuerdo con esta denominación, podemos decir que esta libertad histórica no puede pertenecer a algunos privilegiados sino a todo el género humano en su pugilato interminable contra el paso del tiempo. Algo muy distinto ocurre con la libertad de movimiento, que a pesar de no estar reglamentada no puede decirse que les pertenezca a todos ni a algunos. Al ser propiamente una libertad de hecho y no de derecho, no es una libertad que se tenga sino que se ejerce sin tenerla. Pre-política a la vez que extra-doméstica, no está sujeta a la ley de los iguales ni a la del hogar. Se objetará que esta libertad *sólo* puede desembocar en el espacio público, ante otros, si no quiere convertirse en mero vagabundeo. Pero cuando ocurre una distorsión, cuando los libres de hecho no son libres de derecho y el espacio público para ellos no está constituido, deberán inventarlo provisionalmente y sobreponer un entre “para-político”<sup>45</sup> con el espacio público instituido. La libertad de movimiento es, paradójicamente, la más política de las libertades justamente porque *no le está permitido* ser política. La política, para Arendt, precisa de un espacio protegido dentro de la sociedad, de un *consenso* con la policía; esta es la diferencia fundamental e irreconciliable con Rancière, quien como hemos visto vincula el nacimiento de la política con el *disenso* entre los sin-parte y el orden que los excluye. La “libertad política” acaso no tiene lugar: donde se la permite se la ordena como libertad policial, y donde se la impide puede subsistir sólo en la oscuridad, siempre al borde de su inexistencia. La libertad de movimiento, por ello, es una libertad *parapolítica*: *paralela* a lo que es llamado política según el orden policial, *ilegítima* en sus pretensiones de ser política, pero también siempre dirigida potencialmente hacia la política, *para la política*.

---

<sup>45</sup> Rancière, en *El desacuerdo*, ocupa esta misma palabra para significar exactamente lo contrario: el orden político subsumido por el orden policial, el litigio fundamental convertido en un juego de magistraturas y elecciones. Aquí la usamos al revés porque hablamos desde Arendt, con la cual Rancière tiene muchos más desacuerdos aquí que en el capítulo anterior.

Esta libertad se desenvuelve y se ejerce en un espacio neutro, nunca plenamente constituido, que podemos llamar con Arendt *espacio de aparición* y con Rancière *escenario común*. Para la autora, este “se origina dondequiera que los hombres están juntos en la forma de discurso y acción, y por lo tanto es anterior y precede a toda constitución formal de la esfera pública y las diversas formas de gobierno”<sup>46</sup>. Anterior, pero también simultáneo; nunca el espacio de aparición podría reducirse a una esfera pública. La esfera pública no es más que el hipotético conjunto de todos los espacios y formas policiales de aparición, en los cuales de vez en cuando irrumpe “a la luz pública” algo que perturba ese orden. Pero el espacio de aparición, si bien incluye aquel constructo como parte suya, no se identifica con él ni depende de él. El espacio de aparición *aparece* en múltiples lugares a la vez, si negar ni pretender una unidad: esencialmente disperso y frágil, pero inmortal en esa incertidumbre. Siempre, aún en medio del más absurdo terror totalitario o el más despolitizado individualismo burgués, habrán unos pocos hombres “juntos en la forma de discurso y acción”, apareciendo entre sí. Es interesante notar que en la versión alemana del texto Arendt liga los verbos actuar y hablar (*handeln* y *sprechen*) al verbo *umgehen*, “andar, circular”<sup>47</sup>. “Un espacio de aparición surge siempre donde los hombres *circulan* actuando y hablando unos con otros”, podríamos traducir. Tres verbos que se corresponden con las tres libertades de las que hemos hablado, claro que ahora todas “liberadas” de su carácter excluyente. Así como la igualdad no se obtiene, sino que se revela, las libertades no se poseen sino que se ejercen. Cualquier lucha política contra un poder gubernamental debe tenerlo en cuenta: las leyes nunca pueden *dar* la igualdad o la libertad, ni tampoco quitarlas. Sólo pueden oscurecer en mayor o menor grado la igualdad fundamental o castigar más o menos duramente los paseos de las libertades. Y sin embargo, a pesar de las vicisitudes comunes que pueden experimentar la igualdad y la libertad en relación con el estado, no pueden dejar de pertenecer a dos ámbitos distintos. La igualdad es un axioma, una convicción, un punto de partida para una política posible que no esté basada en la estructura de gobierno. Pero la libertad de movimiento es el hecho en el que se basa todo tipo de política, sea emancipatoria o no. Por ello, una igualdad requiere que la libertad de movimiento se ejerza para no quedarse en un mero ideal; así como una libertad de movimiento que no esté cruzada por el principio de la igualdad puede desembocar en políticas alienantes y genocidas, o en el más común de los casos, ser reducida a una mera libertad individualista.

---

<sup>46</sup> ARENDT, Hannah, *The Human Condition*, ed. cit. p. 199.

<sup>47</sup> ARENDT, Hannah. *Vita activa*. ed. cit. p. 193.

Pensar la política desde el movimiento de los cuerpos, desde sus posibilidades de salida o de entrada en espacios múltiples de aparición, desde la distancia que hay entre un cuerpo funcional y un cuerpo suspendido de su utilidad. Desde los imposibles e insistentes gestos de verificación y goce de una igualdad difícilmente visible. Desde la libertad que no se posee sino que se siente y se ejerce, que subsiste en situación de límite en paralelo con las libertades entregadas por ley. Desde la conciencia de su pensamiento en interioridad, siempre contextual e independiente de la filosofía. Desde su oposición con la lógica policial que ordena, da y quita los modos de sentir y vivir: de consentir y disentir, de convivir y de desvivirse.

Propongo un nombre, del cual tendré que saber hacerme cargo, para un pensamiento así de la política: política *en tanto* movimiento y aparición de los cuerpos. *En tanto*, porque claramente se trata de un corte: hay muchos planos de la política que dejaré afuera. Pero es un corte que me parece fundamental, porque respecta a las experiencias más básicas de la convivencia humana, aún antes (o al menos fuera) de la palabra<sup>48</sup>. Llamaré a este corte: *coreopolítica*. Su correlato, siguiendo a Rancière, sería la *coreopolicia*. La formación del concepto hace referencia a *khoreia*, “danza”, y no por nada, pues la danza es justamente la actividad humana que, en tanto práctica y en tanto pensamiento, se hace cargo de los cuerpos en movimiento y de su aparición.

La coreopolicia es el corte basal de todas las formas de policía. Puede tener una forma unanimista, comunitaria, como en el totalitarismo, pero también puede ser una administración de control negativo de los movimientos dispersos, como en el capitalismo, o presentarse bajo otros modos inopinados. Básicamente, la coreopolicia funciona como un sistema metacoreográfico que se aplica en diversos niveles. Es lo que determina, positiva o negativamente, el qué, el cómo, el cuándo y el dónde de la aparición y movimiento de los cuerpos humanos en sociedad.

La coreopolítica considera una política bajo el signo de la igualdad y a partir de la libertad de movimiento; pero más que un modo de la política real, es un modo de pensar esta política a partir de la danza. La danza como pensamiento encarnado y contextualizado, pensamiento de la presencia desde la presencia misma, pensamiento de las condiciones humanas en tanto la movilidad y peso de los cuerpos y sus relaciones entre sí y con el entorno. Espacio forajido de pensamiento, muy cerca de la filosofía pero no exactamente allí, mucho más cerca de la política “en interioridad” pero desde un punto en que

---

<sup>48</sup> No será tratada directamente, pero sí a través de una especie de malla; ponemos en suspenso el discurso para centrarnos en el movimiento, aunque no podamos ser indiferentes a las interacciones que esta experiencia humana tengan formalmente con el área que estaremos estudiando, especialmente considerando que mediante el discurso se construye una ideología del movimiento y que todo acto discursivo es también performativo, desencadenando movimientos en su contexto y más allá.

ella acaso no pueda verlo: desde la oscura fragilidad de la materia temporal que resultamos ser. Mencionamos ya al movimiento y la aparición como dimensiones fundamentales de la lógica de la igualdad. En los tres siguientes capítulos nos extenderemos más sobre las problemáticas que les rodean, considerando la divergencia y convivencia entre coreopolítica y coreopolítica.

### 3

## Movimiento

Diógenes Laercio, entremedio de las incontables anécdotas que cuenta sobre su tocayo el cínico, anota una que por su brevedad pareciera poco notable: “De igual modo contra el que decía que el movimiento no existe, se levantó y echó a andar”<sup>49</sup>. Más allá de ejemplificar el carácter performático del quehacer filosófico de Diógenes en general, este pequeño momento puede servirnos de punto de partida para algunas disquisiciones y tomas de posición respecto al movimiento. “El filósofo antiguo que demostraba la posibilidad del movimiento marchando, estaba en la verdad: su solo error fue ejecutar la acción sin añadirle un comentario”<sup>50</sup>, decía un par de milenios más tarde el aliado Bergson, junto al cual comentaremos, entonces, aun en el riesgo de comenzar a errar.

La primera aclaración, bastante obvia, tiene que ver con la omnipresencia del movimiento. Diógenes no empieza a moverse desde un contexto inmóvil, sino que simplemente pone en evidencia, con su acción enfática, la existencia del movimiento en general: en las palabras de su interlocutor, en los saltos lógicos de su insólito pensamiento, en el solo correr de ese día remoto. *Si el movimiento existe, no puede existir a partir de la inmovilidad*. El reposo no es más que un movimiento de baja frecuencia, de poca relevancia práctica comparado con el movimiento productivo o el desplazamiento. Sin embargo, es tremendamente tranquilizadora para la acción humana la suposición de que existen cosas inmóviles, ya sea para moverlas por nuestra voluntad o para usarlas de sustento mientras nos movemos. De ese modo, trasladamos la inmovilidad que necesitamos a la base de nuestra forma de ver el mundo. Dice Bergson: “Siendo la inmovilidad aquello que nuestra acción necesita, la erigimos en realidad, hacemos de ella un absoluto, y vemos en el movimiento alguna cosa que se le sobreagrega”<sup>51</sup>.

Por tanto, en segundo lugar, vemos que el punto central se desplaza desde el binomio movimiento/inmovilidad a una multiplicidad de movimientos entrelazados con distintas intensidades, formas y direcciones. También en este plano debemos invertir la lógica práctica que parte de lo sencillo y simple para formar lo complejo y múltiple, porque es de esto último de donde debemos partir. La caminata de Diógenes no es un movimiento aislado, sino que se encadena y se rodea con otros

---

<sup>49</sup> LAERCIO, Diógenes. *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*. Madrid: Alianza, 2007, p. 296.

<sup>50</sup> BERGSON, Henri, *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires : La Pléyade, 1972. p. 118.

<sup>51</sup> *Ibíd.*

movimientos que interactúan con él: fue provocado como reacción ante un movimiento de palabras, y moverá asimismo pensamientos y opiniones en quienes lo observan. Incluso la misma caminata es, ya, un movimiento compuesto de pequeños movimientos que no alcanzamos a percibir; para que un cuerpo se mueva hacia adelante distintos músculos han de moverse también, de distintas maneras, y así también los flujos eléctricos por las neuronas, la sangre y la linfa, el aire por la tráquea, los átomos soltándose y acomodándose en las moléculas. “Hay movimientos, pero no hay objeto inerte, invariable, que se mueva; el movimiento no implica un móvil”<sup>52</sup>, en palabras de Bergson. Más bien, inversamente, lo móvil se define por un cierto corte que realizamos dentro del concierto de movimientos, identificando algo que podemos detener para moverlo a nuestro antojo o estudiarlo como una entidad cerrada. Lo móvil es lo que podemos inmovilizar.

En tercer lugar, hemos dicho que la caminata de Diógenes no estaba oponiendo movimiento a inmovilidad, sino que estaba haciendo énfasis en el movimiento para hacerlo visible. Pero este carácter performativo de la caminata no se consigue por una variación cuantitativa o cualitativa que haga, de cierta forma, “más movimiento” que el presente. El énfasis se consigue mediante la sustracción: se le resta a la caminata su finalidad transportadora, pero ni siquiera para hacer aparecer el caminar de Diógenes en particular o el caminar humano en general. La caminata muestra el movimiento mismo, el ser del movimiento que se esconde tras sus cualidades o finalidades. Este punto es muy importante porque revela en qué medida el movimiento, aunque omnipresente y claramente visible, puede quedar oculto detrás de la acción. En otras palabras, así como nos es más fácil concentrarnos en el sentido de las palabras que en su sonoridad, nos es más fácil comprender las acciones por su finalidad que por su forma. De este modo nos cegamos ante un nivel de sensibilidad en el que la finalidad y el sentido no ejercen aún su poder, tal vez por miedo a no comprender nada. Y es que seguramente lo que necesitamos es un modo diferente de comprender.

En el contexto de sus estudios sobre cine, Gilles Deleuze examina el pensamiento de Bergson sobre el movimiento para sonsacar tres tesis principales. La tercera de ellas propone un doble rostro del movimiento: por un lado está ligado a los objetos que se mueven, pero por otro está ligado al todo, al universo abierto de relaciones. De este modo el movimiento aparece como un elemento mediador, el núcleo dinámico del sistema bergsoniano, dado que “por el movimiento, el todo se divide en los objetos, y los objetos se reúnen en el todo: y, entre ambos justamente, «todo» cambia”<sup>53</sup>. Nosotros nos centraremos en los movimientos de ciertos objetos llamados cuerpos humanos, específicamente en el

---

<sup>52</sup> *Ibíd.*, pp. 120-121.

<sup>53</sup> DELEUZE, Gilles. *La Imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona : Paidós, 1984, p. 26.

modo en que estos movimientos interactúan entre sí para formar un cuerpo social. Este cuerpo social a su vez influye para que los movimientos particulares no salgan de ciertos márgenes permitidos. El tiempo y el espacio se ordenan de tal modo que las infinitas relaciones que los movimientos pueden establecer con un todo se limiten a una finitud medianamente controlable, en vistas a conservar el orden social que se ha formado. La serie de dispositivos que garantiza este orden es la coreopolítica, la que funciona no sólo a un nivel legal sino más aun a un nivel ideológico, distribuyendo los movimientos según divisiones espaciales, basadas en el eje público/privado, y divisiones temporales, basadas en el eje trabajo/descanso. La economía y la religión, además, organizan una cosmovisión histórica vinculada al movimiento de la comunidad por largos tramos de tiempo, ya sea el cumplimiento de un destino mítico, un progreso ilimitado o la espera del acontecimiento escatológico. Una de las vías por las que podemos llegar a caracterizar la modernidad es por su relación totalmente nueva con el movimiento. La mecánica clásica de Galileo y Newton estableció las primeras leyes cuantificables del movimiento, extrayéndolo así de los condicionamientos metafísicos de Aristóteles y permitiendo que de allí surgiese la ciencia moderna. Poco a poco la historia humana iba a dejar de considerarse como una colección de grandes hechos para abrir paso a la Historia Universal, curso único de todo lo viviente, que se basaría en la idea de un movimiento rectilíneo hacia un adelante-futuro sobre la base de un tiempo cuantificado en puntos equidistantes. No hubo que esperar mucho para que esta imagen de la historia humana como un camino se convirtiera en el ideal moral del progreso, llevando al sentido común las nociones de desarrollo, retraso, avance o estancamiento, todo esto aparejado con la consolidación creciente de la economía capitalista a nivel global. Si la historia es un camino hacia lo mejor, este camino se convierte también en una carrera: hay corredores aventajados y otros más atrasados, quienes tarde o temprano serán incorporados activa o pasivamente a las primeras posiciones. El “imperativo cinético de la modernidad” que identifica Sloterdijk, un “movimiento que genera movimiento, movimiento que genera la mejora de la capacidad de moverse”<sup>54</sup>, empuja a los individuos hacia un adelante perpetuo en el que conviven el sueño de la propiedad y la pesadilla de la deuda. De este modo, la circulación económica hace espejo en la circulación kinética de los individuos. Es la economía también la que define los ejes espaciotemporales en los que el movimiento humano aparece. Temporalmente, podemos decir que hay una tripartición casi equitativa entre trabajo, ocio y sueño, de lo cual podemos concluir que sólo hay un movimiento medianamente “libre” en un tercio de nuestro tiempo total (exceptuando a los pocos sonámbulos que llegan a ser creativos). Sin embargo, el

---

<sup>54</sup> SLOTERDIJK, Peter. *Eurotaísmo*. Barcelona: Seix Barral, 2001. p. 29.

tiempo libre está ideológicamente ligado al tiempo de trabajo como su contraparte, un momento de descanso y desconexión que transcurre mayoritariamente en el espacio privado. Arendt menciona por ahí la alta estima que los griegos sentían por el ocio (*scholé*), diferenciándolo del tiempo de regeneración de la fuerza de trabajo, o descanso, que constituía *ascholía*, falta de ocio<sup>55</sup>. Considerando esto, podríamos preguntarnos cuánto tiempo efectivamente libre queda disponible, y para qué se ocupa. En términos de movimiento, en una sociedad en que el trabajo involucra a menudo más cansancio mental que físico, “por primera vez en la historia humana hay millones de personas que para descansar tienen que ir a un gimnasio...a cansarse”<sup>56</sup>, en palabras de Carlos Pérez. El deporte, el yoga, las artes marciales y (especialmente) distintas variedades de danza empiezan a formar parte del mundo del descanso, funcionando como herramientas contra el estrés.

En lo que respecta al uso del espacio, el eje privado/público se mantiene a lo largo de la modernidad, aunque con un claro desmedro respecto al segundo elemento. El espacio productivo, que está en una posición intermedia, empieza a menudo a integrarse en el espacio privado doméstico; el espacio de consumo (malls, galerías comerciales, restaurantes, cines), en tanto, cubre el espacio público como si este no fuera más que una extensión de aquél. De este modo el espacio público empieza a tomar de a poco la función de un espacio de circulación: circulación de capital, pero también de personas que se dirigen a trabajar, a consumir o a descansar, “ojalá” sin detenerse.

En la película *Obreros saliendo de la fábrica* (1995) Harun Farocki recopila y comenta durante 37 minutos diversas filmaciones que se han hecho registrando la salida de los obreros de una fábrica, teniendo como punto de partida el filme inaugural de los hermanos Lumière, *Salida de la fábrica Lumière en Lyon Monplaisir*, que celebraba su centenario. El cinematógrafo pretendía mostrar que era posible registrar el movimiento; sus creadores se dirigieron astutamente hacia un evento rutinario que les proporcionaba un movimiento seguro, vivo y ágil. Era imposible que al abrirse las puertas los obreros no se movieran; también era poco probable que, después de una jornada de trabajo bajo el mando de una máquina, continuaran con movimientos uniformes en lugar de relajarse (como sí lo hacen unánimemente los obreros de *Metrópolis*, de Fritz Lang); y sobre todo, era completamente esperable que saliesen con prisa, como huyendo hacia un lugar indeterminado, casi expulsados a presión de la fábrica como los vicios de la caja de Pandora.

El flujo constante que sustenta la economía capitalista requiere de una continuidad entre el movimiento productor y el movimiento consumidor, cada uno alimentando al otro. Pero estos movimientos en sí

---

<sup>55</sup> ARENDT, Hannah. *La vida del espíritu*. Madrid : Centro de estudios constitucionales, 1983. pp. 112-113.

<sup>56</sup> PÉREZ SOTO, Carlos. *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Santiago: Lom, 2008. p. 163.

mismos son llevados a cabo por individuos, quienes realizan un trabajo específico y consumen sólo un segmento de lo que se le ofrece; la vivencia de movimiento común está sólo en el espacio intermedio entre las dos áreas, *a la salida de la fábrica*. La hora de salida de los trabajadores indica el momento de paso hacia una especie de libertad: la imagen de la liberación es una imagen de movimiento vivo, de descolocamiento, de improductividad, que está integrada y domesticada dentro del orden de movimientos permitidos. De cierto modo, la sensación de libertad al salir de la fábrica es aún parte de la fábrica misma, interior a ella. Los obreros no han salido de la fábrica.

En este contexto, los hombres se mueven conjuntamente no porque así lo hayan decidido, sino como un tránsito fastidioso para alcanzar su soledad. Para que este tránsito sea eficiente, el orden policial recurre a métodos ingenieriles que organizan estos flujos de gente como si fuesen fluidos pasando por cañerías. Y aquí se hace difícil distinguir si no son acaso estas mismas optimizaciones de los canales de paso y transporte de masas lo que las va de a poco moldeando como tales, masas líquidas que deberían ir perdiendo su viscosidad y tendiendo hacia el fluido ideal. En el espacio de circulación, que hace las veces de espacio público, cualquier movimiento colectivo no autorizado aparece en el mejor de los casos como una anomalía, y en el peor como un crimen contra la seguridad nacional. Para estas instancias, la baja policía se convierte en ejecutora de la ley coreopolicial fundamental: cada movimiento en cada lugar. Dice Rancière:

Las intervenciones policiales en espacios públicos consisten principalmente no en interpelar a los manifestantes, sino en dispersarlos. La policía no es la ley que interpela individuos (como en Althusser, y su "Eh, tú ahí")... la cantinela de la policía es más bien: "circular, circular, no hay nada para ver aquí...". La policía es aquello que dice que, aquí, en esta calle, no hay nada para ser visto y, por tanto, no hay nada más que hacer que seguir moviéndose. Ella afirma que el espacio para circulación no es más que un espacio de circulación<sup>57</sup>.

La circulación se convierte en el motor de una rueda que abraza al conjunto de los movimientos posibles; entre los movimientos productivos, complejos y ocultos detrás de su función, y los movimientos de consumo, también complejos y ocultos detrás de su improductividad regulada, de un ocio que resulta siendo nada más que el trampolín desde el cual se salta hacia las cumbres de la producción.

---

<sup>57</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London and New York: Continuum, 2010. p 37.

Pero el movimiento en la modernidad no puede reducirse a un círculo del tipo *producción-circulación-consumo*, sobre todo porque no se trata de *un* círculo sino de una circularidad sin centro, dispersa en múltiples puntos que no alcanzan a organizarse y sometida sólo parcialmente a leyes estadísticas. Estos puntos son los individuos, quienes progresivamente han ido adaptándose a la necesidad capitalista de una movilidad localizada y singular, no mecánica, como la describe Pérez Soto:

La combinación armónica de expresión y control, de disciplina y subjetividad, de flexibilidad y destreza fina. La grácil apariencia de un "sin esfuerzo" que se consigue por un delicado desarrollo subjetivo, más que por el mero control muscular y el ocultamiento de la respiración y la transpiración. Un cuerpo ágil y subjetivo, eso es lo que se requiere en las oficinas de las corporaciones, eso es lo que invoca torpemente el repetido: "se requiere buena presencia"<sup>58</sup>.

Este tipo de conformación subjetiva, que le otorga a cada individuo una aparente autonomía respecto a su movimiento, aislándolo del complejo medio cinético en el que está inserto, es definido por Teresa Brennan como "fantasía fundacional": "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 del mundo"<sup>59</sup>. En este contexto conceptual se configura también la relación del individuo con el derecho, que en el discurso cotidiano pierde su sentido de "idea de justicia y de orden" y se convierte en *mi* derecho, aquello a lo cual puedo acceder "directamente", moviéndome en una línea recta y sin obstáculos. "Tengo derecho a algo" quiere decir básicamente, bajo esta política de movimientos autónomos ficticios, "mi camino hacia algo está derecho", liso, cómodo y accesible cuantas veces yo quiera. O al menos, se quiere que así esté, se nos induce constantemente a que pensemos que estos derechos, estos caminos derechos, existen efectivamente.

Pero el reverso de esta fantasía cinética es la policía, justamente, el lado oscuro de la concepción burguesa de individualidad: el individuo es totalmente libre sólo mientras se someta a las leyes por sí solo, autónomamente, es decir en soledad. Por un lado, las leyes del juego están hechas para individuos, no para colectivos o comunidades; por otro, un solo individuo nunca tendrá la fuerza necesaria para modificar la ley. La baja policía, sea como sea, siempre aventajará en movilidad a los

---

<sup>58</sup> PÉREZ SOTO, Carlos, *op. cit.*, p. 166.

<sup>59</sup> BRENNAN, Teresa, *Exhausting Modernity: Grounds for a New Economy*, Londres; Nueva York, Routledge, 2000, p. 10, citado en LEPECKI, André, *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Alcalá, Universidad de Alcalá/Centro Coreográfico Galego/Mercat de les Flors, 2008, p. 107.

individuos aislados, y los dispersará cuando su unión les parezca peligrosa: para cumplir el imperativo de la circulación los individuos deben “marchar solos”<sup>60</sup>, de a uno y por su propia voluntad. La fantasía autonomista de movimiento implica que las circunstancias policiales que rodean al individuo no pueden ser cambiadas, y por lo tanto este sólo puede enfrentarse a ellas imaginariamente, fortaleciendo así la concha que lo separa de los demás y, con ello, alejando la posibilidad de alcanzar un poder de movimiento políticamente efectivo<sup>61</sup>.

En este contexto, se hace urgente la tarea de pensar en las posibilidades que el movimiento tiene para sobreponerse a las ordenanzas coreopoliciales. Estas, como hemos visto, no constituyen trabas u obstáculos para un movimiento libre y fluido, sino que incluyen en sí formas específicas de entender la fluidez y la libertad que las hacen provechosas para el orden general del sistema. Es decir, no se trata de celebrar el movimiento y remover los obstáculos, sino de observar cómo estos obstáculos provienen también de otro movimiento. La típica imagen poética de un *movimiento* revolucionario contra un orden *fijo* y estructurado no puede seguir funcionando en un sistema que requiere y se sirve de estos movimientos para vivir porque es él mismo movimiento y flujo. Por tanto el asunto no tiene tanto que ver con oponer un movimiento supuestamente “propio” a un monolítico movimiento “general” (no hay un movimiento, sino un imperativo que genera movimiento en las más diversas formas), ni tampoco en simplemente negarse a moverse: “actos inmóviles” efectivos, como el de Rosa Parks al no cederle su asiento a un blanco<sup>62</sup>, sólo han tenido éxito por una compleja conjunción de movilidades e inmovilidades que los preceden o continúan. La inmovilidad no consiste sino en moverse de otra manera, seguir otro flujo que en comparación con el actual es un obstáculo.

Históricamente, sin embargo, han existido procesos políticos de distintas tendencias que han tenido como principales protagonistas a los *movimientos*, entendidos estos en un sentido más específico pero no totalmente distinto al que hemos usado. En el siglo XIX este concepto empezó a ser usado en

---

<sup>60</sup> “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””. ALTHUSSER, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del estado*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974. p. 67.

<sup>61</sup> Un ejemplo iluminador sobre la fantasía de hipermovilidad del individuo moderno está en los superhéroes. La diferencia fundamental de estos personajes con los héroes habituales de la literatura está en su uso fantásticamente libre del espacio urbano y de los valores en él implicados: Superman puede volar y ver con rayos X, Spiderman puede colgarse y trepar por los edificios, Flash puede moverse a una hipervelocidad, etc. La diferencia de derecho para moverse libremente que existe entre las fuerzas policiales y el común de la gente es superada por estos seres, a menudo muy singularizados biográficamente, que representan los ideales de movilidad del hombre común a la vez que los ideales morales de una ley que trasciende lo estrictamente policial. El superhéroe es la fantasía supra-policial del individuo despolitizado.

<sup>62</sup> El 1 de diciembre de 1955, Rosa Parks (de raza negra) se negó a darle su asiento a un blanco en el transporte público, motivo por el cual fue a la cárcel. Este hito marcó el inicio del movimiento contra las leyes raciales en Estados Unidos.

oposición al de *estado*, refiriéndose a las “fuerzas dinámicas de una sociedad”<sup>63</sup>. Pero fue en el siglo siguiente cuando este concepto encontró un uso más concreto, en particular en el pensamiento fascista. Carl Schmitt, en su texto *Estado, Movimiento, Pueblo* (1933), define al movimiento como el elemento político real, entre el aparato institucional estático que es el estado y el pueblo como elemento impolítico “que crece a la sombra y bajo la protección del movimiento”<sup>64</sup>. El movimiento en Schmitt marca en el pueblo una cesura interna en vistas a su politización: el movimiento decide sobre el pueblo, decide qué parte del pueblo quiere proteger y qué parte quiere despoblar, quitarle su parte. En su caso, esta cesura es racial. De este modo, el movimiento captura la politicidad del pueblo para conducirla hacia el estado, donde se celebra su culminación. Cabe decir que esta caracterización está hecha en el contexto del Tercer Reich, pero Schmitt la aplica también para la Unión Soviética.

Una concepción distinta del movimiento existe en Badiou, quien también hace una tripartición, esta vez entre *Movimiento, Partido y Estado*. El Estado cubre algo mucho más amplio que la institución gubernamental, significando algo equivalente a lo que Rancière llama policía: “El Estado es al mismo tiempo aquello que pone a cada quien en su lugar y que indica cuál es el camino obligado para pasar de un lugar a otro”<sup>65</sup>. El movimiento lo define como una acción colectiva que cumple con dos condiciones: “En primer lugar no está prevista ni regulada esta acción por la potencia o el poder dominante y sus leyes. Entonces, esta acción tiene algo imprevisible. Es decir, es una acción colectiva que rompe con la repetición. [...] Y la segunda condición para un movimiento es que proponga hacer un paso más, hacia delante, con respecto a la igualdad.”. Por último, los partidos políticos son unas formas intermediarias, que intentan representar a los movimientos frente al estado, y que en este momento se encuentran en crisis.

Vemos que Badiou comete el mismo sesgo teórico de Schmitt al definir el movimiento, dándole un matiz que reduce su campo de aplicación: en su caso, el imperativo de la igualdad. Imprudencia que, en todo caso, puede ser perfectamente estratégica. Sin embargo su uso del concepto es mucho más dinámico que el del jurista nazi. El movimiento no cristaliza en el estado, sino que existe a pesar de él, enfrentándosele, forzándolo a mostrar su poder como algo finito, no indeterminado. Badiou aboga por una política de movimientos que ocupe el lugar de la estancada política de partidos, con un trabajo

---

<sup>63</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Movimiento*. En <http://www.egs.edu/faculty/giorgio-agamben/articles/movimiento/> , revisado el 13/04/13.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> BADIOU, Alain. *Movimiento social y representación política*. Conferencias dictadas en Buenos Aires el 24 y el 25 de abril de 2000. En [http://grupocontecimiento.com.ar/index.php/revista/doc\\_details/16-movimiento-social-y-representacion-politica](http://grupocontecimiento.com.ar/index.php/revista/doc_details/16-movimiento-social-y-representacion-politica) .

mucho más paciente, preocupado de ir abriendo caminos nuevos dentro de la sociedad que puedan ir minando el poder del estado. Este proceso involucra claramente una coreopolítica afirmativa. Sin embargo, la primera condición de estos movimientos, no estar regulados por el poder dominante, es algo bastante difícil de determinar, tomando en cuenta la capacidad del sistema para integrar en sí lo que se le opone. Para ello hemos de investigar las formas en que se organiza la coreopolítica, concentrándonos en el concepto de *coreografía*: la escritura normativa que se impone sobre el movimiento de los cuerpos, el mapa de las posibilidades kinéticas que separa lo correcto y lo incorrecto.

## 4

### Coreografía

La aplicación del concepto de coreografía a las relaciones sociales no es algo completamente nuevo, pero sí ha estado estudiándose seriamente desde hace muy poco tiempo. En *Critical Moves* (1998), Randy Martin investiga las posibilidades subversivas que pudiese tener la danza artística, viéndola como un modo de expresar y componer problemas relativos al movimiento que podrían incidir en los procesos de movilización social. “La danza despliega”, dice Martin, “en las formas mismas en que los cuerpos son puestos en movimiento, trazas de las fuerzas contestatarias que pueden encontrarse en la sociedad en toda su extensión”<sup>66</sup>. Otro aporte más preciso lo hace Andrew Hewitt, quien en su obra *Social Choreography* (2005) entiende que la coreografía “no es sólo una forma de pensar sobre el orden social; ha sido también una forma de pensar sobre la *relación* entre estética y política”<sup>67</sup>. Allí se extiende sobre las posibilidades políticas del concepto de coreografía, extraído de la danza, en contraposición a las interpretaciones “metafísicas” de este arte. Una tercera aproximación es la de Carlos Pérez en *Proposiciones en torno a la historia de la danza* (2008), quien también propone un acercamiento de ciertos conceptos de la danza hacia la política, señalando que nuestra vida no es sino “la interpretación, esencialmente a través de esquemas corporales y pautas de movimiento, de una cierta "obra", que no es sino lo que llamamos "identidad"”<sup>68</sup>. Con estas reflexiones como base, nos sumergimos a pensar en qué consiste el carácter propiamente coreográfico de la coreopolítica.

Podemos entender, en primera instancia, que la coreografía es la escritura de movimiento sobre los cuerpos, en los cuerpos, pero también a través de ellos, con ellos como medio para que el movimiento pueda ser visible a otros. Su opuesto no es el movimiento autónomo, puesto que éste también puede ser coreografiado desde el mismo sujeto, sino el movimiento distendido, incluso desatento, en el que no

---

<sup>66</sup> MARTIN, Randy. *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*. Durham: Duke University Press, 1998. p. 6.

<sup>67</sup> HEWITT, Andrew. *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*. Durham/London: Duke University Press, 2005. p. 11.

<sup>68</sup> PÉREZ SOTO, Carlos. op. cit. p. 150.

operan más leyes que las de la física. Sin embargo este movimiento pasivo es profundamente predecible, tanto como la coreografía más estricta. El campo en el que habitualmente nos movemos es más bien el intermedio, una zona semi-coreográfica en la que conviven condicionamientos heterónomos y autónomos con los movimientos ciegos de nuestro inconsciente.

Toda coreografía considera por lo menos dos factores: un plan y un ejecutor. En el arte de la danza, tradicionalmente este plan ha sido hecho por una persona que cumple la función de coreógrafo y que puede coincidir o no con el ejecutor. Por otro lado, la coreografía puede en mayor o menor grado estar dirigida a otras personas que la observen, quienes cumplen la función de espectadores o “público”. De este modo se presentan tres subjetivaciones típicas que pueden fácilmente recordar a otros esquemas, como el de patrón-trabajador-cliente. Sin embargo, está claro que estos tres personajes no corresponden necesariamente a personas reales, sino a funciones que por ellas son cumplidas y cuyas atribuciones resultan contingentes. Es importante que tengamos esto en cuenta en el momento de pensar la coreografía en términos sociales, como señala Carlos Pérez:

Habitamos en el lenguaje de una manera radical, es lo que somos, es todo lo que es. Y así ocurre también que no solo la danza es un lenguaje sino que, de manera mucho más profunda, el lenguaje no es sino danza: movimientos de cuerpos humanos en que es posible distinguir coreógrafos, intérpretes y públicos. [...]

La identidad individual es un efecto de esa interpretación, un efecto ante otros efectos, no su origen. Respecto de ella podemos resultar más coreógrafos o más ejecutantes según el lugar que ocupamos en las relaciones sociales. [...] La diferencia entre quien resulta "coreógrafo" y quien resulta "ejecutante" tiene una cierta racionalidad interna, y una cierta fuerza y permanencia, pero es completamente histórica, completamente cambiante (movible), sin que haya ninguna esencia natural o divina que la establezca y la fije como tal.<sup>69</sup>

Aunque estamos de acuerdo con la observación general, hay tres acotaciones que debemos hacer antes de desarrollar el tema. En primer lugar, la concepción de danza que tiene Pérez se reduce a la coreografía artística, lo que hace que su comentario no sea válido para danzas en que *no* es posible distinguir entre esos tres elementos. En segundo lugar, descuida el hecho de que todos somos ejecutantes, antes que nada, incluso quienes están en los roles de coreógrafo y de público. Y en tercer lugar, a pesar de lo sugerente de su presentación de coreógrafos y ejecutantes en una especie de lucha

---

<sup>69</sup> PÉREZ SOTO, Carlos. op. cit. pp. 149-151.

de clases, el rol del coreógrafo está mucho más difuso que como se presenta. Un capitalista que explota a sus trabajadores suele ser sólo muy parcialmente el coreógrafo de sus movimientos, puesto que estos le importan solamente de manera lateral respecto a la producción. Ciertamente los condiciona en lo que respecta a sus desplazamientos, a su uso del tiempo, a la forma en que trabajan, pero en ese plan difícilmente él tiene un rol creador: él repite una coreografía que se inventó en otra parte, o tal vez en muchas partes a la vez. Mientras todos somos ejecutantes, algunos más disciplinados que otros, no es tan fácil identificar a los coreógrafos, y menos relacionarlos a las coreografías que supuestamente controlan.

Podemos esbozar una hipótesis al respecto. Ciertamente, en toda sociedad hay una especie de coreopolicia que regula los movimientos de sus miembros, para lo cual hace despliegue de distintas disposiciones coreográficas. Pero no lo hace directamente, porque como ya hemos dicho, el movimiento se esconde (aunque sea plenamente visible) detrás del sentido de las acciones. Esto genera que la coreografía general por la que se ordena una población resulte ser, en la mayoría de los casos, nada más que el residuo de las políticas económicas y de seguridad nacional. La mayoría, porque en algunas sociedades con un sentido total de la comunidad, como el ficticio estado platónico de las Leyes o el Reich de Hitler, está claro que las coreografías son, espeluznantemente, símbolos en sí mismas del todo social. Pero no es nuestro caso.

Para entender cómo funciona la coreografía social dominante estableceremos una serie de niveles en los que puede funcionar la coreografía. Estos niveles están pensados para ser usados tanto en el análisis de obras de danza artística como en el de situaciones sociales.

Primero que nada está el nivel de texto, que es la idea de coreografía más clásica: el ejecutante sigue un plan paso por paso, gesto por gesto, tal cual como se le dicta. En la práctica de la danza, la unidad comprensiva de este nivel coreográfico es la *frase*, serie de movimientos repetibles, como una frase musical o verbal. En el arte de la danza sigue siendo aún en nuestros días el nivel coreográfico más usado, justamente por el control que el coreógrafo puede tener sobre él para componer y expresar. Fuera de allí tiene gran importancia en el teatro y en el cine, donde los movimientos siguen habitualmente una planta fija. En sociedad sólo aparece en casos excepcionales, como los protocolos militares o monárquicos, o en bailes organizados en lugares públicos a modo de protesta o de entretención<sup>70</sup>. También se da algo parecido en los trabajos repetitivos, aunque aquí la coreografía sea subsidiaria del acto productivo: se logran ritmos regulares y coordinados conjuntamente para hacer el

---

<sup>70</sup> Por ejemplo en los llamados *flashmobs*, reuniones fugaces de gente en espacios públicos realizando acciones concertadas como bailes o guerras de almohadas, en general sólo por diversión, pero también por motivos de protesta.

trabajo más llevadero, pero las frases de movimiento no están compuestas íntegramente.

El segundo nivel es el de la textura. Este nivel cubre todo lo que se conoce como cualidades de movimiento: su intensidad, su temple, sus afectos. Su unidad no es la frase, sino el estilo, si es que se permite la analogía con la literatura: los ejecutantes se mueven con cierta libertad, adecuándose maleablemente a los acontecimientos, pero siguiendo un tono común. Los ejemplos más sencillos están en algunas danzas sociales, como el tango o la salsa, que a pesar de tener una base dejan en cierta libertad a sus participantes, y sin embargo hay una *textura* tanguera o salsera que no todos pueden alcanzar. No importa *lo que* el cuerpo haga, sino *cómo* lo haga. En la danza moderna y contemporánea tienen lugar a veces piezas de improvisación que funcionan sobre una base, y que estarían compuestas en un nivel de textura. Socialmente, este nivel coreográfico aparece en lo que se conoce como “buenas costumbres”, que en algunas culturas se conserva mejor que en otras, y también de manera subsidiaria en ciertos acuerdos tácitos de “respeto” en el espacio público que consiguen un tono de movimiento unánimemente apático y ensimismado.

El tercer nivel es del contexto. Por esta palabra nos referimos a todas las prácticas coreográficas que no dominan sobre formas o tonos, sino sobre lugares y momentos; más que escribir en los cuerpos, los sitúan en el tiempo y el espacio. Es el nivel coreográfico que se corresponde más armoniosamente con la labor de la coreopolicia, que por más que quiera poco puede hacer en los otros niveles. Artísticamente, corresponde a este nivel las decisiones que involucran la existencia misma del dispositivo *obra*, como las interacciones con el público, el lugar y tiempo de presentación, el que haya o no un precio, etcétera. Y a nivel social cubre todas las disposiciones sobre lo que se puede o no se puede mover en tal espacio o tal momento, las rutas permitidas para ir de un punto a otro, y, a un nivel profundo, la obediencia o desobediencia misma a la ley. Es aquí donde la coreografía se encuentra con sus fundamentos: en este nivel, la falta a la coreografía está integrada a la coreografía misma, recibiendo ésta un castigo o generando una reconfiguración de la coreografía total que la contemple como legal.

Hay dos características de este tercer nivel que hay que resaltar. Una es que su forma social suele tener un carácter negativo, ya que tiende más a prohibir o imposibilitar ciertos movimientos que a crearlos, mientras que su forma artística en general intenta abrir aún más las posibilidades de movimientos integrando variables nuevas. Esto hace que el arte que involucra este nivel pueda (o no) chocar directamente con las formas sociales de coreografía. La otra es que, si consideramos la forma subsidiaria de las coreografías de contexto, abarcaríamos casi la totalidad de los movimientos humanos,

puesto que solemos movernos de cierta forma en cierto lugar y tiempo por algún motivo. Si pretendiéramos rastrear coreografías detrás de todos los actos, caeríamos en una paranoia que podría resultar divertida pero que no tendría ningún sentido para nuestra investigación. Es por ello que reduciremos nuestro análisis de este nivel a las tendencias generales, ya sea regidas por leyes o por costumbres.

Considerando estos tres niveles, debemos rearmar el esquema que propone Pérez respecto a coreógrafos, ejecutantes y espectadores como personajes sociales. Éstas consisten en funciones que pueden ser desempeñadas por cualquiera, sin necesidad de una correspondencia uno a uno (yo soy coreógrafo, tú ejecutante, él espectador). Pensar de la otra manera, aun con la posibilidad de que se intercambien los roles alguna vez, nos vuelve ideológicamente esclavos perpetuos de un orden coreopolítico necesariamente opresor<sup>71</sup>. Porque la tripartición entre coreógrafos, ejecutantes y espectadores como personas distintas involucra ya un orden coreográfico, que le otorga funciones únicas a ciertos cuerpos. El papel de los coreógrafos a escala social *ronda* mayoritariamente en la burocracia coreopolicial (tanto en el gobierno como en la baja policía), así como también en las normas de las empresas respecto a sus trabajadores o las imágenes recurrentes de la industria del espectáculo, pero no habita allí. La coreografía puede funcionar también según una lógica igualitaria, siendo creada (y contemplada) desde los mismos ejecutantes en vistas a enfrentarse al orden coreopolítico dominante (o al menos a medir su poder, como diría Badiou).

Aquí volvemos a preguntarnos por la efectividad política de los movimientos, entendidos estos en el sentido que les da Badiou. Estos movimientos deben estar organizados, deben tener su propia coreografía, pero a la vez han de dejar espacio para lo inevitablemente nuevo. Un movimiento político puede tener como punto de partida un asunto particular, pero va dirigido virtualmente hacia el conjunto de la sociedad de un modo que no se puede prever: de cierto modo, un movimiento llama a otro movimiento, lo llama como una llama que busca más fuego y que no sospecha hasta dónde ni cuándo arderá. Si entendemos que el nivel de lucha coreográfica es el tercero, el de contexto, la coreografía de cada movimiento político ha de enfocarse en un proceso creador de espacios, tiempos y caminos que sin embargo no podrá controlar por sí solo. Es un proceso de engendramiento de monstruos, en el que

---

<sup>71</sup> Falta gravísima que comete Hannah Arendt en su célebre estudio sobre la *vita activa*, a la que corresponden las actividades de labor, producción y acción. La autora se entusiasma tanto con su clasificación que llega a identificar no sólo a cada actividad con un tipo de persona, sino que además los piensa como si fuesen castas que no se mezclan ni se retroalimentan positivamente. Llegar a decir cosas tales como “sólo el *animal laborans*, y no el artesano ni el hombre de acción, ha pedido ser “feliz” o pensado que los hombres mortales podrían ser felices” (*The human condition*, ed. cit. p. 134) sólo provocan que su concepto de acción política se haga cada vez más inoperante mientras en él se profundiza, al no admitir la convivencia de las tres actividades en cualquiera de los innumerables “diversísimos” que pueblan la tierra.

las coreografías de cada movimiento chocan y crean instancias imposibles que obligan a la coreografía general a reconfigurarse, momento en el cual los espacios de resistencia tienden a proliferar, como las almejas una vez que la mar se retira.

Hemos revisado someramente la relación entre coreógrafos y ejecutantes, pero nada hemos mencionado sobre el tercer miembro de esta triada: el rol de espectador. Si bien el rol de los coreógrafos no está equitativamente distribuido, sí somos todos espectadores además de ejecutantes, al menos en esta sociedad. Al principio decíamos que la coreografía no sólo escribe sobre un cuerpo, sino también a través de él, para que otros lo vean moviéndose de tal forma. Esto en la coreografía social se cumple a la perfección, aunque no con fines artísticos sino estrictamente coreográficos: el espectador no está separado de los ejecutantes por una cuarta pared, porque todos somos espectadores y ejecutantes, por lo cual el carácter sensible de los movimientos nos afecta directamente y genera una reacción. Pero, obviamente, el rol de espectador sólo en una ínfima (pero fundamental) parte se dedica a observar las normas para poder seguirlas correctamente. La función espectadora tiene tres formas típicas que la separan, en cierto modo, de su posición en la coreografía general, lo que trae en mayor o menor grado un componente liberador.

La primera forma es la estética, que ha sido celebrada como emancipatoria por autores como Rancière<sup>72</sup>, y que a nuestro juicio tiene como principal rasgo una sensibilidad abierta en la que el diálogo del ojo con la realidad encuentra como tercer término al conjunto del sensorium, generando una experiencia subjetiva estéticamente íntegra. Otro rasgo importante es que el objeto de esta forma espectadora es libre, no es necesariamente un “objeto de arte”.

La segunda forma es la teórica, en la que el ojo se dirige directamente al intelecto. La distancia que tomamos con el mundo es mayor, y podemos tomar posición sobre ciertos hechos, reflexionar, juzgar, etcétera. Podría originarse como una vía de profundización conceptual a partir de una forma estética de visión.

La tercera forma es la espectacular, en la que el ojo se comunica con el infinito depósito de imágenes del espectáculo, y convierte todo lo que ve en una imagen más. Esta forma, relativamente nueva, consiste afectivamente en una mezcla de curiosidad e indiferencia por cualquier hecho: todo puede ser interesante, pero igualmente interesante, sin sobresalir demasiado. Una manera de reconocer fácilmente esta actitud espectadora es la manía por registrar digitalmente cualquier hecho que salga de lo común,

---

<sup>72</sup> RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

convirtiéndolo automáticamente en recuerdo, anulando de esta manera el presente en el cual el hecho está sucediendo y la posibilidad de incidir en él. En el siguiente capítulo nos extenderemos sobre este tema, y veremos de qué manera se vinculan el espectáculo con la coreopolítica.

## 5

### Espectáculo

En una primera definición, muy general, un espectáculo es una producción temporal y visible. Por “producción” me refiero a que es una obra humana, colectiva o individual; por “temporal” quiero indicar que esta producción consiste en la composición sobre un lapso más o menos definido de tiempo; y por “visible” quiero decir que está hecha pensando primeramente en el sentido de la vista, y condicionada por la materialidad de este sentido, aunque suelen estar involucrados los demás. En su forma básica, además, un espectáculo involucra la existencia de una escenificación, que puede corresponder a un lugar ya previamente condicionado (como un teatro, una sala, una tarima) o que puede crearse espontáneamente, mediante una especie de “efecto escenario”, que suspende temporalmente los usos corrientes de un lugar y desvía la atención hacia una zona donde *algo* está pasando. Un músico, una pelea o un predicador pueden generar la atención suficiente sobre otros como para que detengan su caminata y se detengan a su alrededor, generando un escenario fugaz entremedio del espacio público.

La distancia que toma el espectador con respecto al escenario puede entenderse como una señal de respeto hacia el espectáculo, una promesa tácita de no intervención, pero su fundamento está más bien en el funcionamiento del sentido de la vista: el espectador quiere ver y para eso pone en suspenso su acción, se separa imaginariamente de lo visto y lo convierte en objeto. Exigirle más que eso a un espectador puede ser parte de los buenos modales, pero él no está de ninguna manera obligado a respetar lo que está viendo más que por la costumbre, y por el miedo a que otros espectadores se enojen con él gritándole “¡queremos ver!”. De todas maneras, entre el público y el espectáculo se forma una especie de barrera imaginaria que forma dos micromundos dentro del mundo: luminoso y atrayente el del espectáculo, oscuro y escondido el del público. Las luces apagadas sobre las butacas de los cines y teatros no hacen más que concederle a los espectadores una solución a su vulnerabilidad, dado que el espectador perfecto trata de no llamar la atención, de no convertirse en objeto de otras miradas. Eso lo

distingue del acechador, quien se oculta sólo para esperar el momento de su aparición. La mirada del espectador es voyerista, ya que establece una mirada intransitiva, sin diálogo con su objeto, y que en su mayor expresión se convierte en un puro ojo espiritual que ha olvidado que tiene cuerpo. Esta distracción respecto a las condiciones materiales externas al espectáculo le ha dado al espectador su fama de tonto, de alguien a quien se engaña con facilidad. Porque aunque no todo espectáculo involucre una mentira, y no toda mentira sea espectacular, la facilidad con la que éste puede presentar mundos distintos al actual le han hecho merecer grandes sospechas a lo largo de la historia.

Una de las sospechas fundacionales respecto al espectáculo es la de Platón, aunque no esté en contra del espectáculo en sí mismo, sino de la ficción que lo suele acompañar. El filósofo no está tan interesado en criticar el brillo del espacio espectacular como en denostar la “copia de la copia” que es todo el arte mimético. El problema, claro está, no es que esta copia sea muy parecida a la original, sino que tiene la posibilidad de crear una realidad paralela a la “buena” copia que está en la naturaleza, trastornándolo todo, como lo hacen los poetas. Según Rancière, "El problema de la ficción es primero un problema de distribución de lugares. Desde el punto de vista platónico, la escena del teatro, que es a la vez el espacio de una actividad pública y el lugar de exhibición de "fantasmas", confunde el reparto de identidades, de actividades y de espacios."<sup>73</sup> En una sociedad donde todos cumplen su función, no pueden haber personajes que pretendan tener todas las funciones en una, como los actores o los poetas. Ellos no saben de lo que hablan. Baudelaire, muchas aguas después, defenderá orgulloso esa cualidad del poeta: “El poeta goza del incomparable privilegio de poder ser, a su antojo, él mismo y otro [...] Para él solo, todo está vacante”<sup>74</sup>. De este modo, se excluye de los espectáculos toda ficción, permitiéndose solamente las artes no representativas. Sin embargo, podríamos decir que todo espectáculo ya genera un espacio ficticio aunque no esté “representando” nada. La danza o el circo no muestran personajes, pero el espacio en el que aparecen los artistas está condicionado, separado virtualmente de la realidad, produciendo una ficción vacía: efecto de ficción sin representación.

Luego vendría Aristóteles, mucho más conciliador, a aceptar la representación artística demostrando que sus intenciones no son falsear la realidad, sino producir emociones en un público que no está siendo engañado puesto que sabe distinguir el espacio espectacular del real. De este modo los espectáculos proliferarían a lo largo de la historia no sin problemas con la policía, qué duda cabe, pero nunca tantos como Platón hubiese querido. Especialmente a partir del siglo XVI el teatro se convirtió en un arte imprescindible, funcionando como instrumento a gran escala para difundir ideas, provocar sentimientos

---

<sup>73</sup> RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Santiago : Lom, 2009, p. 11.

<sup>74</sup> BAUDELAIRE, Charles. *El spleen de París. Pequeños poemas en prosa*. Santiago : Lom, 2008, p. 33.

y educar almas. Pocos siglos más tarde (1758) Rousseau escribirá una célebre crítica a los espectáculos teatrales que se destaca por una sutil modificación del argumento platónico: no se trata de eliminar los espectáculos porque nos desordenan y confunden, sino más bien porque nos desvían del desorden y la confusión originarias, acaso con una presentación demasiado ordenada y artificiosa de la vida. Quienes reducen el argumento de Rousseau al platonismo olvidan su admiración por los habitantes de un “pueblito cerca de Neuchatel” que realizan todos múltiples artes y oficios<sup>75</sup>, así como la fiesta de su infancia que recuerda al final del texto, cuyo desenfreno lo hace exclamar: "No, no hay más alegría pura que la pública y los auténticos sentimientos de la naturaleza sólo reinan en el pueblo. ¡Ay! Dignidad, hija del orgullo y madre del aburrimiento, ¿acaso tus tristes esclavos tuvieron en su vida algún rato semejante?"<sup>76</sup>. Rousseau celebra la belleza desordenada y “natural” de la vida de los pueblos, la cual constituye el espectáculo más digno de todos. Los espectáculos teatrales simplemente nos distraen de las posibilidades creativas de los pueblos. Aunque al igual que Platón esté presente un claro interés por el sentido comunitario, en Rousseau esta comunidad no sólo se celebra a sí misma sino que se construye creativamente.

Lo que ni Platón ni Rousseau se esperaban era la llegada de la cultura de masas, en la cual las imágenes se reproducen innumerablemente sin más lógica que la del mercado. Walter Benjamin analizará cómo los avances técnicos del siglo XIX modifican sustancialmente la forma en que el arte y la vida son percibidos, principalmente en el *Libro de los pasajes* y en *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. En esta última obra (1936) Benjamin propone su famoso concepto de aura, aquella “manifestación irrepetible de una lejanía” que desaparece progresivamente con el predominio del valor exhibitivo de la obra por sobre su valor cultural. La obra ya no vale por sí misma, por su inserción en la historia y por la singularidad que pueda tener en su presencia; su valor se traslada a su imagen, es decir, a lo que de reproducible hay en ella<sup>77</sup>. De esta forma surge el *kitsch*, régimen de imágenes propio del capitalismo que se caracteriza por una independización radical de cada imagen respecto a sus contextos originales. El kitsch funciona a partir de un archivo infinito de imágenes muertas, mezclables y modificables cuyo valor sólo tiene sentido dentro de contextos. El kitsch se liga de esta forma con el procedimiento alegórico analizado por Benjamin<sup>78</sup>, donde la mercancía lleva en sí

---

<sup>75</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*. Madrid : Tecnos, 1994. p. 43.

<sup>76</sup> *Ibíd.*, p. 93n.

<sup>77</sup> BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”, en *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata : Terramar, 2007. pp. 147-182.

<sup>78</sup> Benjamin estudia la alegoría como un procedimiento opuesto al símbolo en su obra *El origen del Trauerspiel alemán*, y luego lo rescata en el análisis que hace de la obra de Baudelaire en el convoluto J de *El libro de los pasajes*. La idea principal de la alegoría barroca es la de un mundo despedazado, en el que todo es igual de imperfecto, igual en su lejanía

la marca de la calavera, la vanidad de vanidades en la cual la relación significante/significado es igual de arbitraria que la existente entre valor de cambio y valor de uso.

Este caos de imágenes infinitamente reproducibles trae consigo una nueva forma de relacionarse con los espectáculos. Una filmación de una obra de teatro puede reproducirse muchas veces en muchos lugares, años después que los actores hayan muerto. El espectáculo se independiza de la presencia, ese acuerdo íntimo con los espectadores en que un espacio queda transformado temporalmente en un templo de lo mirable. Con la fotografía, el cine y la televisión, La brecha imaginaria que separa al público del escenario se convierte en una brecha real, haciendo que los espectadores necesiten un medio para llegar al espectáculo. Este medio es un espacio bidimensional que llamaremos pantalla, en un sentido amplio. Es una palabra importante porque connota algo que cubre a la vez que muestra, incluso que protege, que atenúa (el calor de una lámpara, por ejemplo). Una pantalla muestra un espectáculo atenuado, suavizado por la lejanía. Los espectadores pueden por fin asegurarse de mirar sin ser mirados de vuelta, porque lo que están viendo no son personas reales, sino sus *espectros* (Barthes llama así al ser fotografiado<sup>79</sup>, palabra íntimamente recíproca con *espectador*). Con estas facilidades tecnológicas, los espectáculos se hacen mucho más masivos y pasivos, al no ser ya el escenario mismo el centro del espectáculo sino la sola pantalla, que emite una luz física propia sin importar el “brillo” que tenga o no tenga lo que ella está mostrando.

Pero así como existe un efecto escenario que se crea colectivamente alrededor de un punto de atracción, también existe un efecto pantalla, compatible con éste pero que lo trasciende con creces. El efecto escenario es algo que tiene duración y que necesita la concurrencia múltiple de personas; el efecto pantalla tiene su origen, en cambio, en la individualidad del espectador, que proyecta una pantalla imaginaria entre él y el mundo. De esta manera, la copertenencia a la misma suspensión del mundo entre espectador y escenario que existe en el espectáculo tradicional queda abolida con el efecto pantalla, una distorsión ideológica que hace como si las cosas no estuvieran realmente allí. Especialmente las cosas en el espacio público. Si hay algo interesante, se le sacará una foto o se le hará un video; todo se convierte instantáneamente en espectro, imagen para recordar.

---

infinita a Dios, y por tanto cualquier signo se puede vincular con cualquier otro mediante el montaje. El capitalismo permite que en el siglo XIX la alegoría vuelva con fuerza, sobre todo en la publicidad y la poesía, aunque ahora con un fundamento económico en vez de teológico (aunque el capitalismo pueda ser entendido como la religión de nuestro tiempo, algo defendido por el mismo Benjamin en otra parte).

<sup>79</sup> “Aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidolon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con “espectáculo” y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona : Paidós, 1989, pp. 35-36.

El concepto de espectáculo se ha vuelto considerablemente popular en la segunda mitad del siglo XX especialmente a partir de los estudios de Guy Debord, influenciados por algunos estudios marxistas (Escuela de Frankfurt, Althusser, Lukács) sobre la sociedad capitalista de masas. En *La sociedad del espectáculo* (1967) Debord presenta el concepto de espectáculo como el sentido de la práctica total de la formación económica capitalista, en el que “todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación”<sup>80</sup>. El espectáculo es un pseudo-mundo que se forma con imágenes muertas, extraídas de todos los contextos de la vida, y que no tiene más fin que sí mismo; es “la realización técnica del exilio de los poderes humanos en un más allá; la escisión consumada en el interior del hombre” (1, 20); es “el autorretrato del poder en la época de su gestión totalitaria de las condiciones de existencia” (1, 24). El poder del espectáculo es presentado por Debord como el de una hidra omnipresente, casi un monstruo de ciencia-ficción, del cual no hay escapatoria:

La alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa así: cuanto más contempla menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad menos comprende su existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que lo representa. Por eso el espectador no encuentra su lugar en ninguna parte, porque el espectáculo está en todas. (1, 30)

A pesar de que Debord explícitamente declara que el espectáculo no es “el producto de las técnicas de difusión masiva de imágenes” (1, 5), sino que es más bien una visión de mundo que se ha abierto camino hacia la realización material, es imprescindible que nos aboquemos a los procesos tecnológicos que están en juego y que no olvidemos su carácter histórico. Si consideramos que “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (1, 4), hay que centrar el foco justamente en los poderes que pueden surgir de estas mismas relaciones sociales para no mediatizarse por imágenes, mercancías (el *fetichismo de la mercancía* marxista es fundamental en la argumentación de Debord) ni pantallas.

Rancière hace una crítica aguda al pesimismo de Debord, haciendo ver que sus lúcidos argumentos

---

<sup>80</sup> DEBORD, Guy. *La Sociedad del espectáculo*. Disponible en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/Societe.pdf>. Traducción de Maldejo para el Archivo Situacionista Hispano (1998). Capítulo 1, número 1. (capítulo y número, a continuación, se indicarán entre paréntesis en el cuerpo del texto).

pueden llevar fácilmente al nihilismo posmoderno de Baudrillard, porque si “en el mundo *realmente invertido*, lo verdadero es un momento de lo falso” (1, 9), adentrarse en el conocimiento de este mundo espectacular no es más que adentrarse en el espectáculo mismo, en su misma lógica, sin hallar jamás salida. Así, Rancière se pone en contra del cliché “del pobre cretino de individuo consumidor, sumergido por el torrente de las mercancías y las imágenes, y seducido por sus promesas falaces”<sup>81</sup>. El origen de la crítica a la multitud de estímulos de la sociedad de consumo está, para el filósofo, unido al miedo de las élites por “la sociedad democrática como sociedad en la que hay demasiados individuos capaces de apropiarse de palabras, imágenes y formas de experiencia vivida”<sup>82</sup>. Rancière pone su confianza en la potencia sensible de los espectadores para experimentar provechosamente el exceso de imágenes del espectáculo, oponiéndose a cualquier tipo de explicación didáctica de estas, ya venga esta desde el poder o desde la crítica.

Sin embargo, las imágenes raramente van solas. Están rodeadas de prácticas, ideas y discursos que las anteceden, siguen o acompañan. Y estos elementos también forman parte del espectáculo. Sería muy simple que el espectáculo sólo existiera en las pantallas y los escenarios, pero sus últimos pasos buscan salir de allí para apropiarse nuevamente del espacio de presencia directa que había perdido. Hans Ulrich Gumbrecht analiza<sup>83</sup> la importancia estética de los “efectos de presencia” frente a los “efectos de sentido”, aún, y sobre todo, en nuestra época de la reproductibilidad técnica y la hiperreproductibilidad digital<sup>84</sup>. Al desconectarnos del mundo de las imágenes no nos encontramos con el feliz desorden humano de Rousseau, sino con una realidad que está en gran medida condicionada, producida estéticamente con efectos de presencia específicos. Así, mientras las artes escénicas intentan volver a llamar la atención oponiendo la potencia de su presencia ante la frialdad de las pantallas (incluso integrando también el video como elemento), la presencia en general comienza a espectacularizarse, convirtiéndose la ciudad en una escenificación donde todo está en su lugar y cumple su función perfectamente.

Así llegamos al momento en que debemos oponer este espacio espectacular con lo que hemos llamado “espacio de aparición” (Arendt) o “escenario común” (Rancière). Como ya hemos dicho, el escenario común no tiene un centro ni una existencia plena, está disperso de tal forma que, aunque nunca deje de

---

<sup>81</sup> RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. ed. cit. p. 49.

<sup>82</sup> *Ibíd.*, pp. 49-50.

<sup>83</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*. México D.F. : Universidad Iberoamericana, 2005.

<sup>84</sup> Concepto muy interesante del cual no podemos tratar aquí con justicia. Remitimos al trabajo de Álvaro Cuadra, “La obra de arte en la época de su hiperreproducibilidad digital” en [http://cabierta.uchile.cl/revista/31/mantenedor/sub/articulos\\_1.pdf](http://cabierta.uchile.cl/revista/31/mantenedor/sub/articulos_1.pdf) revisado el 29/04/13.

existir, nunca se completa, justamente porque en cuanto empieza a ganar poder debe empezar a luchar con el espectáculo que intentará devorarlo. El ejemplo más evidente para ello son las protestas de 2011 en Chile, en España, en Wall Street, en el mundo árabe, etc. Los espacios se abrieron, los escenarios comunes obtuvieron una consistencia poco frecuente, los movimientos chocaron entre sí invocando al acontecimiento. Pero la lógica del espectáculo, que es una expresión de la lógica policial (algo así como el ministerio de visibilidad de la policía), se encargó de reducirlo todo a una performance, como si el mostrarse ya fuera un fin en sí mismo. Así el poder, con la baja policía reprimiendo por un lado y el espectáculo celebrando por el otro, logró debilitar el movimiento como un padre que trauma a sus hijos llenándolo de dobles mensajes.

El espectáculo produce presencia, produce el escenario donde la coreografía policial desenvuelve su imperfecta obra. Produce relaciones humanas basadas en imágenes muertas. Produce pantallas entre los individuos, para alejarlos unos de otros aunque estén aglomerados en la masa más espesa. Pero esta producción no es infinita ni omnipresente. Podemos escapar de ella, sobre todo porque el espectáculo no oculta nada: todo en él es obvio, y en sus propios métodos está la posibilidad de invertir la balanza. La alegada alienación producida por el espectáculo no radica en su estructura, sino en su uso por parte de las élites y la policía que las resguarda. Podemos enfrentarnos libremente a sus imágenes, como quiere Rancière, pero hay que estar consciente del discurso que viene con ellas aparejado y poder disociarlo. Podemos fácilmente desconfiar de una imagen, o desconfiar de un discurso, pero las dos cosas juntas generan un efecto de realidad cuya contingencia debemos apresurarnos a defender.

En el espectáculo contemporáneo la figuración del cuerpo humano es algo central, y especialmente cuando éste está en movimiento, como ya vimos respecto a la filmación de los hermanos Lumière. El Kitsch, que es sobre todo un modo de transformar imágenes-basura en afectos, ha establecido ciertas formas canónicas de presentación espectacular del movimiento de los cuerpos. Estas en primera instancia hacen relación con la exaltación de la potencia de los cuerpos, los cuales se ven vistos a intensidades extremas. Podemos ver cuatro eje principales en que funcionan estos super-movimientos: el sexo, la lucha, el deporte y la danza. Sus típicas formas kitsch son la pornografía, la lucha libre, los juegos olímpicos y la danza-espectáculo, cada una de ellas convirtiéndose en un canon para medir los desempeños dentro de estos mismos ejes en el cotidiano. De muy distintas maneras, claramente, porque si bien muchos deportistas trabajan duro para llegar a las Olimpiadas, las parejas no suelen entrenar su sexo para llegar a ser estrellas porno. Pero se convierten en los modelos de movimiento “correcto”, tal vez inalcanzables, pero frente a los cuales podemos saber nuestro lugar. De esta manera el espectáculo

se convierte en otra arista de la coreopolicia, presentando pseudo-coreógrafos imposibles de alcanzar pero eficientes en su función de humillar la potencia de los movimientos cotidianos. Es importante, entonces, que consideremos las contracoreografías que desde estos 4 ejes tienen lugar para enfrentarse a los cánones espectaculares.

La liberación sexual, un tema álgido en una cultura obsesionada con el placer y abrumada por la culpa, tiene la posibilidad de hacer saltar el “problema” de la identidad de género y denotar el carácter estrictamente policial de ese dispositivo. Sin embargo, es siempre peligroso que el potencial subversivo de los movimientos sexuales se pierda, porque su poco compromiso con otros movimientos los hacen presa fácil de las “políticas de integración” liberales, tal como sucede en el autodenominado primer mundo. Finalmente, en un sistema que se nutre del deseo de la gente, no es tan difícil cooptar un movimiento basado en la libertad de gozar.

Respecto a la lucha, llama la atención la auto-espectacularización que ha tenido últimamente la lucha callejera como una forma de adelantarse a las imagerías y manipulaciones de los medios masivos. Las máscaras de *Anonymous*<sup>85</sup> vienen de un personaje de cómic, *V de Vendetta*, popularizado por la película de Warner Bros. Este hecho ha sido criticado por algunos analistas, quienes ven en ello el símbolo de que todas estas protestas no son más que gestos estéticos de individuos despolitizados, y que las protestas resultan totalmente interiores al sistema. Mi posición es que la reapropiación de elementos del espectáculo con fines subversivos no sólo totalmente válida sino necesaria, puesto que el método de manipulación de imágenes del espectáculo justamente nos deja ver que los signos son elementos libres y que sólo cobran significado con un montaje y un contexto. No ocupar esos signos es dejárselos a ellos, siendo que no les pertenecen; de hecho, nada les pertenece. Sin embargo, en el estricto ámbito de la lucha, creo que hay poca invención. Es una tarea importante para el futuro del movimiento (de los movimientos políticos, pero sobre todo del movimiento en general) reinventar la lucha, para que no quede en manos de un caótico montón de lanzadores de molotov y un ordenado montón de lanzadores de lacrimógenas.

El deporte debe ser, de todas estas prácticas de movimiento que estamos revisando, la menos política de todas. Desde sus inicios griegos, durante las Olimpíadas se detenían todas las guerras para que pudieran participar todos los competidores y reinara la paz. Y es que aunque cada deporte involucra una competencia, una estetización del combate, esta se intenta transfigurar (a veces con más éxito que otras veces) en una admiración consensual por los grandes logros del hombre. Así, universalmente

---

<sup>85</sup> Supuesta organización de hackers anónimos que convocan a complotos y movimientos masivos contra ciertas corporaciones o poderes. Sus comunicados son videos en los que se ocultan tras una máscara y colocan una voz digital.

celebramos a Usain Bolt o Michael Phelps, porque sus hazañas llenan de gloria al género humano más que a sus países de proveniencia. El deporte, con su manía por la cuantificación, aspira a ser una ciencia de los logros corporales del hombre, y con ello se arma uno de los espectáculos más exitosos del mundo. A nuestro punto de vista, la politización del deporte sólo puede llegar de la mano del juego, su hermano chico. Los deportes no son más que juegos profesionalizados, secuestrados por la gloria y el dinero. El juego inventa relaciones entre las personas según reglas contingentes, removiendo la tierra de sus hábitos y creando mundos que pueden cambiar totalmente sólo con modificar una ley. Porque el juego necesita leyes, pero leyes totalmente sujetas a la modificación por acuerdo de quienes, previamente, van a jugar. No es que el juego sea un símbolo de la política, pero sí mantiene vivo un sentido de creación colectiva que está en la base de toda convivencia humana.

Por último, la danza. El tema de este trabajo es la danza y la política, y ahora estamos justo en el medio de esa relación. En la danza se concentra todo lo que hemos hablado hasta ahora: Igualdad, Libertad, Movimiento, Coreografía, Espectáculo y todo lo que vendrá. Las relaciones posibles de la danza con la política ya fueron anunciadas en la introducción, y a partir de ahora este texto vuelve a entrar en sí mismo, enrollándose en su ombligo, para desarrollarse con un nuevo principio.

## 6

### Danza

Como era de esperar, no tenemos una definición precisa de lo que es la danza. Pero sí varias definiciones imprecisas. Es una actividad humana, o una práctica humana, lo que tal vez no diga mucho. Algunos de los demás animales hacen cosas parecidas a lo que nosotros llamamos danza, pero considero una falta de respeto decidir si lo es sin poder discutirlo con ellos. Así que nos abocaremos a la danza como un fenómeno humano.

Pero tal vez decir que es una actividad es incluso decir demasiado. Las actividades suelen tener un fin, incluso a veces dejan un producto tras de sí. La danza no deja nada, y se acaba en sí misma: se baila para bailar. Sin embargo, hay actividades que apenas son actividades y que parecen ser menos actividad que la danza. Respirar, pararse, sentarse, caminar, saltar. Moverse, en general. Pero la danza no está en una posición superior a ellas, dedicada a su propio fin, porque no tiene fin. La danza, antes de ser definida, cubre a las actividades que están antes de ella, las apenas-actividades. Las reúne y les da cobijo. Y sobre todo las mezcla, hace que se conozcan.

La danza implica una relación particular del cuerpo con sus movimientos, o más bien, con el cuerpo en tanto movimiento. Son movimientos todas las acciones antes de la acción, antes de su sentido. Algunos de ellos son más voluntarios que otros: no podemos detener el movimiento de nuestro corazón, nuestra respiración sí, pero sólo por un momento, nuestros pasos podemos detenerlos cuando queramos. La danza *reúne* los movimientos de un cuerpo.

Su forma de reunirlos es práctica, no teórica. La danza no es una ciencia del movimiento. Puede involucrar un saber, pero es un saber práctico, como el de un oficio, y ni siquiera es necesario. La danza reúne los movimientos y los *despliega*. No una cosa tras la otra, sino simultáneamente: se despliegan en su reunión, se reúnen en su despliegue. Un cuerpo que baila está reunido y desplegado a la vez, pero en tanto movimiento. En la danza, el cuerpo y su movimiento son una misma cosa: no caben

consideraciones anatómicas o pictóricas separadas de su fisiología y su kinética. Hay inmovilidad, pero la inmovilidad, como ya hemos dicho, no es más que un movimiento imperceptible, que puede tener mucha o poca intensidad. La reunión y el despliegue, además, pueden ser caóticos e indisciplinados, o coordinados bajo ciertas normas, u objetos de experimentación constante. Las danzas son legión.

Estas consideraciones pueden ser muy generales, pero tienen al menos una operatividad preliminar. Si dijéramos más sobre qué es la danza y qué no, nacerían grandes problemas demasiado temprano. Es por ello que esperamos desde aquí hacer partir los rayos que nos conducirán hasta formulaciones más complejas.

Una forma de complementar estos primeros trazos conceptuales sobre la danza es remitirnos a la etimología, recurso muy del gusto de los filósofos que cada vez pierde más rigurosidad científica pero a cambio de más creatividad y desvergüenza en su utilización<sup>86</sup>. Revisaremos tres palabras: “danza” y “baile”, que tienen sus equivalentes en lenguas romances y germánicas, y el latín “saltatio”, que designa la misma actividad.

La palabra “danza” está extendida desde Latinoamérica hasta Rusia (Italiano *danzare*, Inglés *dance*, Rumano *dansa*, Sueco *dansa*, Alemán *tanzen*, Ruso *tancovat*)<sup>87</sup>, y aún así lo único que se sabe con certeza es que se empezó a usar ampliamente en Francia. Sus orígenes son oscuros para los investigadores más serios. Pero también existen algunos menos serios, que en este caso son más interesantes. Adolfo Salazar, autor de una breve historia de la danza llamada *La danza y el ballet* que tuvo mucha difusión en Latinoamérica durante el siglo XX, se atreve a dar una respuesta a este enigma:

Las más viejas acepciones que la Filología conoce relativas a la danza son las que pueden resumirse así: el vocablo sánscrito *tan* significa estrictamente *tensión*; pero su raíz *an*, o el vocablo mismo *tan*, entran en la composición de palabras posteriores en donde va unido ese doble sentido de *tensión* y de *danza*. El vocablo griego *tenein* y el latín *tendere* proceden de dicha raíz sánscrita con el mismo sentido que ella. Nuestro vocablo *danza* viene directamente del latín medio *dansare*, el cual procede de una forma

---

<sup>86</sup> La etimología siempre ha sido un recurso controversial en filosofía, principalmente por el culto por lo sagrado del origen que involucra. Si hay discusiones sobre el significado de un vocablo, la etimología pareciera tener siempre “la última palabra”, justamente porque tiene la primera. Con Nietzsche, Heidegger y Derrida, entre otros, se inicia (en diversos estilos) una reinvención del uso de la etimología, más poético que científico, aunque en el caso de Heidegger lo religioso parece persistir. Lo importante es no olvidar el carácter eurocéntrico (o indoeurocéntrico) que el recurso etimológico lleva casi siempre, al hacerse difícil y engorroso revisar concienzudamente las etimologías de conceptos en lenguas con las que no compartimos raíces. En la etimología suele haber un aferramiento al árbol familiar, un miedo a chocar con otros lenguajes que puedan desarticular las ramas que tanto nos ha costado forjar. Heidegger, el pensador de la lengua alemana por excelencia, podría ser el caso más ilustrativo.

<sup>87</sup> “dance” en HARPER, Douglas. *Online Etymological Dictionary*, [http://www.etymonline.com/index.php?term=dance&allowed\\_in\\_frame=0](http://www.etymonline.com/index.php?term=dance&allowed_in_frame=0) . Revisado el 18/04/13.

secundaria, *danson*, del alto alemán *dinsan*, de donde el alemán moderno formó su vocablo, aún en uso, *tanz*.<sup>88</sup>

Poco creíble, pero la relación de danza con la tensión es algo que no sólo fonéticamente tiene sentido. Hay una tensión primordial entre la fuerza de gravedad y nuestra suspensión en pie, así como también una tensión en la serie de pequeños desequilibrios que concuerdan en un equilibrio general. Los movimientos son posibles gracias a la tensión y la distensión de los músculos. Sí la conformación subjetiva está hecha a partir de tensiones sociales, psicológicas, culturales, nunca posiciones sino más bien rangos de vaivén entre múltiples ejes, así también las tensiones atraviesan los movimientos del cuerpo: arriba y abajo, adentro y afuera, abierto y cerrado, tenso y suelto, rápido y lento, recto y curvo, etcétera. Tensiones que no involucran una bipolaridad, puesto que al convivir todas en el mismo espacio chocan y se influyen multidimensionalmente. La danza sería la revelación de estas tensiones, su puesta en juego; el momento de hacerse cargo de ellas.

La palabra “bailar” proviene muy probablemente del griego *ballein*, “lanzar”<sup>89</sup>, y de su forma frecuentativa *ballizein*, que designa un tipo de baile enérgico y que se podría traducir como “lanzarse a uno mismo”. Es notable que la única otra palabra del castellano que viene de esta raíz es bala, “lo que se lanza”. La bala y el baile son las dos formas más extremas del lanzar: se lanza algo con tanta intensidad como para matar a un hombre, o se lanza un hombre mismo, desde sí mismo, una y otra vez. Semejante a esta forma es el latín *saltare*, “bailar”, frecuentativo de *salire*, “saltar”. Si el salto es una tentativa de vuelo que no logra escapar de la gravedad, quien baila hace un salto de salto, celebra la imposibilidad del vuelo, la dialéctica del levante y la caída.

Así se enlazan la danza y la tensión, el baile y el arrojo. Pero no diferenciaremos entre estas dos palabras como si fueran cosas separadas. Tradicionalmente han habido algunos matices culturales muy variables que distinguen al baile de la danza, la mayor parte de las veces incluyendo un término en el otro. El primer diccionario de la lengua castellana, conocido como *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) define “bailar” como “hacer mudanzas con el cuerpo, y con los pies y brazos, con orden, y a compás, siguiendo la consonancia del instrumento que se tañe”, y a la danza como “baile serio en que a compás de instrumentos se mueve el cuerpo, mostrando con las mudanzas de sitio vistosas y agradables plantas”<sup>90</sup>. Es decir, la danza aparece como una forma sofisticada de baile en la que lo importante son las posturas más que los movimientos. Con el correr de los años, estas definiciones

<sup>88</sup> SALAZAR, Adolfo. *La danza y el ballet*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1997. p. 23

<sup>89</sup> “ball (2)” HARPER, Douglas, op. cit.

<sup>90</sup> “bailar” y “danza” en *Diccionario de autoridades*, Real Academia Española, Tomos I-VI, 1er edición, publicada 1726-1739. Disponible en <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>. Revisado el 28/04/13.

fueron simplificándose hasta perderse la diferencia inicial.

Sin embargo, a pesar de que el verbo “bailar” sea usado casi unánimemente para designar la actividad, la palabra “danza” continúa teniendo un estatus mayor. La danza como arte es siempre denominada como danza, no baile, palabra que queda relegada para todos los tipos de danza no-artística. Podríamos relacionar, entonces, al arrojido del baile con las formas populares, enérgicas y festivas, poco disciplinadas, y dejar la tensión de la danza para hablar de las formas sutiles, preparadas y profesionalizadas de la misma actividad. Pero no haremos esa división elitista: consideraremos que danza y baile son dos formas de llamar a lo mismo, a una configuración de tensar y lanzar que tiene por principio a los movimientos del cuerpo.

Cuerpo-movimiento, reunión-despliegue, tensión-arrojo. Parejas de conceptos que se imbrican entre sí para dar paso a una comprensión compleja del fenómeno bailante. Todo cuerpo en movimiento *puede* estar bailando, aunque no todo cuerpo lo esté haciendo realmente. Esto indica que el ser-bailante de un cuerpo en movimiento no radica tanto en lo visible sino en un temple que el cuerpo toma respecto a su movimiento. Este temple consiste en la reunión y el despliegue, simultáneamente, de los movimientos, mediante una conciencia que empieza a expandirse por todo el cuerpo como un reloj de arena que deja caer los granos por la espina dorsal. Los movimientos hechos y los no hechos, los posibles y los imposibles, concurren en una realización efectiva de movimiento desplegado. Aquí ya hay danza, pero pocas veces tiene lugar de un modo así de puro. La reunión y el despliegue de los movimientos son inseparables de un motor afectivo, imaginativo, pensativo, pulsional. Este motor funciona a partir de la tensión y el arrojido, como un arco y una flecha que le dan vida al baile, que disponen las tensiones vitales del ser humano en un lanzamiento que, más que constituir literalmente un salto, es una exposición, un ser-afuera. Jean-Luc Nancy expresa así esta condición, que él llama *expeausition*, mezcla de “exposición” y “piel”: “ese vertiginoso atrincheramiento *de* sí que es necesario para abrir lo infinito del atrincheramiento *hasta* sí”<sup>91</sup>. El cuerpo se expone para llegar hasta sí mismo, la tensión del adentro y el afuera es el puente que lo une consigo mismo y genera que no haya ni adentro ni afuera, como en una botella de Klein.

Esta exposición del mapa de tensiones del cuerpo tiene un carácter incondicional y absoluto. Por “incondicional” me refiero a que es efectiva a pesar de que no haya nadie observando realmente esta aparición. Por “absoluta” quiero decir que esta exposición, aunque se dé el caso de que vaya dirigida hacia un público que sólo vea un escorzo de la danza, necesariamente forma alrededor de sí una esfera

---

<sup>91</sup> NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid : Arena, 2003, p. 29.

de exposición a la cual el cuerpo se entrega totalmente. El actor actúa para adelante, pero el bailarín baila hacia todas las direcciones<sup>92</sup>. Allí está su tara y su gloria.

¿En qué momento empieza la danza? ¿Cómo distinguirla de los movimientos comunes? Hay una intensidad distinta en el cuerpo que está transitado por la reunión, el despliegue, la tensión y el arrojito. Pero hay un momento de paso que a veces resulta difícilmente perceptible. La música ha servido históricamente de acicate a la danza, un puntapié que inaugura un “momento de baile” que puede ser llenado con cualquier cosa. En estos casos, las condiciones de la danza que hemos enumerado no vienen desde los individuos, sino de la presión del contexto: el arrojito y la tensión sociales obligan a la reunión y al despliegue, a “hacer algo” mientras suena la música. Marcar el compás de una canción, aunque sea en soledad, es también una forma de danza o al menos de pre-danza. No está claro el límite entre las dos palabras, aunque el tránsito de esta pre-danza a la danza propiamente puede llegar a ser preocupación de mentalidades policiales, como sucede en los bares sin patente de salón de baile<sup>93</sup>. Esta pre-danza, que Hubert Godard llama “pre-movimiento” podría definirse como la calibración de las tensiones que es necesaria antes de cualquier arrojito, aunque pocas veces se dé en un nivel consciente. La toma de consciencia de este momento es una tarea fundamental hacia la coreopolítica, puesto que allí se ponen en juego todos los hábitos del cuerpo a lo largo de su historia<sup>94</sup>.

Las tensiones que tienen lugar en la danza son propias de todo cuerpo humano en tanto cuerpo, y están dispuestas según dos polos que están en sí mismos más acá del valor: lo pesado y lo leve, lo alto y lo bajo, lo frío y lo caliente, lo rápido y lo lento, lo completo y lo incompleto, etc. la danza se basa en estas, las tensiones más básicas de todas, pero también da paso a que aparezcan tensiones emocionales,

---

<sup>92</sup> Un consejo muy bailarín está entre las anécdotas de Diógenes de Sínope: “Al ver una vez a una mujer que adoraba a los dioses en una postura bastante fea, con la intención de censurar su carácter supersticioso, según dice Zoilo de Perga, le dijo: «¿No te da reparo, mujer, que haya algún dios a tu espalda, ya que todo está lleno de su presencia, y le ofrezcas un feo espectáculo?».”(LAERCIO, Diógenes. op. cit. p. 296). Podríamos llegar a decir que el bailarín no debería tener arriba y abajo, izquierda y derecha o adelante y atrás; toda la esfera que lo rodea ha de ser un gran adelante, lleno de presencia divina.

<sup>93</sup> Anécdota en tercera persona. Dos individuos sentados en un bar, tomando cerveza, se paran a bailar una canción. Llega un garzón a decirles que no pueden bailar porque los carabineros pueden sacar un parte. Los individuos, entonces, permanecen de pie y tratan de marcar la danza con pequeñas señas, tratando de habitar el límite que separa a la danza de la no danza en la lógica del “sentido común”, que es la que tiene el garzón, vicario infortunado de la coreopolítica. El garzón los mira de vez en cuando, vigilándolos, pero no se atreve a volver a advertirlos. La pregunta por la danza se instala en su atareada cabeza.

<sup>94</sup> “La cuestión de la postura ( con su corolario de la relación con la gravedad) como cristalización de las actitudes acumuladas en nuestra relación con el mundo. Y entonces también la cuestión del pre-movimiento como lugar de renegociación posible de nuestros hábitos. Este pre-movimiento, que se apoya sobre el esquema postural, anticipa todas nuestras acciones, nuestras percepciones, y sirve de telón de fondo, de tensor de sentido, para la figura que constituye el gesto”. GODARD, Hubert. “Le geste et sa perception”, en GINOT, Isabelle, y MICHEL, Marcelle, *La danse au XXème siècle*, Paris, Borda, 1995. p. 225. Citado desde BARDET, Marie, *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires : Cactus, 2012. p. 167.

intelectuales, experimentales, biográficas, etcétera. Sin embargo, la danza parte de aquel punto en el cual nuestro cuerpo es común con todos los otros cuerpos. Estas tensiones, básicas y complejas, van configurando a la danza como un mapa de múltiples dimensiones. El recorrido de este mapa precisa de una salida al mundo, de una *exposición* del cuerpo como tal, aunque no sea ante nadie. Este primer arrojito consiste sobre todo en un ajuste de cuentas con la principal de todas las tensiones: la gravedad.

La gravedad no es una fuerza que vaya en una sola dirección, atrayéndonos y aprisionándonos a la superficie terrestre. Nuestra masa ejerce cierta resistencia, una fuerza contraria que nos permite quedar en aquel equilibrio que llamamos “estar de pie”. Así, la gravedad se une a otro concepto con el cual tiene algunos encuentros importantes, principalmente en el pensamiento de una filósofa no tan bailarina: Simone Weil. Es el concepto de gracia. A grandes rasgos el esquema es previsible: vivimos sometidos a la gravedad, el automatismo, la necesidad universal, la constricción del tiempo y de nuestro cuerpo que se deja abatir por él. La gracia es la contrafuerza, lo que nos libera por leves momentos de esta sujeción, abriendo un vacío en la plenitud de la naturaleza. Pero, y aquí es lo interesante, la gracia no puede buscarse conscientemente, sino que se recibe como la luz del sol; lo más que podemos hacer es potenciar nuestra atención, sin pretender que podemos escapar de la gravedad (ni hacer ningún esfuerzo en su contra) pero sí intentando observar sus canales de funcionamiento, no cegándose ante ella por ningún motivo<sup>95</sup>. Fuera del sustrato teológico de su pensamiento, me parece que es interesante poder ponerlo en relación con otros sentidos de la palabra "gracia": primero, la armoniosidad de los movimientos de un cuerpo, y segundo, la gratuidad, el regalo, el don.

Sobre ese primer sentido habla Kleist en su texto *Sobre el teatro de marionetas*. Recurriendo al uso teológico de la palabra, Kleist argumenta que el hombre perdió su gracia, "su centro de gravedad", al comer el fruto que le otorgó la consciencia. La consciencia desvía al hombre de su centro, al hacerlo atender e intencionar objetos. "La gracia aparece más puramente en esa forma humana que, o no tiene consciencia, o tiene una consciencia infinita. Esto es, en el muñeco o en el dios"<sup>96</sup>. El bailarín se acerca a la gracia, pero nunca llega a ella; por eso se invoca a la marioneta si queremos alcanzar una danza perfecta. Bergson habla de la gracia también, en el *Ensayo sobre los datos inmediatos de la consciencia*, y curiosamente también en relación con la marioneta. Los movimientos graciosos son aquellos que se pueden prever, que se siguen curvamente uno del otro: "Como casi adivinamos la

---

<sup>95</sup> Véase WEIL, Simone, *Cuadernos*. Madrid: Trotta, 2002.

<sup>96</sup> KLEIST, Heinrich von. "On the Marionette Theatre", en <http://www.southerncrossreview.org/9/kleist.htm>. Revisado el 28/04/13.

actitud que va a adoptar, parece obedecernos cuando, en efecto, la adopta; la regularidad del ritmo establece entre él y nosotros una especie de comunicación, y los retornos periódicos del compás vienen a ser otros tantos hilos invisibles con los que articulamos esa marioneta imaginaria"<sup>97</sup>. Curiosamente, lo gracioso se vincula con lo previsible, con lo "gravitatorio" en el esquema de Weil; con nuestra parte de marioneta.

Pero la gracia es regalo, sobre todo: *kharis*, aquello que se ofrenda sin retorno. En un origen posible del arte está esta gratuidad, un regalo que no va dirigido a algunos seres humanos privilegiados sino a los dioses ausentes, de tal modo que se convierte en un regalo sin dueño, inapropiable por derecho propio. Por ello, de entre las artes es la danza la más gratuita de todas: el bailarín se ofrenda a sí mismo, no tiene nada más que dar, y su danza no puede guardarse ni convertirse en riqueza. Así podemos entender la gracia como un punto de suspenso de la circulación económica, que para Weil era, como toda fuerza institucional humana, fruto de la gravedad. Pero, en un sentido más acotado, la gracia puede convertirse en la tregua que hacemos con la gravedad en el momento de bailar. Para ello, claramente, no necesitamos volvernos marionetas ni dioses, sino poder vivir la gravedad como regalo que se nos da y que retornamos. Es muy bella la idea que propone Marie Bardet<sup>98</sup> de pensar que nosotros en tanto tenemos masa ejercemos también una contra-gravedad hacia la tierra, atrayéndola a nosotros. Allí podría estar la gracia del movimiento danzante, más que en la previsibilidad o la perfección; la gracia de la gravedad como don de sí.

Gracia y gravedad, tensión y arrojo, reunión y despliegue. Vamos amontonando los conceptos que puedan definir a la danza lo más ampliamente posible, fuera de sus múltiples disposiciones efectivas. La danza siempre son *las danzas*, suele decir Francisco Bagnara; cada una singular, dependiendo de su contexto, de sus ejecutantes, de las historias la rodean. Desde esta infinita singularidad me permito establecer distintas modulaciones generales en las que se da la danza, distintas disposiciones que difieren fundamentalmente por la finalidad de cada una. Proponemos, más prescriptiva que científicamente, que ninguna de estas disposiciones de la danza es más originaria o fundamental que otras; todas conviven, por cierto, y están en perpetuos choques y mezcolanzas, y eso es lo importante. Las cuatro disposiciones son: ritual, espectacular, recreativa y experimental. Las examinaremos en

---

<sup>97</sup> BERGSON, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), éd. A. Robinet, *Oeuvres*, PUF, Paris, 1959, p. 12. citado en DIDI-HUBERMAN, Georges, *El bailar de soledades*. Valencia: Pre-textos, 2008, p. 95.

<sup>98</sup> "Estirada sobre el suelo. En el campo de la pesantez, dos cuerpos se atraen: mi cuerpo y la Tierra. La magnitud de las masas definidas por esta atracción es proporcional a sus tamaños. Mi cuerpo es atraído por el cuerpo de la Tierra, e, infinitesimalmente, de manera inversa" BARDET, Marie. *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus, 2012. p. 57.

términos muy generales.

La disposición ritual se caracteriza por un uso social específico de la danza. Se entiende que la danza “sirve” para fines religiosos, políticos, laborales, etc. Está capturada por el derecho de una comunidad, obteniendo de cierto modo un carácter “sagrado”. El mejor ejemplo de esta disposición es la danza de los pueblos arcaicos, específicamente de aquellos que ya estaban regidos por leyes y que podían dividir las danzas entre permitidas y no permitidas. Este es el caso de los egipcios tal como los describe Platón en *Las Leyes*<sup>99</sup>, para luego proponer que se les imite: no es conveniente para la polis que hayan otras danzas además de las precisas para unir a la comunidad en tiempos de paz y de guerra. Pero no es esta legislación lo que mejor caracteriza a la disposición ritual de la danza, sino su carácter concéntrico. No va dirigida a nadie que no pertenezca al grupo de los danzantes, por lo que tradicionalmente toma una forma circular. Esto no excluye que se puedan hacer danzas en homenaje a la divinidad: es justamente el carácter circular lo que permite que la energía de la danza no se dirija más que al cielo, multiplicando la esfera del bailarín por todos los concurrentes.

En ello se diferencia de la disposición espectacular, que presenta una danza cuyo principal fin está en la mirada de los otros. Es aquí cuando la danza puede llegar a llamarse “artística”, según el concepto moderno de arte del que ya hablamos en el capítulo sobre coreografía: una danza de coreógrafos, ejecutantes y público. Sin embargo, no toda danza con este formato es considerada “arte”. Eso depende de los circuitos culturales en los que ésta aparezca. Respecto al tema del poder, la danza espectacular puede estar en mayor o menor medida sometida a dictámenes ideológicos, pero esencialmente tiene cierta independencia que le permite una creación coreográfica individual o colectiva que culmina en la producción de una obra estética. Esta obra puede juzgarse en tanto que tal desde la crítica de arte, de manera bastante paralela a lo que sucede con otras artes, decidiendo en primer lugar si pertenece o no al “arte” y en segundo lugar, determinando qué posición tiene dentro de la escena general de artistas.

Por otra parte, la disposición recreativa cruza toda esta historia de forma más o menos subterránea. Se remite más que nada al baile más o menos espontáneo que cualquiera puede ejecutar, sólo por diversión, alegría u otra pasión intensa. A pesar de que esta disposición puede encontrar espacios condicionados para bailar socialmente (las discotecas), en esos momentos suele ocurrir una infiltración de la disposición ritual (ritos de socialización y, si salta la liebre, fecundación). La disposición recreativa es, propiamente tal, marginal a cualquier función social y a cualquier función artística. Pero

---

<sup>99</sup> PLATÓN, *Laws*. Tomo II. Londres : William Heinemann, 1923. p. 27 ss. (795e ss.)

marginal no quiere decir ajeno. El bailarín solitario y espontáneo está en el centro de gran parte del pensamiento sobre la danza. El baile ritual tiene sus códigos, el baile espectacular sus técnicas; el baile recreativo tiene su gratuidad. Alfonso Salazar postula que los primeros bailarines eran los locos, aquellos que bailaban desde sí mismos y que luego enseñaron sus pasos a los demás<sup>100</sup>.

La disposición experimental, por último, consiste en una danza autorreflexiva e investigativa. Para ello, atraviesa las otras disposiciones y habita en el origen de sus diferentes formas de ser; es esa libertad primera que le da vida a las posteriores determinaciones. Aunque no es coreográfica en un sentido estricto sí tiene algo en común con la coreografía y acaso con todo proceso de creación artística: el plano de composición. Este es un concepto que usa Deleuze para hablar de música, pero que es perfectamente trasladable a danza. “En el plano de consistencia o de composición no hay más que, por una parte, grados de velocidad o de lentitud definiendo longitudes, y por otra, afectos o partes intensivas definiendo latitudes. No hay forma ni sujeto. Los afectos son siempre del devenir”<sup>101</sup>. Y más adelante: “Sobre el plano de composición no hay ni pasado ni porvenir, porque, finalmente, no hay historia, hay sólo geografía”<sup>102</sup>. Del proceso experimental puede resultar una obra, como sucede en los procesos coreográficos. Pero no es la obra lo que importa, sino el plano de composición en su propio movimiento suspendido respecto al tiempo lineal. Aquí la experimentación se opone a la interpretación, entendida como la trascendencia teatral que en base a la representación crea una imagen fantasmática de la realidad que se entrega a ser descifrada interminablemente. La danza y la música evaden esta trascendencia, y por ello mismo, en su ausencia de obra, pueden permitirse una experimentación independiente de toda mirada, de todo espectador; y así, al no necesitar espectadores, la disposición experimental puede llegar a cambiar la naturaleza de éstos, quienes también se harían parte (quieranlo o no) del proceso de experimentación.

Cómo hemos dicho, estas cuatro disposiciones viven chocando y entremezclándose. Algunos de estos cruces pueden llegar a ser muy interesantes. En el carnaval, por ejemplo, la danza que comienza como un rito luego se vuelve recreativa y termina generando espectáculos. El rey David en la Biblia bailó solo ante Jehová, entre el rito de agradecimiento y la mera alegría personal, convirtiéndose así en espectáculo para su esposa y quienes lo rodeaban. Bailes como la cueca, el tango o la salsa partieron como danzas recreativas y actualmente existen también en modalidad espectacular.

---

<sup>100</sup> SALAZAR, Adolfo. *La danza y el Ballet*. Santiago : Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 23.

<sup>101</sup> DELEUZE, Gilles. *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus, 2005, p. 312.

<sup>102</sup> *Ibid*, p. 314.

Coreopolíticamente, es interesante ver cómo la disposición ritual, que se ve cada vez más medrada en sus formas tradicionales, se reorganiza en función de la disposición recreativa, de tal forma que los jóvenes van a las discotecas divertirse a la vez que a cumplir remanentes de ritos sociales. Estas dos disposiciones, la recreativa y la ritual, son las que más fácilmente pueden subsumirse a un poder, debido al hedonismo individual de la primera y al debilitamiento de la tradición que aflige a la segunda. La disposición espectacular está también limitadísima por el formato comercial que tiene su distribución, por su devenir-mercancía: la danza kitsch, como el circo o el deporte, en lugar de ser un arte de presentación sin representación se convierte en la representación (en la sinécdoque) de toda arte como técnica corporal, y en total, de toda destreza humana cuantificable. Pero por otro lado, la disposición espectacular en su choque con la disposición experimental forma lo que llamamos “arte”, el arte de la danza, y en la historia de este arte podemos ir recogiendo elementos para un trabajo coreopolítico.

## 7

### Arte

Desde que la danza y la sociedad chocaron en algún tiempo remoto, esta última se ha visto en el papel de ordenar los modos, tiempos y lugares de baile, inaugurando una división especial dentro de la coreopolítica dedicada a legislar sobre aquello que es llamado danza. Pensar en una sociedad en la que no se baile es tan difícil como pensar en una en que la danza exista sin un lugar propio, *derramada* en la vida cotidiana. Veremos algunos ejemplos de cómo a lo largo de la historia la danza ha sido motivo de controversia y discusión, específicamente a través de algunos diálogos escritos que han llegado a nuestros días.

Hay una distinción notoria en muchas culturas antiguas entre la danza coral, con o sin fines religiosos pero siempre ligada al estrechamiento del lazo social, y la danza individual, “epiléptica” como la llama Adolfo Salazar<sup>103</sup>, que conduce hacia un uso chamánico-mágico o bien hacia un desarrollo lúdico “profesionalizado”, como en el caso de los juglares y pantomimos. La danza coral, sin embargo, prevalece en los registros históricos por estar más ligada a las instituciones de poder. En el Antiguo

---

<sup>103</sup> La teoría de Salazar sobre el origen de la danza en su libro *La danza y el ballet* (ed. cit.) resulta bastante interesante, sobre todo en comparación al desarrollo anecdótico y poco crítico que tiene el resto de la obra. Según él, la danza en un inicio sería una desordenada descarga emocional de un individuo, “epiléptica”, a la que se le atribuye un carácter mágico. Luego, los gestos de sus danzas “tienden a codificarse en la repetición de los trances, adoptando una técnica [...] Una repetición de los gestos propios de la descarga sentimental es ya una forma de danza, individual en este caso, y que, en progresiva estilización, puede ser comunicada al *coro*, a un grupo más o menos abundante de gente que repite en suma aritmética el gesto estilizado” (p. 16). Vemos cómo Salazar no puede quitarse de la cabeza el modelo coreográfico-pedagógico, pero lo interesante es que le atribuye este papel de líder a un individuo excéntrico y trastornado, que necesita “descargar” las emociones que lo agobian. Es posible interpretar este modelo como una descripción irónica de los grandes coreógrafos de la danza moderna, especialmente la “bruja” Mary Wigman, quien a través de sus coreografías exorcizaba sus demonios en su cuerpo pero también en los de otros. Pero ¿no es esto lo que pasa en todas las artes donde un artista-jefe tiene poder sobre artistas-empleados, como el teatro o el cine?

Testamento, por ejemplo, vemos que las danzas corales son propias de las clases altas y la danza solista un asunto popular, como revela el hermoso pasaje en que el rey David baila solo y desnudándose (¿por la agitación?) ante Dios, y al reprenderlo su esposa Mical por danzar así él le responde con orgullo: “Por tanto, danzaré delante de Jehová. Y aun me haré más vil que esta vez, y seré bajo a tus ojos”<sup>104</sup>.

Esta segregación, ya en un sentido estricto, está dispuesta también por Platón en *Leyes*, que distingue cuatro danzas y acepta sólo dos: la *pirrica*, de movimientos violentos, que sirve para el entrenamiento de los guerreros, y la *emmeleia*, de movimientos alegres y moderados, que sirve para honrar a los dioses en tiempos de paz. Por otro lado están las danzas báquicas, que no son ni pacíficas ni guerreras y “no convienen a los ciudadanos”; y las danzas cómicas, que imitan cuerpos feos y que sólo deberían ejecutarlas esclavos o extranjeros, por ningún motivo hombres y mujeres libres<sup>105</sup>.

De esta forma, se desprecia a las danzas a las que no se les encuentra una función social definida, lo mismo que hará más tarde Luciano de Samosata (siglo II DC) en su elogio a la danza artística popular en su época, la pantomima. Aclarando su postura sobre la danza ante su interlocutor, le señala que por ningún motivo aceptará la forma “frigia”, “que acompaña al vino y a la juerga, ejecutada frecuentemente en medio de borracheras por campesinos y con música de flautas tocadas por mujeres, danza violenta con cabriolas fatigosas, que ahora todavía es frecuente en los distritos rurales”<sup>106</sup>. Por otro lado, exalta a la pantomima, la forma “actual” de danza, “que afina el alma, ejercita el cuerpo, deleita a los espectadores, e instruye sobre muchos aspectos de la Antigüedad”<sup>107</sup>. En esta pionera valoración de la danza como arte y espectáculo vemos que el deleite es sólo uno entre cuatro elementos, primando en ellos el interés didáctico.

Esto se debe a que el carácter del diálogo es apologético. Cratón le espeta a Licino que la danza es un asunto vulgar y afeminado, y entonces éste debe encontrar argumentos para convencerlo de lo provechosa que es para el hombre. Al igual que en el caso de Platón, aquí hay un diálogo, imitación de una conversación común, como si la validez de la danza fuese algo de discusión cotidiana, acentuando su frágil consistencia pero también su carácter insólitamente polémico.

La relación de la danza con el vicio y el afeminamiento ha hecho que en muchas ocasiones más se tenga que hablar de ella como excusándose, como se ve en la obra *Orquesografía*<sup>108</sup>, importante manual

---

<sup>104</sup> 2 Samuel 6, 21-22, Biblia Reina-Valera, ed. 1960, en <http://www.biblegateway.com> .

<sup>105</sup> PLATÓN, *op. cit.*, pp. 91-97 (814e- 816e). Resulta curioso que haya una danza para la parte irascible del alma y otra para la concupiscente, pero ninguna para la parte racional: ¡como si los filósofos no pudiesen bailar!

<sup>106</sup> LUCIANO DE SAMOSATA, “Sobre la danza”, en *Obras*, III, Madrid, Gredos, 1990, p. 63.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>108</sup> ARBEAU, Thoinot, *Orquesografía*, Buenos Aires, Centurión, 1946.

de danza que hace nacer la palabra “coreografía”, escrito por Thoinot Arbeau en 1588. Este escrito está establecido también en forma de diálogo entre Arbeau, sacerdote, maestro de danza y profesor de matemáticas, y Capriol, un estudiante de leyes que quiere aprender el arte de la danza<sup>109</sup>. Al principio del texto, en el que se recorren las danzas corrientes en las clases altas de la época, Capriol le dice a Arbeau: “me ha contrariado que se haya criticado la danza, encontrándola hasta vil y considerándola como un ejercicio afeminado, indigno de la gravedad del hombre”<sup>110</sup>. El uso que se le da ahora a la danza es la socialización, específicamente con el fin de encontrar pareja. La danza se convierte en un dispositivo de selección y clasificación: “la danza se practica para poner de manifiesto si los pretendientes se encuentran en buena salud y sus miembros están sanos; después de lo cual, se les permite besar a su dueña, lo que permitirá percibir si alguno de ellos tiene mal aliento o exhala olor desagradable, como de carne pasada”<sup>111</sup>. Por una parte se rechaza a quienes quieren repudiar el arte de la danza, diciendo de ellos que “merecen ser alimentados con un trozo de carne de chivo puesto, sin tocino, en un pastel”<sup>112</sup>, pero se advierte que debe ejercerse siempre “en lugar y tiempo adecuados y sin abusar viciosamente de él [...] pues resultaría dañoso para los que se dedicaran a ello con demasiado celo”<sup>113</sup>.

La danza, durante la mayor parte de su historia, ha sido un arte sin parte. Siempre demasiado cerca de la gimnasia o el circo, siempre demasiado cerca de los pecados del cuerpo, siempre demasiado cerca de otras artes representativas cuyos signos la opacaban. Demasiado efímera también, y demasiado poco espiritual, demasiado falta de sentido. Un arte poco adecuado para hacer aparecer la grandeza humana. Y sin embargo, los bailarines son vistos como seres excepcionales, con una mezcla de recelo y admiración, justamente porque su arte reside en todo su cuerpo y no en una parte de él. Este carácter de excelencia que posee el cuerpo del bailarín provocó que en los albores de la era moderna las cortes

---

<sup>109</sup> Es de destacar la singular presencia de este cóncave de disciplinas en el origen de la coreografía, u *orquesografía*, como en esta obra se le llama. Haciendo una alegoría con los dos participantes de este diálogo, los vértices serían la Religión, la Matemática y la Danza como tutores y maestros del Derecho. La Religión es el fundamento de autoridad, la voz perlocucionaria o el brillo de la idea modélica; la Matemática el ordenamiento en el tiempo y el espacio, el encuadre, el icosaedro de Laban; la Danza la ejecución, la puesta en movimiento del plan sin la cual éste no existiría. De esta manera el derecho, es decir la policía, puede permitirse operar. Capriol tiene el beneplácito de los doctores, y ha estudiado con ahínco la ley escrita, pero le falta aún la ejecución coreográfica, la Danza: “a mi vuelta me encontré con una sociedad en la cual me vi forzado a permanecer mudo, incapaz de hablar o de moverme y considerado poco más que como un bloque de madera”. (p. 16) La Danza es lo que pone en movimiento a este triste y duro bloque policial, desencadenándolo cual Pinocho. Como punto de partida de este comentario están algunas consideraciones de Lepecki sobre Arbeau en LEPECKI, André, *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. ed. cit. p. 56.

<sup>110</sup> ARBEAU, Thoinot. *op. cit.*, p. 19.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 23.

europas comenzaran a contratar maestros de danza para que educasen corporalmente a la nobleza: el mismísimo Luis XIV fue uno de los mejores bailarines de su tiempo<sup>114</sup>. Los maestros de danza constituyen figuras importantes dentro de la historia de la coreopolítica, puesto que eran las llaves de paso entre las danzas populares y las danzas aristocráticas. En palabras de Pérez Soto, “El Maestro de Danza toma los bailes campesinos y de callejón y los somete a un proceso de depuración del que surgen las danzas que, de manera extremadamente ambigua, llamamos "renacentistas" o "barrocas”<sup>115</sup>. En este contexto irá naciendo progresivamente el ballet, es decir, la danza capturada por el dispositivo moderno de arte.

Hablar de arte seriamente suele llevar a diversos atolladeros, algunos muy interesantes (los menos) y otros muy insensatos (los más). Entre estos últimos está la discusión insoportable sobre si tal cosa es o no es arte. Me gustaría contribuir a la destrucción de esa discusión con dos definiciones de arte que no son compatibles entre sí, pero a las que considero igual de válidas, y que no definen al arte por lo que está adentro y lo que está afuera de él.

Una definición amplia, de carácter prescriptivo, es que el arte es producción estética. Todos percibimos el mundo por medio de nuestros sentidos, y conocemos el deleite de poder estancarnos por momentos en el campo de la sensación con mayor o menor profundidad. Estas sensaciones nos pueden llevar a pensamientos, afectos, impulsos, imágenes. Este proceso es lo que llamamos experiencia estética. Ahora, sería arte toda aquella producción humana que posea un carácter estético, cuyo fin sea servir a las experiencias estéticas de los demás. Hay dos problemas principales con esta definición. En primer lugar, la experiencia estética no necesita, en estricto rigor, esta producción, por lo que podría hacer objeto suyo a una silla tal como a una piedra o a una escultura. Esto generaría que toda la producción humana fuera estética, y que el concepto se hiciera poco preciso. El otro problema es que hay artes que no generan una obra material sino que acaban en su propio momento, como la danza y la música, por lo que su cuasi-producción arman un continuo con la totalidad de las acciones humanas, sobre las cuales también puede generarse una experiencia estética.

Una solución posible para estos problemas con la hiperestesia es la que nos lleva a nuestra segunda definición, descriptiva: el arte es una institución social que se nutre de artistas profesionalizados para armar un canon de discriminación de obras, disciplinas y subjetividades. Esta institución genera una

---

<sup>114</sup> La relación entre danza y poder en Luis XIV está muy concienzudamente trabajada en el ensayo de Mark Franko “Figural inversions of Louis XIV's dancing body”, en FRANKO, Mark y RICHARDS, Annette, *Acting on the Past: Historical Performance Across the Disciplines*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2000.

<sup>115</sup> PÉREZ SOTO, Carlos, op. cit. p. 41. La obra de Pérez es especialmente recomendable en el estudio de este período, en el que chocaban socialmente distintos tipos de danzas.

especialización de lo estético en un ámbito de la vida, dejando al resto de la cultura empobrecida estéticamente hablando. De esta forma, producción estética como la cultura de masas, la artesanía, los dibujos de los niños, el folklore o la peluquería fina quedan fuera de la institución-arte y por lo tanto incomunicados con las redes estéticas especializadas que allí existen.

Así, según la primera definición, es imposible decidir si algo está adentro o afuera del arte, porque el punto de decisión está en la experiencia estética y no en la producción; y según la segunda, esta decisión es banal, porque corresponde a una simple aceptación o rechazo dentro de un canon de artistas especializados. He aquí por qué me he negado desde un principio a considerar a la danza artística como el centro de mi reflexión. Simplemente, porque el criterio de lo que es “danza artística” corresponde a una escisión policial en la historia de la danza, un trozo del fenómeno general que hay que estudiar como tal. Por otro lado, poco se ha investigado sobre la interrelaciones de la danza artística occidental con las historias de las danzas de otras culturas, reduciéndolas a menudo a folklore o prácticas rituales, siendo que sus movimientos son tan históricos como los que establecieron la institución artística europea.

Dentro de este estrecho marco que es la danza artística occidental, se suelen caracterizar tres etapas fundamentales que son también tres maneras de entender la danza. Estas son la danza clásica, la danza moderna y la danza contemporánea. Cada una de ellas se define por una ruptura con la anterior, siguiendo un modelo teórico que está presente en otras artes como la pintura y la música. Si tomamos esto en cuenta, la danza es un arte relativamente atrasado con respecto a las renovaciones de otros ámbitos. Mientras sucedían inmensas renovaciones en la música y la pintura durante el siglo XIX, la danza seguía relegada a un ballet cada día más decadente. En los años de las vanguardias históricas (los años 20 y 30), la danza recién estaba dando algunos primeros pasos en la así llamada “danza moderna”, que liberaba este arte bajo el principio de la autonomía, característico de todo movimiento llamado modernista. Isadora Duncan y Martha Graham en Estados Unidos y Mary Wigman y Rudolf von Laban en Alemania fueron algunos de los principales exponentes. Así como en el modernismo literario se buscaba una liberación de todos las ataduras que impidieran una relación directa entre el artista y el lenguaje, en la danza moderna comenzaron a cuestionarse los movimientos estandarizados del ballet para que el artista mediante su cuerpo mismo busque la belleza en las múltiples posibilidades de sus movimientos naturales. Pero el concepto de arte mismo y la función que la sociedad burguesa le daba estaban siendo dinamitados por los distintos movimientos de vanguardia, algo de lo cual el mundo de la danza parecía no enterarse. El momento vanguardista llegó para la danza recién en los años 60, con las

iniciativas del Judson Dance Theater en Estados Unidos, cuando nació la así llamada “danza postmoderna”, que cuestionaba las relaciones sociales en el mundo de la danza y el estatus del arte como tal, inclinándose por la experimentación, los movimientos cotidianos y la colaboración creativa.

Todos estos conceptos históricos se modifican medianamente de un autor y otro, y están expuestos aquí nada más que para ofrecer un veloz panorama de la situación. Es claro que las danzas, aún sujetas al canon del mundo del arte, siempre serán más diversas y descentralizadas que lo estos esquemas historicistas quieren dar a ver. Algunos de los casos más importantes de “anomalías” históricas en la danza son el surgimiento de las danzas de trabajadores en los años 30 en Estados Unidos, con obras desjerarquizadas que perfectamente pueden considerarse vanguardistas; la danza Butoh, surgida en los años 50 en Japón, que propone cuerpos deshumanizados y desarticulados, inspirándose en los efectos de las bombas atómicas; o los ballets vanguardistas de Vaslav Nijinski, quien entre 1912 y 1913 escandalizó a toda Europa con sus coreografías eróticas y violentas<sup>116</sup>.

Revisaremos brevemente cómo la danza se mueve a lo largo de su historia como arte entre la disposición espectacular y la experimental, con un sustrato coreopolicial de fondo que va determinando formas de arte correctas e incorrectas. Este sustrato, dentro de la danza y del arte en general, es conocido como la Academia. En la danza clásica, esta Academia está ordenada por los maestros de danza, quienes determinan qué movimientos son artísticos y qué movimientos no, y cuáles están mejor hechos que otros. Todo esto está en vistas de ofrecer un espectáculo de calidad que maraville a los espectadores con las destrezas y gracias de los intérpretes. El papel experimental se ve relegado al último plano, el de las posibles innovaciones que dentro de este marco permitido puedan darse en la mente del director del ballet.

La danza moderna consiste sobre todo en liberarse de la academización de los movimientos, abriendo el plano experimental en sus primeros tiempos para poder darle a la danza su lugar dentro de las artes: una danza capaz de expresar y conmover a través de sus movimientos. El papel del espectáculo sigue siendo primordial, pues es visto como el espacio de comunión del artista con su público. Una academización, sin embargo, empieza a llevarse a cabo a partir de la elevación del papel del coreógrafo, que se convierte en un artista de élite del cual se deriva un estilo. Así, la gran academia

---

<sup>116</sup> Sobre los movimientos de danza de los trabajadores, es recomendable el libro de Mark FRANKO *The work of dance: labor, movement, and identity in the 1930s*. (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2002). Sobre Butoh, véase el libro de Sondra HORTON FRALEIGH, *Dancing into darkness: Butoh, Zen and Japan*. (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1999); y sobre el vanguardismo de Nijinski, el artículo de Isabelle Launay, “Communauté et articulation : à propos du Sacre du printemps du Nijinski” en ROUSIER, Claire (ed.) *Être ensemble: Figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle* (Pantin: Centre national de la danse, 2003)

clásica se ve replicada en pequeños academicismos ligados a autores, como la técnica Graham o la técnica Limón.

La danza contemporánea rompe con este tipo de academicismos, a poner un fuerte énfasis en la experimentación y considerar el espacio tradicional de espectáculo como algo que está sujeto también a ella. De este modo cada obra se convierte en un acontecimiento singular en el cual hay cruces con otras disciplinas y espacios extra-artísticos. La academización en el caso de la danza contemporánea viene desde la crítica especializada, que captura las obras vanguardistas y las traduce a teoría, siguiendo la misma lógica que en el resto del arte contemporáneo: en cuanto las obras empiezan a convertirse en espacios propios de reflexión, el discurso teórico se inquieta y se apodera de sus redes de circulación oficiales (la crítica y la curatoría) imponiendo sobre ellas un discurso legitimador que acaba por desincentivar la experimentación efectiva, aquella que nace del mismo cuerpo en movimiento y no de la filosofía o la teoría del arte.

Ahora bien, podríamos preguntarnos qué sería del arte sin un dispositivo académico que lo conserve, que se instaure como su protector. La anarquía artística que seguiría a la desaparición de la academia podría conducir hacia un nuevo proceso de liberación, que lleve la experimentación a niveles hasta ahora desconocidos. O también, más predeciblemente, el arte se entregaría a las leyes del mercado desregulado. De cualquier manera, los intereses vanguardistas a menudo han ido más allá de los límites del arte, por lo que poco le puede importar a un vanguardista verdadero lo que pase o no con la institución cultural así llamada.

En danza, como en política, hay acontecimientos que desequilibran un orden anterior y abren la posibilidad a múltiples órdenes o desórdenes nuevos. Pero nunca el acontecimiento es del todo inesperado: de cierta forma, se hace esperar, aunque nadie sepa cómo ni cuando llegará. El acontecimiento de la danza moderna, que marca en gran medida la apertura de la experimentación dentro de la danza artística, significó sobre todo un paso del centro de la danza desde el movimiento idealizado al cuerpo en movimiento. Como ideólogos de la primera postura respecto a la danza está Kleist (a quien ya hemos mencionado), quien encuentra mayor gracia en una marioneta danzante que en un hombre por su incapacidad de cansarse, y el mismísimo Immanuel Kant.

Kant ya hablaba de la danza como un juego de figuras en el espacio<sup>117</sup>. En su estética es la *forma* la que predomina sobre la *intensidad*, la que vendría sólo a resaltar (o sobresaltar) a la forma, donde está toda

---

<sup>117</sup> “Toda forma de los objetos de los sentidos (tanto de los externos como, mediatamente, del interno) es o bien *figura*, o bien *juego*; en el último caso es juego de figuras (en el espacio, la mímica y la danza), o bien mero juego de sensaciones (en el tiempo).” KANT, Immanuel, *Textos Estéticos*, Santiago, Andrés Bello, 1983. p. 125.

posibilidad de un juicio del gusto:

[...] y el hecho de que la pureza de los colores así como de los sonidos, o también su multiplicidad y su contraste, parezcan contribuir a la belleza, no quiere tanto decir que estas cosas, por ser en sí agradables, proporcionen, para decirlo así, un suplemento de la misma especie a la complacencia en la forma, como que ellas hacen sólo que esta forma sea vista más exacta, más determinada y completamente, y, además, vuelven vívida la representación a través de su atractivo, en tanto que despiertan y mantienen la atención hacia el objeto<sup>118</sup>.

Kant, que no le tenía gran aprecio a la música, encontraba que “La danza es al ojo lo que la música es al oído, salvo que en la segunda se tienen más pequeños segmentos de tiempo en proporción más precisa”<sup>119</sup>. El paradigma clásico considera que en el centro de la danza está el movimiento por sí solo, sin pensar que hay un cuerpo humano, en principio semejante al nuestro, junto de él. Este cuerpo recién empezó a hacer su aparición en tanto tal, no como mero soporte de movimientos, en los inicios de la danza moderna, pero tuvo un adalid inesperado en un gremio del arte distinto: el pintor Edgar Degas.

Las famosas pinturas que hizo Degas a las bailarinas llaman la atención por su doble poder de mostrar cómo el entorno se transforma en el momento de la danza, y cómo los estilizados cuerpos de las bailarinas resultan sorprendentemente animales. Los críticos a menudo admiraban el poder que tenía Degas de pintar “lo real”, pero al mismo tiempo les repelía que lo hiciera: hombres tan finos no podían aguantar ver a las expresiones más altas de la belleza en movimiento, las bailarinas de ballet, desangeladas y cansadas, en posiciones incómodas a la vista, con sus rostros anodinos, sus brazos sin color y sus heridas por todas partes. Edmond de Goncourt valoraba, por ejemplo, “el gracioso escorzo de los movimientos y de los gestos de estas muchachas simiescas”<sup>120</sup>, y Paul Lafond, su poder para mostrar “todas las fealdades reales, la precocidad enfermiza de estas muchachas de fisonomías envejecidas, demasiado finas, demasiado audaces o demasiado soñadoras, sobre miembros infantiles”<sup>121</sup>; Paul Mantz, comentando su maravillosa escultura *Bailarina de catorce años*, se pregunta asombrado: “¿está bailando? Con el busto hacia atrás, y ya un tanto cansada, tiene ambas manos enlazadas a la espalda. Temible, porque carece de pensamiento, avanza con bestial descaro el rostro, o

---

<sup>118</sup> *Ibidem*.

<sup>119</sup> KANT, Immanuel, *Reflexiones póstumas*. R. 683, Ak., XV 1, 304-305. Citado en NANCY, Jean Luc; MONNIER, Mathilde. *Allitérations. Conversations sur la danse*. Paris: Galilée, 2005. p. 107.

<sup>120</sup> BOURET, Jean, *Degas*, Madrid: Daimon, 1966, p. 77.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 84.

más bien su hociquito, y la palabra tiene aquí su lugar adecuado, pues esta pobre muchacha es una rata primeriza. ¿por qué es tan fea?<sup>122</sup>. Degas preludiaba así la emergencia del cuerpo en la danza, que tendría su apogeo años más tarde: un cuerpo que se cansa y se hiere, que cae, se ensucia y se pervierte. Pero hay un par de cuadros de Degas en los que tiene lugar otro suceso. El primero de ellos es de 1785, y se llama “Ensayo de danza”<sup>123</sup>. En él, sobre un cautivante fondo verde, una bailarina se muestra ante su maestro, sus compañeras y un hombre oscuro que al parecer es su protector. Ella no está exactamente en el centro, pero se convierte en el punto de atracción porque el resto observa fijamente su gracioso gesto. Sin embargo, si observamos con más atención, vemos que no está sola; junto a ella hay un tutú solitario, sin torso, totalmente opacado y apocado por la luminosidad de la primera bailarina. Mientras ésta brilla, aquélla se agacha, sobándose la pierna, casi con vergüenza, como si no quisiera salir en el cuadro. Pero Degas, para resaltar aún más el brillo de la primera bailarina, realiza un acto cruel, apenas perceptible: en el lugar en el que debería estar el torso de la bailarina agachada si no se hubiera agachado, remarca sombriamente un contorno con otra tonalidad de verde, dando la idea a primera vista de que efectivamente la segunda bailarina bailaba, pero *hubo* que borrarla porque la primera, en realidad, la *borraba* con su mayor talento. Y no sólo eso: hay que fijarse también en las dos bailarinas que miran, una con postura torpe y ansiosa y la otra con un rostro oscurecido y malicioso, como si llevase puesta una máscara. El rostro del maestro, por otro lado, comparte la indeterminación del rostro, que pareciera llevar un antifaz, y un campo de fuerza le sale de los ojos, como entrometiéndose entre él y la bailarina, como si el espectáculo de ésta no le pudiera llegar en plenitud. Está pensando en otra cosa, lo que podemos suponer por la posición de su mano que le indica algo al protector, un hombre en la completa oscuridad al cual no se le transmite nada del brillo de su protegida. Vemos que la danza de la bailarina la libera del ambiente enrarecido que domina el cuadro, como si efectivamente hiciera nacer un nuevo espacio-tiempo con una energía de calidad superior, que echa luz, por su contraste, sobre los vicios de los demás. Sirve como punto de comparación un cuadro de Hyeronimus Bosch, *Cristo con la cruz a cuestas*, en el cual su rostro tranquilo, sufriente y luminoso contrasta fuertemente con los hocicos burlescos de los demás. Degas mostró así este poder que tiene la danza de convertir a una muchacha *simiesca* en la glorificación misma del movimiento.

El otro cuadro que quiero recordar es el famoso “la estrella”, de 1878, del cual existen dos versiones. En la primera, la bailarina sale con un ramo, luciéndose en solitario, mientras atrás sus compañeras parecen descansar. Esta aparición de sus compañeras es lo que nos hace suponer que no es una

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>123</sup> En los anexos hay adjuntos una reproducción de éste y los dos siguientes cuadros.

presentación, sino un ensayo, y tal vez un momento de descanso del ensayo que ella toma para practicar su solo. El cuadro está pintado homogéneamente, sin que la técnica haga resaltar un elemento por sobre otro: la bailarina predomina por su posición, no por tener una pincelada (o pastelada) más fina y cuidada. Pero en el segundo cuadro el asunto se desequilibra totalmente. La ausencia del ramo nos hace centrarnos más en su cuerpo, en su presencia misma como cuerpo danzante, pero además se da en ella una estilización impresionante que es pocas veces vista en cuadros al menos de este período (Sabemos que Degas era considerado un dibujante excelente, en la línea de Ingres). El resto de la gente, tres bailarinas y un hombre (que puede ser tanto el maestro como el protector) no reciben para nada las mismas atenciones por parte del artista. Aparecen mezclados con el decorado, mutilados, y sin rostro. Si pensamos que se trata de la misma bailarina que el cuadro anterior, que se escapó de sus compañeras durante un ensayo para brillar sola ante nadie en particular, es en esta tela donde se da el verdadero brillo, la perturbación total del ambiente, del artificio coreográfico, hasta hacerlo casi desaparecer tragado por el torbellino de su gracia. En ella se da la misteriosa relación que existe en griego entre *khoros* (danza) y *khora* (espaciamento, creación de espacio), haciendo de la danza una fundación de espacio, una reconfiguración de lo circundante, como un templo que se construye en los pocos minutos de la duración de la danza. Pero el asunto es lograr que no se derrumbe.

Degas convoca de esta manera, sin saberlo, los principios prácticos de la corporalidad de una nueva danza: el poder del cuerpo danzante para modificar su alrededor y, sin embargo, una marcada fragilidad corporal que no será puesta en acto hasta muchos años después, con el inicio de la performance. Casualmente, es también un pintor, Kandinsky, quien enuncia un par de décadas más tarde el credo de la “Nueva danza”:

Así como en música no existe el *sonido feo* ni en pintura la *disonancia* externa, y en ellas cualquier sonido o combinación de sonidos es bello (idóneo) cuando brota de la necesidad interior, en la danza se valorará pronto el valor interno de cada movimiento, y la belleza interior sustituirá a la exterior; Los movimientos *feos* que de pronto aparecen como bellos, irradian de inmediato una inusitada fuerza vital. En este momento comienza a surgir la danza del futuro<sup>124</sup>.

Así es como la intensidad empieza a cobrar fuerza a lo largo de la historia de la estética, en desmedro

---

<sup>124</sup> KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Ciudad de México : Premia, 1989. pp. 97-98. Kandinsky propone a continuación “la primera obra de arte monumental”, que tendrá como constituyentes “1) el movimiento musical, 2) el movimiento pictórico, 3) la danza”. Llama la atención la semejanza de esta propuesta con la obra colaborativa de Cunningham, Cage y Rauschenberg, “Suite for five” (1956-1958) quienes sin embargo no colaboraron, sino que hicieron cada uno su parte y luego montaron el material sin saber lo que los otros hicieron.

de la forma, que empezaría a ser vista como producto de una imposición policial. Una idea más extrema de experimentación radical en la danza nace a partir del famoso comunicado radial de Antonin Artaud<sup>125</sup>, quien llama a que le den un cuerpo sin órganos para así “bailar al revés, como en el éxtasis de las danzas populares, y en ese revés estará su auténtico lugar”. Deleuze y Guattari desarrollaron el concepto de cuerpo sin órganos (CsO), considerándolo como un plano de inmanencia en el que las intensidades fluyen descodificadas, y que se encuentra cubierto, “estratificado”, por tres tipos de estratos: el organismo, la significancia y la subjetivación.

La superficie de organisina, el ángulo de significancia y de interpretación, el punto de subjetivación o de sujeción. Serás organizado, serás un organismo, articularás tu cuerpo --de lo contrario, serás un depravado-- . Serás significativo y significado, intérprete e interpretado --de lo contrario, serás un desviado-- . Serás sujeto, y fijado como tal, sujeto de enunciación aplicado sobre un sujeto de enunciado --de lo contrario, sólo serás un vagabundo--.<sup>126</sup>

Si consideramos así la historia de la danza, podríamos pensar en ella como un complicado proceso de desestratificación, hasta llegar a puntos en el que el cuerpo se haya libre de subjetivación, significancia y organicidad. Sí lo pensamos históricamente, en la danza clásica lo que predomina es el estrato subjetivante: las bailarinas deben comportarse de un modo porque son bailarinas, tienen un lugar y una función que cumplir antes que cualquier cosa. Esta subjetivación domina la significancia, que implica todo el sistema de signos que son los pasos del ballet, cómo se articulan, cuál viene antes y después de otro, etc. Y al final de todo está el organismo, completamente determinado por factores exteriores.

En la danza moderna ocurre lo contrario. El centro está en el cuerpo del bailarín en tanto se piensa tiene movimientos naturales. La idea de organismo es la que predomina y empieza a establecer un camino inverso de dominancia: los significados vienen a partir de los movimientos orgánicos, y a partir de allí se establecen, y luego de eso viene una construcción del sujeto como un ser íntegro, el artista, capaz de comunicar su lenguaje corporal a espectadores y a otros bailarines que quieran trabajar con él.

Es con la llegada de la danza contemporánea que estas cadenas de estratos estallan. Sin embargo, aunque las relaciones entre los estratos se vean quebradas, estos perduran bajo múltiples formas. Merce Cunningham, con su intento neocubista de encontrar en el movimiento puro un fundamento que

---

<sup>125</sup> ARTAUD, Antonin, *Para acabar de una vez con el juicio de Dios*, en *Me sobra un cuerpo*, antología en versión electrónica, disponible en [http://www.revistakatharsis.org/Artaud\\_Me\\_sobra\\_un\\_cuerpo.pdf](http://www.revistakatharsis.org/Artaud_Me_sobra_un_cuerpo.pdf). Revisado el 14/04/13.

<sup>126</sup> DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, “¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?” en *Mil Mesetas*, Valencia : Pre-textos, 1997, p. 164.

liberara a la danza de todas las otras ataduras, seguía conteniendo los mismos prejuicios academicistas respecto a la disciplina del cuerpo y al papel de la coreografía. En Cunningham hay una reflexión sobre el cuerpo mismo y su transformabilidad en movimiento; lo sorprendente no son los movimientos que hacen los bailarines sino el que parezcan ser descorporalizados, volviendo a una "desnaturalización" similar a la del ballet pero poniendo en cuestión, tratando como tema, la misma *posibilidad* de desnaturalizar. Pero el cuerpo queda, siempre. El ballet deconstruido no logra deconstruir al cuerpo, sólo despojarlo de su significancia y subjetividad, dejándolo a solas con un organismo que puede articularse de muchas formas, pero que todavía *debe* articularse. El aporte de Cunningham, así como el aún más radical de Yvonne Rainer en obras como *TrioA*, logran hacer ver que para llegar a la desorganización es necesario en primer lugar aislarla de la subjetivación y la significación, fuerzas que han dominado a la danza durante mucho tiempo, en vistas a que el cuerpo logre lidiar con su organización misma, frente a frente.

Al igual que para Deleuze/Guattari los cuerpos sin órganos se catalogan no según su organización (que no debería existir), sino según su *modo* de llegar desde los órganos al cuerpo, en la danza el movimiento de designificación necesita pasar por un proceso de signos que se aniquile a sí mismo. Así la danza se sitúa en una tensión entre significación y designificación, entre organización y desorganización (el problema de la subjetivación, en tanto, está mucho más trabajado en los trabajos de performance). Xavier Le Roy, en su obra *Self Unfinished*, lleva a cabo una escenificación de las tensiones que cruzan a estos procesos: un cuerpo cuya aparición anula una a una toda significancia, subjetivación u organización que se le pueda atribuir. Lepecki comenta así esta presentación:

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?<sup>127</sup>

Le Roy no logra un cuerpo sin órganos, sino su representación por medio de la desactivación de todo organismo, significancia o subjetivación que pretenda ser algo más que un devenir. Como dice el mismo autor, "un interés en *Self-unfinished* era buscar zonas de indecidibilidad. Por ejemplo lugares o

---

<sup>127</sup> LEPECKI, André, *op. cit.* p. 78.

momentos donde no supieras si estabas yendo adelante o atrás, arriba o abajo, a la derecha o a la izquierda [...] estaba buscando un estado donde no supiera qué se decide a producir qué”<sup>128</sup>. El cuerpo danzante demuestra (aunque mediante una coreografía) que ninguna coreografía puede subsumirlo totalmente, que toda escritura sobre el cuerpo es reversible y puede ir “hacia adelante o hacia atrás”. No sólo muestra que todo cambia, sino que todo *puede* cambiarse. Pero el cuerpo de Le Roy, al principio y al final de la obra, se revela como un simple cuerpo de bailarín, disciplinado y coreográfico. La comparecencia de un cuerpo *solo* lidiando *solamente* con su organismo, como en las obras de Yvonne Rainer, es otra forma de llegar a la misma pared, a la dificultad casi insoluble de desestratificar totalmente el cuerpo.

Una última posibilidad, tal vez la más cercana, de alcanzar mediante la danza un cuerpo sin órganos la vemos en el Butoh de Tatsumi Hijikata, cuya propuesta danzaria se iniciaba no por preocupaciones estéticas sino más bien éticas, como la necesidad de gritar en contra de una cultura japonesa que, luego de la masacre de 1945, asimilaba la cultura de los vencedores llevándola a su extremo de productividad. Pero su fuerza no radicaba en una revalorización de lo japonés tradicional, sino más bien en una crítica visceral contra el zen, el machismo, la disciplina del cuerpo y la técnica, haciendo volver al cuerpo a una naturaleza pútrida y oscura, muy lejana de la naturaleza vital, liberadora y esencializada de Duncan. Pérez describe así el proyecto de Hijikata:

Trabajó la idea de un cuerpo debilitado, cadavérico, no espiritual, sin trascendencia, sin nirvana ni realización, "que se pudre como un tronco en el bosque" según su propia expresión. Un cuerpo cercano a la naturaleza, contra la cultura y la técnica, no esencializado, sin mística, banal, en que se procura borrar las huellas de la ley.<sup>129</sup>

En este cuerpo pudriéndose se predomina la cruzada antiorgánica interior por sobre la exterior: se ensaya sin espejos, haciendo un uso profundo de la introspección y la ceguera, para que la carne pueda presentarse en sí misma, pensarse desde sí misma, como diría Artaud: “Para mí, quien dice carne dice ante todo aprensión, pelo erizado, carne al desnudo con toda la profundización intelectual de ese espectáculo de la carne pura y todas sus consecuencias en los sentidos, vale decir, en el sentimiento”<sup>130</sup>. De esta forma el cuerpo se disciplina según la desorganización, es decir, resulta modificado no por un

---

<sup>128</sup> LE ROY, Xavier. Entrevista por Dorothea von Hantelmann, en <http://inquietando.wordpress.com/textos-2/interview-with-xavier-le-roy/>.

<sup>129</sup> PÉREZ SOTO, Carlos, *op. cit.* p. 108.

<sup>130</sup> ARTAUD, Antonin, *El arte y la muerte y otros escritos*, Buenos Aires, Caja Negra, 2005, p. 82.

plan sino por la huella que deja el proceso de desorganización en su interior. En la presentación de Butoh aparece más que nunca el cuerpo, moviéndose siempre desde adentro, a veces casi imperceptiblemente; lo que nos llega, más que la coreografía, es la comparecencia de un cuerpo que está a punto de vencer a su organismo. Tal vez no lo logre nunca: eso sólo se puede intuir, y probablemente sólo desde adentro de ese cuerpo.

Pero la danza contemporánea no tiene al cuerpo sin órganos como su Santo Grial. No porque no sea algo valioso, sino porque su esencia es dispersa, su esencia es no tener esencia. Esto la hace profundamente susceptible de perder su carácter de danza y de disolverse en el resto de las artes. Si las vanguardias marcaron un punto de crisis perpetua al interior de la institución del arte, deslegitimando los criterios mismos de legitimación crítica, es hora de volver a la primera definición de arte que presentamos, la de producción estética.

Actualmente, Más que de arte contemporáneo podría hablarse, más bien, de una contemporaneidad de distintos regímenes de producción artística que se enmarca en lo que llamamos, simplifícadamente, “nuestro tiempo”. Si el arte alguna vez funcionó como desafío del hombre ante el paso del tiempo, y luego se trató de fundar un tiempo nuevo junto con el proyecto de la modernidad, tal vez la relación actual del arte con el tiempo sea la de una diseminación, de una coexistencia de varios tiempos de arte que mantienen distancias únicas con las otras actividades humanas. Pensar el arte contemporáneo implica reconocer esta ausencia de unidad que, acaso, ha acompañado al arte desde sus inicios pero sólo ahora se hace evidente, a falta de un relato común que le dé un sentido unívoco a la relación arte-mundo. Más allá de la categorización clásica de las artes (danza, música, pintura, etc) o con una caracterización abstracta de ciertos elementos constitutivos (línea, paso, tono, color, etc), esta diseminación tiene que ver con la relación singular que establece cada producción artística con el mundo, abriendo espacio a nuevas formas de tiempo y, por tanto, a nuevas formas de vida.

En este contexto, tal vez las formas más experimentales de danza no están en la danza sino en la performance, entendiendo danza en el amplio sentido en el que la hemos entendido hasta aquí: tensión y arrojo, reunión y despliegue, gracia y gravedad de los cuerpos en movimiento, en su relación con el tiempo y el espacio. En los albores del arte de la performance, Tehching Hsieh se impone vivir en una jaula durante un año, vivir en la calle durante un año, marcar un reloj estrictamente cada una hora durante un año, como si fuesen condenas penales en las que él cumple todos los papeles (él es el juez, el gendarme, el abogado, el presidiario, la cárcel...), y Marina Abramovic juega con un cuchillo entre sus dedos, resulta herida una cantidad específica de veces y luego repite la misma acción, tomándola

como modelo, incluyendo cada una de las heridas; el *tempus plangendi, et tempus saltandi* que Arbeau usa de epígrafe en *Orquesografía* se vuelve simultáneo, porque el juego, el baile de manos que provoca el lamento, luego consistirá en una repetición del error, del lamento mismo, convirtiendo la falta en ley. De este modo los cuerpos se imponen coreografías experimentales que terminan desactivando las coreografías generales, incluso las que se crean alrededor de ellos mismos como miembros del gremio artístico: Tehching decidió hacer la performance de pasar trece años (1986-1999) sin mostrarse al público, preludiando los intentos de “huelga de arte”<sup>131</sup> que tendrán cierta notoriedad en las décadas siguientes.

Antes de pasar a revisar la disposición propiamente experimental de la danza, me parece justo examinar cómo el arte contemporáneo se relaciona con la espectacularidad, que ha estado ligado al arte (a algunos más que otros) durante años. Lo haremos a través de una crítica al ensayo de Rancière sobre el *Espectador Emancipado*, nombre de superhéroe que le correspondería al espectador que logra liberarse de los prejuicios que se tienen sobre él y que ya hemos revisado en el capítulo sobre el espectáculo. El argumento general es bastante simple: los artistas contemporáneos no saben qué hacer con los espectadores. Por un lado están quienes, separados de ellos, tratan de generar en ellos ciertos efectos, entregarles ciertos saberes, provocarles ciertas emociones; por otro, están quienes abogan por romper la cuarta pared de diversos modos y mezclar al público con los artistas. Rancière se opone a ambas, aduciendo que el espectador es un ser activo que puede captar e interiorizar lo que percibe perfectamente, con toda independencia de lo que el artista pretende querer decirle y sin necesidad de que éste rompa la distancia espectadora que existe entre ellos.

La emancipación del espectador tiene para Rancière un paralelismo con la emancipación del estudiante ante un maestro. Continúa entendiendo el arte según un modelo didáctico. No es la didáctica moral de la representación, ni el ideal platónico de un arte al servicio de la comunidad, no separado de ella; Tampoco el modelo brechtiano del distanciamiento, ni la activación de los espectadores de Artaud. Es el modelo de Jacotot, el famoso *Maestro Ignorante*<sup>132</sup>, según el cual el maestro y el estudiante ignoran lo que puede darse en su intercambio de experiencias.

Rancière propone “revocar el privilegio de vitalidad y de potencia comunitaria concedido a la escena teatral para ponerla a igual nivel frente a la narración de una historia, la lectura de un libro o la mirada puesta en una imagen. Propone, en resumen, concebirla como una nueva escena de la igualdad en la

---

<sup>131</sup> Las huelgas de arte surgieron como parte de los circuitos de arte postal, a partir de 1990. Aquí está la primera convocatoria a una huelga entre 1990-1993, que fracasó casi rotundamente: <http://www.merzmail.net/bob.htm> .

<sup>132</sup> RANCIÈRE, Jacques. *El Maestro Ignorante*. Barcelona : Laertes, 2002.

que se traducen, unas a otras, performances heterogéneas. Pues en todas esas performances se trata de ligar lo que se sabe con lo que se ignora, de ser al mismo tiempo performistas que despliegan sus competencias y espectadores que observan lo que sus competencias pueden producir en un contexto nuevo, ante otros espectadores.”<sup>133</sup>

Ese "poner a igual nivel" al teatro con la narración oral, la lectura y la contemplación pictórica tiene íntima relación con una concepción didáctica del arte. Buscamos en la obra algo separado de la vida, un objeto de interpretación, de conocimiento, de afecciones; al fin y al cabo, un objeto. El espectador "observa, selecciona, compara, interpreta"<sup>134</sup>. Hay un énfasis en una separación ante la obra mediante la inteligencia, que es la misma para todos, como nos recuerda en *El maestro ignorante*. Pero esta intelectualización del espectador va en desmedro de sus otras capacidades, eminentemente no didácticas: capacidad para emocionarse, para interrumpir, para violentar o recrear la obra, y para saltar del espacio de contemplación estética a otros espacios de la vida. No hay que menospreciar al espectador en tanto ser pensante e interpretante; pero tampoco en tanto ser activo y capaz de respuestas y desvíos que pueden desactivar el espacio artístico convencional. Todo esto puede hacerlo sin influencia directa de las "intenciones" del artista, por lo que dejo intacta la tesis de Rancière al respecto (la imposibilidad por parte del susodicho de controlar las repercusiones de su obra), y aún más, la abre a nuevas posibilidades. Sólo así los artistas pueden ser verdaderamente “espectadores que observan lo que sus competencias pueden producir en un contexto nuevo, ante otros espectadores”.

Rancière se opone al "privilegio de vitalidad y potencia comunitaria" que tendrían las artes escénicas por sobre las demás, como si estas surgiesen de la pretensión de los artistas y no de posibilidades intrínsecas a los elementos formales de estas artes en sí mismas. Sobre la vitalidad, Rancière lanza diatribas inocentes, casi ocultas, como mero "ejemplo", pero que no pueden pasarse por alto. El espectador (¡ideal, por cierto!) “participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que se supone que ésta ha de transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado”<sup>135</sup>. Esto se relaciona con su declaración en una entrevista concedida a la revista Público (2010), donde señala que "la emancipación no es una intensificación de la vida"<sup>136</sup>, sino una respuesta ante la oposición entre dos tipos de vida: la vida desnuda de los trabajadores y la vida ociosa de las clases dominantes. la idea sería

---

<sup>133</sup> RANCIÈRE, Jacques. *El Espectador Emancipado*. ed. cit. pp. 27-28.

<sup>134</sup> *Ibíd.*, p. 19.

<sup>135</sup> *Ibíd.*, p. 20.

<sup>136</sup> RANCIÈRE, Jacques. Entrevista realizada por Amador Fernández-Savater, publicada el 14 de mayo de 2010. Disponible en <http://blogs.publico.es/fueradelugar/140/el-espectador-emancipado>. Revisado el 23/04/13.

difuminar la jerarquía entre estas dos vidas, de tal modo que se revele la capacidad de todos para vivirlas y el mismo valor que tienen, también. Pero ¿no consistiría esta difuminación en una forma de intensificación también? ¿no es acaso intensificación el empoderamiento de las capacidades activas y contemplativas del ser humano?

El error de Rancière es que, si bien acierta al decir que la mirada es una actividad y no un rol pasivo, no percibe que dentro de la “otra” actividad hay también sensación, vivencia, aprendizaje. Un lado no se entiende sin el otro: ambos van formando la experiencia, que nunca es sólo contemplación ni sólo acción. La experiencia es la memoria del entrecruzamiento de los dos movimientos. El que sólo contempla no construye experiencia, el que sólo actúa tampoco.

A este respecto podemos mencionar la diferencia que Deleuze/Guattari hacen entre interpretación y experimentación. Podríamos llamar interpretación a la contemplación activa, que relaciona y compara, observa y juzga, traduce y contra-traduce. Al mismo modo, podemos llamar experimentación a la acción contemplativa, que crea y mueve, se arriesga y se expone, innova y se sumerge en lo abierto. Podemos preferir un polo en ciertos contextos (Deleuze/Guattari eligen, como es sabido, la experimentación, en desmedro de la interpretación, "fantasmas sobre fantasmas", que le achacan al psicoanálisis<sup>137</sup>), pero finalmente los dos se entrecruzan de forma fatídica.

Acción y contemplación imbricadas es lo que necesitamos para comprender, a continuación, la disposición experimental de la danza. Aunque quisiésemos trazar algún atisbo histórico de su origen, este sería seguramente apócrifo, y sobre todo inútil: la gracia de esta disposición es que es siempre simultánea, que sucede en cualquier lugar, al igual que el pensamiento. La experimentación es la danza devenida pensamiento.

---

<sup>137</sup> Gran parte del plan del esquizoanálisis se juega en una lucha “entre el fantasma, interpretación que a su vez hay que interpretar, y el programa, motor de experimentación”. DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Félix, op. cit. p. 157.

## 8

### Experimentación

La experimentación se encuentra en una zona semántica confusa y provechosa. Por un lado remite a la experiencia, a lo que se vive de tal manera que nos llega a pertenecer, a constituirnos y a hacerse transmisible. Por otro lado, al experimento, aquel procedimiento científico que Francis Bacon oponía tajantemente a la experiencia común:

La experiencia, si se encuentra espontáneamente, se llama 'caso', si es expresamente buscada toma el nombre de 'experimento'. La experiencia común no es más que una escoba rota, un proceder a tientas como quien de noche fuera merodeando aquí y allá con la esperanza de acertar el camino justo, cuando sería mucho más útil y prudente esperar el día, encender una luz y luego dar con la calle. El verdadero orden de la experiencia comienza al encender la luz; después se alumbró el camino, empezando por la experiencia ordenada y madura, y no por aquella discontinua y enrevesada; primero deduce los axiomas y luego procede con nuevos experimentos<sup>138</sup>.

La experimentación, en tanto hija de la experiencia común y del experimento científico, podría

---

<sup>138</sup> BACON, Francis, citado en AGAMBEN, Giorgio, *Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia y origen de la Historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007, pp. 13-14.

consistir en atreverse a buscar el camino sin nunca encender la luz, activando todos los sentidos más allá de la visión, aprendiendo a captar los hechos con la mayor finura pero sin pretender con ello un conocimiento. La experiencia se forja a partir de casualidades, de lo que nos ha tocado recibir y aquello con lo que hemos chocado en lo cotidiano o fuera de ello; El experimento sigue un método, preparando una acción para demostrar una hipótesis que ya está puesta de antemano. De su cruce surge la serendipia, que es el descubrimiento científico a partir de la casualidad, mientras se están buscando otras cosas, pero también la experimentación, que sería su melliza. La experimentación es un experimento sin hipótesis, una apertura a la experiencia inesperada a partir de una disposición de *tanteo*, más que de búsqueda. En la experimentación no se busca acertar, encontrar el camino, sino convertir el merodeo en un camino propio. En este sentido, la experimentación es la forma material del pensamiento: no su producto, sino el reflejo de su proceso. Pensar una danza experimental precisa establecer una nueva relación entre danza y pensamiento.

La danza como metáfora aparece en la literatura (y la filosofía) comúnmente ligada a la libertad, la alegría, el juego, por un lado; y por otro, a una coordinación de movimientos bellos (como al decir “danza de luces” o “danza de nubes”). De estas dos formas de imaginación de la danza nacen también dos ideas de ella. Por una parte, la danza como celebración de la potencia del cuerpo humano; por otra, la danza como una serie de movimientos armónicos. Podríamos decir, gruesamente: una danza del cuerpo y una danza del movimiento. Claramente esta distinción no existe en la danza misma, que es cuerpo deviniendo movimiento y viceversa en todo momento, pero sí indica parte de la problemática que surge en el encuentro de pensar con mover. Dejando de lado la segunda posición (que se corresponde con la que hemos llamado clásica, y que es defendida por autoridades como Kleist y Kant), lo interesante de la primera es que la danza aparece como un punto de exaltación vital por excelencia, de "alegría" en el sentido spinoziano. "Nadie ha determinado hasta el presente lo que puede el Cuerpo"<sup>139</sup>, dice Spinoza, y la danza es el emblema de esa indeterminación perpetua. Ser un cuerpo, ser la infinitud de lo finito. Así es en Nietzsche, en Valéry, y de un modo distinto en Badiou, quien intenta confusamente trasladar (metaforizar) la danza al dominio del pensamiento<sup>140</sup>.

En una empresa como la de Badiou se evidencia no sólo una exigencia histórica de la filosofía de separar cuerpo y alma (el pensamiento es *como* la danza, pero la danza no es por sí misma

---

<sup>139</sup> SPINOZA, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Sarpe, 1984, p. 125. (3era parte, prop. II, escolio)

<sup>140</sup> BADIOU, Alain. “La danza como metáfora del pensamiento”, en *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo, 2009. pp. 105-120.

pensamiento), sino sobre todo el problema mismo del concepto de metáfora. La idea de metáfora se sustenta en un esquema aristotélico en el que se separa un uso propio y un uso figurado del lenguaje, se instituye la autoridad de la palabra originaria frente a los usos derivados, y, sobre todo, se divide lo sensible de lo no-sensible como si pertenecieran a niveles distintos. Así, el término vehículo (en este caso, "danza") se hace transparente, se convierte en una mera "forma de decir" el término tenor (por ejemplo, "libertad"). La poesía (y así aparece en pensamientos como el de Heidegger<sup>141</sup>) no usa metáforas, sino que devuelve el lenguaje a un momento anterior a la distinción entre uso propio y uso figurado: es pre-metafórica por excelencia, y de ahí resulta la aridez de los análisis escolares en que se intenta "ordenar" los recursos retóricos presentes en un poema.

Un poema abre un infinito en la finitud de un lenguaje, multiplicando las relaciones entre las palabras al desjerarquizarlas. Una danza abre un infinito en la finitud del cuerpo, desjerarquizando a su vez las relaciones entre partes del cuerpo, entre los cuerpos mismos, entre los cuerpos y su entorno. A partir de los conceptos de Rancière, que ya hemos revisado en el primer capítulo, Marie Bardet se pregunta si no es acaso la danza ese momento de verificación de la igualdad:

Verificar la igualdad entre todas las partes del cuerpo en un rolar en el que el máximo de partes diferentes de la piel toman alternativamente a cargo el intercambio de las fuerzas. [...] Verificar la igualdad de los momentos en un proceso en el que la espera y el aburrimiento tensan y extienden los "acontecimientos", los que fulgurando o haciéndose más lentos tejen íntimamente el afuera con aquello que está ocurriendo; explosión cualitativa de las temporalidades que desborda la linealidad y la narración, la estructura pre-ritmada por la yuxtaposición de cuadros, de imágenes fuertes. Verificar la igualdad entre lugares para el arte, cartografía intensiva que fuerza las paredes de los teatros hacia los parques, las calles, las

---

<sup>141</sup> "La noción [*Vorstellung*] de "transposición" y la de metáfora reposan sobre la distinción [*Unterscheidung*], por no decir la separación [*Trennung*], de lo sensible y lo no-sensible como dos dominios que subsisten cada uno por sí mismo [...] Una vez reconocida como insuficiente [*unzureichend*] esta distinción de lo sensible y de lo no-sensible, la metafísica pierde el rango de un pensamiento [*Denkweise*] que es autoridad. [...] Lo metafórico sólo existe en el interior [*innerhalb*] de la metafísica" HEIDEGGER, Martin, *Gesamtausgabe, Band 10: Der Satz vom Grund*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1997, p. 72. ¿Cómo Heidegger, en tanto poeta y pensador, realizaba su trabajo negándose a admitir su uso de metáforas? Posicionándose "más acá" de la metáfora, privilegiando el camino libre entre dos palabras y no el salto vertical que termina posicionando a una sobre la otra. Más que haber una "metáfora viva" (como interpreta Ricoeur) o una "metáfora en re-tirada" (como lo hace Derrida), lo que hay en Heidegger es una extrañeza respecto a la metáfora, como si estuviese contemplando un fruto secundario de la metafísica, tanto así que nunca consideró necesario extender su escritura en torno a ese tema. Es decir: las metáforas que en él aparecen por todos lados no es que no lo sean, sino que para él mismo no lo son. La metáfora pertenece a la metafísica, a la filosofía, y finalmente a la ciencia, aquel camino que respecto al pensar lo separa "un abismo insalvable" en el que "todos los puentes de emergencia y los puentes de los asnos que tratan de establecer un cómodo trato mercantil" (*¿Qué significa pensar?* Buenos Aires, Nova, 1964, p. 13) resultan un mal.

fachadas, que desborda la horizontalidad escénica representativa<sup>142</sup>.

Pero la danza no sólo está antes de la metáfora, sino antes de la palabra misma. El nivel en el que piensa la danza es anterior al signo, a la referencia, a lo simbólico; se involucra con el problema de la presencia, de la exposición, del espaciamiento y la duración, de la "existencia" en su sentido más concreto. Hay una cita muy linda de Cunningham acerca de esto: "Un cuerpo lanzado en el espacio no es *una idea* de la libertad humana: es un cuerpo lanzado en el espacio. Y esta acción es todas las acciones, *es* la libertad del hombre, y al mismo instante su "no-libertad"<sup>143</sup>. La danza es esa posibilidad incierta de pensar antes de las ideas: antes de los sustantivos, tal vez más cerca de los verbos, o, más radicalmente, de las preposiciones, esos remanentes de movimiento corporal que permanecen hasta en el discurso más abstracto. No podemos pensar sin arriba y abajo (ahí tenemos la gravedad), sin adelante y atrás (ahí tenemos el rostro), sin idas y vueltas (ahí tenemos los pies). El cuerpo, que emerge de todo discurso desbordándolo, encuentra su pensamiento inmanente en la danza.

La experimentación en danza es afín a lo que se conoce como improvisación, interacción con el medio en la cual no hay un plan fijo de operación sino que se va inventando en el camino. La improvisación suele enmarcarse dentro del arte como una posibilidad más, ya sea de espectáculo (comunes en danza, pero también en teatro y en música) o de preparación para una obra. Así, muchas coreografías artísticas surgen a partir de improvisaciones que luego resultan fijadas, en mayor o menor medida. Podemos entender, entonces, a la improvisación como un trabajo de composición instantánea o momentánea. lo que la distingue de la experimentación en lo que respecta a su sentido: si la experimentación tantea, la improvisación inventa; si la experimentación se guía a sí misma en la oscuridad, la improvisación se expone a las luminarias del espectáculo. Sin embargo, toda improvisación incuba dentro de sí una experimentación. Todo depende del nivel de atención que se tenga.

La danza como pensamiento involucra una disposición experimental hacia los movimientos, una escucha creativa en la que, sin embargo, no es fundamental hablar de creación. Toda experimentación es creativa, de por sí, pero no necesariamente productiva. Toda obra implica un momento de

---

<sup>142</sup> BARDET, Marie. op. cit. pp. 93-94. Véase para este tema en particular el capítulo "Rolar", en el que se examina la desjerarquización del movimiento tomando como puntapié las experiencias del Judson Dance Theater, que dieron inicio a lo que conocemos como "danza contemporánea".

<sup>143</sup> CUNNINGHAM, Mercé. "L'art impermanent" (artículo extraído de *7 Arts*, 1955), en GINOT I y MICHEL M. (dir.), *La danse au Xx<sup>e</sup> siècle*. Larousse 2002, p. 135. Citado en BEAUQUEL, Julia; Roger POUIVET (eds.). *Philosophie de la danse*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 7.

experimentación, pero no viceversa. La experimentación es todo lo que pasa antes de una obra, pero sin la obra; la obra se ha perdido, se ha olvidado. Asimismo, esta escucha funciona también como pensamiento de los cuerpos en movimiento en general. La gente se mueve, haya o no danza en ello: pero podemos ver, u oír, la danza mínima en su movimiento, qué coreografía está involucrada en sus gestos y sus modos de desplazarse, en su pre-movimiento. Sentimos esa danza y a la vez la proyectamos. Desde la sola presencia del cuerpo empezamos el registro de nuestro tanteo, donde los cuerpos entran y salen de sí mismos a una vez, exponiéndose a la gravedad y a su perturbación del espacio-tiempo.

## I

### Espaciamiento

*Los cuerpos se disponen en el espacio.* Así comienza cualquier taller u obra de danza, pero es lo que sucede también en una calle, una oficina, un mall, un campo. Los cuerpos no están presentes, sino que son presentes; un cuerpo es su presente, un presente es su cuerpo. Simultáneamente somos tiempo y espacio, y a partir de ahí nos distribuimos, interactuamos, percibimos, proyectamos, recordamos. Somos duración, o más bien duraciones, “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”<sup>144</sup>. Esta visión del presente como un tiempo espeso, en el que se incluyen el pasado y el futuro, es trabajada por Bergson en *Materia y Memoria*. De este modo, un centro que corresponde al cuerpo-presente es atravesado por sensaciones y acciones, que corresponden al pasado y al futuro: “el pasado inmediato, en tanto ya percibido, es sensación, ya que toda sensación traduce una muy larga sucesión de temblores elementales; y el futuro inmediato, en tanto se determina, es acción o movimiento”<sup>145</sup>. El cuerpo es lugar de pasaje, más o menos espeso, dejando que dentro de sí las cosas moren, duren y maduren, o liberándolas inmediatamente, armando una continuidad entre pasado y futuro, entre sensación y acción, como sucede en la improvisación. El momento de la danza hace que percepción y acción se hagan, en palabras de Marie Bardet, “un solo y mismo canal en el que se circula en todo sentido; un límite más que tiende a ceder al oleaje [...] Es la tensión de esos dos canales

---

<sup>144</sup> LEPECKI, André, *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. ed. cit. p. 230.

<sup>145</sup> BERGSON, Henri. *Matière et Mémoire*. Paris: Presse Universitaire de France, 1985, p. 160. Citado en BARDET, Marie. “Entre filosofar y bailar. Un salto de Bergson a la improvisación” en VEGA, VASSALLO et al. *¿Inactualidad del Bergsonismo?* Buenos Aires: Colihue, 2008. p. 334.

siempre desmayándose la que produce el movimiento"<sup>146</sup>. El cuerpo-presente, zona de tensiones y arrojos, no encuentra su tranquilidad sino en el hueco de la rueda: dejando que todo pase por él, haciéndose uno consigo mismo, desapareciendo en el vacío de su ser-entre, de su inevitable presencia. En este estado, el cuerpo-presente se mueve en una eternidad concreta, en la que la distancia entre pasado y futuro se ha suspendido. Su reverso total es la eternidad abstracta de la coreografía, pauta de movimientos que existe perpetuamente incluso si nunca se pone en acto.

Podemos recordar también, a propósito, un *cuasi-concepto* que Nietzsche presenta en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (1873). En este texto, el joven filósofo comienza a sospechar que todo conocimiento no es más que metáforas sobre metáforas, por lo cual es más noble seguir la vía del “hombre intuitivo”, creador de mentiras, que la del “hombre racional”, que las cree y las convierte en costumbres e instituciones. En medio de sus diatribas contra toda pretensión de conocimiento, sin embargo, lanza una frase enigmática: “la naturaleza no conoce formas ni conceptos, así como tampoco ningún tipo de géneros, sino solamente una X que es para nosotros inaccesible e indefinible”<sup>147</sup>. ¿Dónde está esta X inaccesible e indefinible, la única traza de verdad en un mundo de mentiras? En este primer Nietzsche, aún con remanentes kantianos, podemos retrotraer esta X a aquello que sería nuestro único aporte al conocimiento del mundo y por tanto nuestra única certeza: “Todas esas relaciones [entre los fenómenos] no hacen más que remitirse continuamente unas a otras y, en su esencia, para nosotros son incomprensibles por completo; en realidad sólo conocemos de ellas lo que nosotros aportamos: el tiempo, el espacio, por tanto las relaciones de sucesión y los números”<sup>148</sup>. Esta X es justamente el cruce de los ejes del espacio y el tiempo, la mera exposición del cuerpo anterior a toda verdad y mentira, anterior a todo signo y lenguaje. La danza sería la intensificación de esa X, su profundización, su experiencia. Desde allí, sólo tiene la conciencia de la posición y potencia de su cuerpo en el espacio y de las texturas de su movimiento. A partir de estos elementos simples se irá construyendo el lenguaje, y por tanto, el pensamiento: aún en el lenguaje más abstracto, son las preposiciones y los verbos de movimiento los que articulan todo el discurso. Inmediatamente contiguos a la X primordial están las preposiciones y los adverbios (direcciones y modos), subordinados con el correr del tiempo a la primacía metafísica del verbo y el sustantivo, que corresponden a la acción productiva y su sustento material. De esta bruta y bella verdad primitiva surgirán todas las mentiras que configurarán el mundo.

---

<sup>146</sup> *Ibidem*.

<sup>147</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en un sentido extramoral*. Traducción de Simón Royo Hernández. En <http://www.lacavernadepaton.com/articulosbis/verdadymentira.htm>

<sup>148</sup> *Ibidem*.

La danza produce y modifica el espacio a su alrededor, pero, a la inversa, todo espaciamiento que el cuerpo provoca tiene que ver también en cierta manera con la danza. *Khoros* y *khôra*, un espacio disponible, un intervalo, un hacer-lugar que llama a un tener-lugar. La danza es el vaciamiento de este espacio y a la vez su cuidado, su recorrido, su sacramento. Los espacios suelen tener funciones a las que se van acostumbrando con el tiempo; todo espaciamiento nuevo lleva en sí la posibilidad de una apertura liberada de sentido, un puro-espacio como aquel que la danza hace aparecer temporalmente en cualquier parte, mientras está durando. Decía Mallarmé: “la danza sola me parece necesitar un espacio real”<sup>149</sup>. Badiou lo sigue, y argumenta que el espacio le es esencial a la danza porque es lo único que tiene: para él, la danza “está sustraída a la decisión temporal. Hay entonces, en la danza, algo de antes del tiempo, de pretemporal. Y este elemento pretemporal va a ser interpretado [joué] en el espacio. La danza suspende el tiempo en el espacio”<sup>150</sup>. La danza, para Badiou, cumple el papel del tiempo en el espacio, algo muy similar a la posición de Nancy, para quien “la danza participa de algo que es por lo menos muy importante, que es el movimiento por el cual el espacio ha conquistado un lugar que, antes de Nietzsche, le cedía casi siempre completamente al tiempo”<sup>151</sup>. Sin embargo, Nancy no niega el tiempo en la danza, sino que precisa que se trata de un tiempo “en cada momento abierto como espacio. No es un tiempo lineal”<sup>152</sup>.

En nuestra opinión, la danza no tiene nada que ver con una pugna o desavenencia entre el tiempo y el espacio. Los dos se ponen en juego por igual. Si es que a Badiou le parece que la danza es pretemporal es porque ve en ella un tiempo de bucle, en el que todo es reversible: una “rueda que se mueve por sí misma”<sup>153</sup>; y ciertamente es así, porque se trata de un tiempo no lineal, como Nancy logra captar. Pero los tiempos de la danza, que son bastante variados, están todos centrados en una intimidad con el espacio que resulta inseparable. Por otro lado, el espacio de la danza no es nunca un espacio virginal, como quisiera Badiou junto a Mallarmé<sup>154</sup>. La danza abre un espaciamiento sobre un sitio que nunca es nuevo, aunque pueda estar más o menos condicionado para parecerlo siempre. Así como antiguamente la danza, con su relación peculiar entre gravedad y elevación, era vista como la actividad adecuada para expresar “la armonía entre el cielo y la tierra”<sup>155</sup>, en nuestra época la danza se encarga de abrir con su

---

<sup>149</sup> MALLARMÉ, Stéphane, citado en BADIOU, Alain. *Pequeño Manual de Inestética*, ed. cit. p. 112.

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>151</sup> NANCY, Jean-Luc. Entrevista con Véronique Fabbri, en *Rue Descartes*. Paris: Presses Universitaires de France, N° 44, “Penser la danse contemporaine”, 2004. p. 76.

<sup>152</sup> *Ibidem*.

<sup>153</sup> BADIOU, Alain, op. cit. p. 105.

<sup>154</sup> “Es necesario que [la danza] se despliegue como recorrido de un sitio. De un sitio puro. Hay en la danza, en palabras de Mallarmé, 'una virginidad del sitio'”. *Ibid.*, p. 112.

<sup>155</sup> CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2003, p. 397.

espaciamiento un portal mediante el que el suelo y el aire de cada lugar en que sucede entran en relaciones nuevas, resignificando los sitios. “La cuestión central de la danza es la relación entre verticalidad y atracción, que transitan en el cuerpo danzante y le autorizan a manifestar un paradójico posible: que el aire y la tierra intercambien sus posiciones, pasen el uno en el otro”<sup>156</sup>. Podemos entender esto en un primer nivel de sentido, en tanto la danza confunde su medio, lo vuelve todo circular, enredando la materialidad que lo circunda, suspendiendo la gravedad o más bien jugando con ella; pero también en un nivel más profundo, en el que el suelo se corresponde con la materialidad concreta y el aire con la connotación, la historia, la significación del lugar. La danza permite que la memoria se haga materia y viceversa, aún más allá de los límites individuales.

## II

### Potencia

Muchos años antes que Badiou, Nancy o Agamben se interesasen por la danza, Paul Valéry escribió en 1921 un ensayo titulado *Filosofía de la danza*. El mismo año escribió su diálogo *El alma y la danza*, en el que Sócrates con dos amigos comentaban en vivo, cuales relatores de fútbol, la presentación de unas bailarinas durante un banquete. El primer texto fue concebido como apertura de una presentación de Antonia Mercé, “La Argentina”<sup>157</sup>. Él la observa desde los ojos de alguien que “no danza”, pero que trata de entender la danza no desde su goce estético sino del hecho mismo de bailar, desde el fenómeno propio de *autosuficiencia* que la danza parece generar en el bailarín. La danza “no es sino la acción del conjunto del cuerpo humano; pero acción trasladada a un mundo, a una especie de *espacio-tiempo*, que no es exactamente el mismo que el de la vida práctica”<sup>158</sup>. Esta especie de espacio-tiempo adicional, no

---

<sup>156</sup> BADIOU, Alain, op. cit. p. 106.

<sup>157</sup> Es digno de mención que Kazuo Ohno, el cofundador del Butoh junto a Hijikata, decía haber iniciado su carrera de bailarín cuando en 1929 vio una obra de La Argentina; en 1977 Hijikata dirigiría para él “Admirando a la Argentina”, tal vez una de las obras más famosas en la historia del Butoh. Antonia Mercé se encuentra así en el origen de dos líneas, una teórica y otra propiamente danzaria, y tal vez nunca se enteró.

<sup>158</sup> Valéry, Paul, “Filosofía de la danza”, en *Teoría Poética y Estética*, Madrid, Visor, 1990, p. 174.

paralelo sino que exaltado a partir del cotidiano, tendría su origen en una experimentación con los movimientos posibles del cuerpo, extrayéndolos de cualquier uso práctico. Pero esta exaltación del movimiento experimental, que en sí misma no tiene un fin práctico, sí sería fundadora de instituciones como “la geometría, la comedia y el arte militar”<sup>159</sup>; en ellas se dan ciertas reglas a los movimientos en vistas a ciertos fines, pero el movimiento libre de la fundación permanece a salvo en el arte de la danza. A partir de esto, podríamos decir que la danza no es “el origen de todas las artes”, como a veces se quiere decir, sino más bien un paso posterior, un *regreso* al movimiento corporal libre que estuvo en el origen de estas artes y que permanece, aún visiblemente, en las manos del pintor o del pianista cuando llevan a cabo su arte, independiente de qué obra estén realizando. La danza sería la re-liberación de estos movimientos fundadores, razón por la cual se le habría adjudicado un potencial “mágico” especialmente adecuado para los ritos religiosos. La danza está siempre en posición de volver, pero no es meramente “un símbolo de la creación” sino una vuelta al momento creador mismo, con toda su realidad. Valéry compara a la bailarina con la llama, y “con todo fenómeno visiblemente sustentado por el consumo interno de una energía de calidad superior”<sup>160</sup>.

Este exceso de energía, o más bien, esta energía de excesiva calidad que es capaz de dar luz a un propio espacio-tiempo y de re-mover los movimientos creadores, nos recuerda inevitablemente al arcano XXI del tarot: la carta del Mundo, *un bailarina* hermafrodita parado en un pie y rodeada de una corona vegetal tricolor. Aunque en algunos mazos la carta del Loco también baila (lo que no es menor, por ser la carta de la potencialidad pura), en casi todos es éste el único arcano mayor que baila, en la cúspide de todo el tarot. Valéry señala que el bailarín tiene una forma “inestable pero regulada” de ser, que “está dotado de una elasticidad superior que recuperaría el impulso de cada movimiento y lo restituiría en seguida”<sup>161</sup>. Sallie Nichols, refiriéndose a la carta del Mundo, nos dice algo similar: “El bailarín no aparece representado con los dos pies sólidamente apoyados en la tierra; sólo uno está en contacto con ella, el otro está a media altura, de manera que le permita estar en contacto con el aire, ofreciéndole la posibilidad de posarlo de nuevo según cada acontecimiento”<sup>162</sup>. Ni móvil ni inmóvil, siempre a punto, como una de las bailarinas de Degas esperando ansiosa su salida a escena, y sin embargo con todo el poder del Mundo, sin necesidad de sobreexponerlo porque ya está expuesto en su danza quieta. Valéry, en resumen, entiende la danza como una “poesía general de la acción de los seres vivos”, que

---

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 175

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>162</sup> NICHOLS, Sallie, *Jung y el Tarot*, Barcelona, Kairós, 1994, p. 488. La carta del Mundo aparece en los anexos.

[...] aísla y desarrolla los caracteres esenciales de esta acción, la separa, la despliega, y hace del cuerpo que posee un objeto cuyas transformaciones, la sucesión de los aspectos, la búsqueda de los límites de las potencias instantáneas del ser, llevan necesariamente a pensar en la función que el poeta da a su espíritu, en las dificultades que le plantea, en las metamorfosis que obtiene, en los desvíos que solicita y que le alejan, a veces excesivamente, del suelo, de la razón, de la noción media y de la lógica del sentido común.<sup>163</sup>

Hemos dicho antes que así como un poema abre un infinito en la finitud de un lenguaje, una danza abre un infinito en la finitud del cuerpo. Al entender la danza como *remoción*, vuelta a los movimientos fundadores, la ponemos en estrecha familiaridad con la *aquiescentia in se ipso*, aquel concepto spinoziano que implica la contemplación gozosa de la propia potencia, la beatitud, el aquietamiento, o, como dice Agamben, “el movimiento de la inmanencia absoluta”<sup>164</sup>. Badiou considera, también inspirado por Spinoza, que “la danza no es un arte porque es el signo de la posibilidad de un arte, según está inscrita en el cuerpo [...]. La danza responde, a su manera, a la pregunta de Spinoza. ¿de qué es capaz un cuerpo en tanto tal? es capaz de arte, es decir, es mostrable como pensamiento nativo”<sup>165</sup>.

La idea de la danza como potencia se cruza con nuestro esquema bergsonian, en donde el cuerpo-presente es un *entre* que funciona como válvula del tiempo y el espacio, en el concepto de gesto. Este concepto es desarrollado por Agamben en su obra *Medios sin fin*, distinguiéndolo del actuar (*agere*)

y del hacer (*facere*). El gesto (*gerere*) consiste en soportar, llevar a costas. Lo que los gestos soportan, según el estratagema agambeniano, son los medios: “si el hacer es un medio con vistas a un fin y la praxis es un fin sin medios, el gesto rompe la falsa alternativa entre fines y medios que paraliza la moral y presenta unos medios que, como tales, se sustraen al ámbito de la medialidad, sin convertirse por ello, en fines”<sup>166</sup>. El gesto es un medio puro, no un fin en sí mismo. Es lo que se asume cabalmente, un acto que sólo consiste en llevarse. Los gestos son movimientos liberados de su acción, por lo cual no es extraño que Agamben encuentre en la danza el primer ejemplo para ellos:

Si la danza es gesto es, precisamente porque no consiste en otra cosa que en soportar y exhibir el carácter de medios de los movimientos corporales. El gesto es la exhibición de una medialidad, el hacer visible

---

<sup>163</sup> VALÉRY, Paul, *op. cit.* p. 188.

<sup>164</sup> AGAMBEN, Giorgio. “Inmanencia Absoluta”, en *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007, p. 520.

<sup>165</sup> BADIOU, Alain. *op. cit.* p. 119.

<sup>166</sup> AGAMBEN, Giorgio. “Notas sobre el gesto” en *Medios sin Fin. Notas sobre política*. Valencia: Pre-textos, 2001, p. 54.

un medio como tal. Hace aparecer el-ser-en-un-medio del hombre y, de esta forma, le abre la dimensión ética<sup>167</sup>.

El gesto es comunicación de una comunicabilidad, aún más allá del lenguaje, y sobre todo porque “el ser-en-el-lenguaje no es algo que pueda enunciarse en proposiciones”<sup>168</sup>. Por ello no hay algo así como un “lenguaje gestual”, mucho menos en la danza. El gesto es comunicación sin lenguaje, fenómeno que le da la posibilidad al lenguaje de existir. Los gestos de la danza siempre significan mucho más y mucho menos que lo que parecen, porque son potencia pura: no significan nada más que lo que son, y en ello está su poder. Pero la danza también carga con algo más que sus movimientos: carga con el propio ser-expuesto del cuerpo-presente. La danza se ocupa de “la posibilidad que hay en los gestos de tomar como carga una presencia ante el mundo, la exposición ante el mundo”, en palabras de Nancy; “es sobre todo un desarrollo, o un desenrollamiento”<sup>169</sup>.

Ahora bien, este desenvolvimiento tiene un movimiento contrario de retraimiento, de negación del propio cuerpo, que más que ser parte de una estrategia coreopolicial es un método de defensa frente a ésta. Badiou afirma que la danza “es afirmación simple, porque la danza ausenta radiantemente al cuerpo negativo, al cuerpo vergonzoso”<sup>170</sup>. ¿Cómo es un cuerpo vergonzoso? el buen Baruch nos dice que la vergüenza (*pudor*) es la tristeza que proviene de la causa interior de imaginarse censurado<sup>171</sup>. Censura (*vituperium*), a su vez, es “la tristeza que sentimos cuando la acción de otro nos inspira aversión”<sup>172</sup>. El cuerpo vergonzoso es un cuerpo temeroso, que no quiere actuar por miedo a inspirar aversión. La censura es, de este modo, un fenómeno del cual nadie saca provecho: el censor se entristece y el censurado también. El cuerpo danzante puede convivir con esta vergüenza, tomándola como una prudencia respecto a lo indeterminado de esta posible censura: se forma así un límite imaginario, indeterminado a su vez. El caos de la vergüenza está en que el límite puede situarse en cualquier parte, porque es un límite fantasma. Los límites que pone la vergüenza (nunca es sólo uno) parecen infranqueables, pero una vez que se los franquea, desaparecen y develan así su volatilidad. El arrojado de la danza, el primer salto, debería liberar al cuerpo del peso de la vergüenza, exponiéndolo a la censura pero a la vez escapando de ella, poniéndose fuera de su ley.

La anarquista norteamericana Emma Goldmann era consciente de ello, tal vez, cuando se defendió de

---

<sup>167</sup> Ibidem.

<sup>168</sup> Ibid., p. 55.

<sup>169</sup> NANCY, Jean-Luc. Entrevista con Véronique Fabbri, en *Rue Descartes*, ed. cit. p. 68.

<sup>170</sup> BADIOU, Alain, op. cit. p. 106.

<sup>171</sup> SPINOZA, Baruch, op. cit. p. 148 (3era parte, prop. XXX, escolio).

<sup>172</sup> Ibid., p. 147 (3era parte, prop. XXIX, escolio)

las censuras que se le hacían por bailar con desenfreno, como si esto no fuera apropiado para una revolucionaria decente. Lo que quedó para la historia de este episodio fue una frase que tal vez nunca dijo textualmente: “Si no puedo bailar, no quiero ser parte de tu revolución”. Seguramente el baile de Goldmann no inauguraba un nuevo estilo de baile ni tuviera importancia alguna para la historia del arte de la danza, pero sí resultaba inseparable del *movimiento* revolucionario que efectuaba: la energía re-movedora que se activa con la revolución no sólo nace como danza sino que se prolonga en ella, siendo parte del mismo impulso. Cada baile en medio de las revueltas políticas aparece como recuerdo de la comunión que tiene toda revolución con esas fuerzas inmemoriales que crearon, a partir de movimientos humanos, las instituciones que ahora es tiempo de remover.

### III

#### Sensación

Bailar es una actividad que suele ser placentera. Hay muchos quienes bailan por el puro gusto de hacerlo. Esto lo atribuimos, sin duda, a que el baile aumenta nuestra *capacidad de ser afectados*, como lo diría Spinoza. El baile dispone al cuerpo a sensaciones complejas que lo atraviesan de lado a lado, algo muy diferente a los placeres localizados de los sentidos del gusto o del olfato, y también muy diferente al placer de la visión, que aunque sea el sentido más complejo de todos no puede escapar a su maldición fundamental: necesita estar separado de lo que ve. Son los sentidos del oído y el tacto los que más tienen que ver con la danza, este último sobre todo en sus formas internas, como la propiocepción. Pero en una danza experimental todos los sentidos han de estar involucrados, de todas las formas posibles.

En soledad, la principal de nuestras sensaciones es la atracción de la gravedad, no sólo la nuestra sino también la del aire que nos rodea y aplasta. Puedo tocarme, mirarme, olerme, saborearme, escucharme. Pero toda relación solitaria no es más que un reflejo de impulsos que tenemos para relacionarnos con otros. Así, siendo que no solemos vernos ni escucharnos a nosotros mismos, tenemos a estos dos sentidos alerta en caso de que aparezca otra persona. Ver, oír, oler, tocar y saborear. En ese orden de lejanía a cercanía nos relacionamos con otros.

En la danza se privilegia al tacto ante los otros sentidos, porque es el que mejor se lleva con el movimiento. Una piel contra otra se puede mover y sentir con precisión el momento en que el contacto deja de existir. Podemos ver sin ser vistos u oír sin ser oídos, pero no tocar sin ser tocados. Todo

movimiento choca con otros movimientos, modificándolos y modificándose él mismo. “Un cuerpo empieza y termina contra otro cuerpo. Incluso el vacío es una especie muy sutil de cuerpo”<sup>173</sup>, dice Nancy. El tacto nos permite experimentar las múltiples formas de choque entre los cuerpos: caricias, golpes, masajes, deslizamientos, cosquillas, presiones, raspaduras, rascados. “El “contra” [...] es la principal categoría del cuerpo. Es decir, el juego de las diferencias, los contrastes, las resistencias, las aprehensiones, las penetraciones, las repulsiones, las densidades, los pesos y las medidas”<sup>174</sup>.

El *Contact Improvisation*, también conocido simplemente como Contact, es una forma de danza grupal en la que predominan las interacciones de pesos y superficies entre los cuerpos, buscando que siempre exista al menos un punto de contacto entre un cuerpo y otro. A pesar de que puede presentarse como obra, la forma más extendida de practicar el Contact es en un *jam*, sesión de improvisación libre inspirada en las *jam sessions* del jazz, en que los músicos se juntan para tocar música no planificada. La gracia que tiene el *jam* en danza es que pueden participar personas que habitualmente no la practiquen, con la sola consideración de algunas normas básicas de respeto entre los cuerpos para que no se hagan daño. Por otro lado, en el Contact se da un fenómeno de comunicación entre los cuerpos que trasciende la lógica de actividad y pasividad, sólo mediante un equilibrio táctil en el que no se puede distinguir si presionamos o somos presionados. Dice Véronique Fabbri, “en el contacto, el movimiento del cuerpo no está determinado por un juego de acción y reacción, sino que se produce una energía que se libera del movimiento mismo, que define el esfuerzo no como gasto sino como franqueamiento de los límites iniciales. Lo que pasa en la danza no es otra cosa que esta experiencia de una puesta en movimiento de la sensibilidad”<sup>175</sup>

De esta manera, en el momento en que el tacto empieza a desplegarse también los otros sentidos despiertan de una manera nueva. Podríamos decir que, tal como en la sociedad existe un “reparto de lo sensible” (Rancière), en todo cuerpo hay también un reparto interior de los sentidos, un ordenamiento. En el centro de ese orden el murciélago tiene el oído, la garrapata la termocepción, y el hombre, generalmente, la vista. Así, no tocamos o saboreamos algo que antes no vemos; las señales auditivas suelen ir acompañadas de la visión, o si no, la llaman; Si aparece un olor, buscaremos con la vista su proveniencia. Pero si ponemos al tacto al centro, como hace la danza, los sentidos se redistribuyen en función de un cuerpo que siente por todas partes, y por tanto, se desjerarquizan. Nuestra percepción del espacio se abre, especialmente gracias al oído y el olfato. Tanteamos en la oscuridad, y al abrir los ojos

---

<sup>173</sup> NANCY, Jean-Luc. *58 Indicios sobre el cuerpo*. Buenos Aires: La Cebra, 2007, p. 13.

<sup>174</sup> *Ibíd.*, p. 20.

<sup>175</sup> FABBRI, Véronique. Entrevista a Jean-Luc Nancy. *Rue Descartes*, ed. cit. p. 67.

nos damos cuenta de que es un sentido más, un regalo, pero no el único sentido del conocimiento. Hemos dejado de lado la vista justamente para poder llegar a ella de otra forma, como si saliésemos recién de la caverna. Llevamos tanto tiempo fuera de ella que ya nos hemos acostumbrado a ver con menor intensidad que como veíamos dentro, entre sombras. Evgen Bavcar, fotógrafo ciego esloveno, arma sus fotografías a partir de ideas sensibles que dispone con ayuda de sus otros sentidos: construye la vista que no tiene como un don para otros. “Mi labor es reunir el mundo visible con el invisible. La fotografía me permite pervertir el método de percepción establecido entre las personas que ven y las que no”<sup>176</sup> Es imposible ver sus fotografías como habitualmente vemos: son composiciones cuidadosas en las que suele haber un tiempo de exposición más prolongado, dejando constancia de movimientos, y sobre todo, de tactos. Las texturas en las fotos de Bavcar, en especial la piel, pierden ese halo de lejanía que tienen habitualmente en las fotos y se vuelven perturbadoramente cercanas, tocables, pero también capaces de tocar de vuelta, como en un sueño ciego en el que imaginamos lo que hay a nuestro alrededor y al hacerlo, comienza a existir, siempre entre sombras. Bavcar explica así este deseo de imagen que lo llama a fotografiar:

Tener una necesidad de imágenes es crear un espejo interiorizado, en otras palabras, un *speculum mundi* que expresa nuestra actitud hacia la realidad que yace fuera de nuestro cuerpo. El deseo de la imagen es, entonces, el trabajo de nuestra interioridad, que consiste en crear, a partir de cada una de nuestras miradas auténticas, un objeto posible y aceptable para nuestra memoria<sup>177</sup>.

La visión en movimiento va estimulando también un deseo de imagen, como si nuestro cuerpo entero (y no sólo nuestros ojos) fueran una cámara (del latín *chamera*: concavidad, superficie cóncava). El cuerpo se vuelve un receptáculo, una vasija que captura trozos ínfimos de la realidad y les permite, en este encierro, una nueva existencia. Cámara del desorden, también, donde todos los sentidos se cruzan y las imágenes entran y salen. Sin embargo, el *largo, inmenso y razonado desorden de los sentidos* que surge de la danza no está enfocado en lograr la videncia, como sí es el trabajo del poeta según Rimbaud<sup>178</sup>, sino algo así como la *tactencia*, una videncia del tacto común, en las que se trascienden los sentidos habituales en nombre no de un tercer ojo sino de una nueva piel. Esta nueva piel puede o no

---

<sup>176</sup> BAVCAR, Evguen, citado en MAYER, Benjamín, “Evgen Bavcar: el deseo de la imagen”, en [http://centrodelaimagen.files.wordpress.com/2010/06/texto-evgen-bavcar\\_benjamin-mayer1.pdf](http://centrodelaimagen.files.wordpress.com/2010/06/texto-evgen-bavcar_benjamin-mayer1.pdf). Revisado el 25/04/13. (Una fotografía de Bavcar está incluida en los anexos)

<sup>177</sup> *Ibidem*.

<sup>178</sup> Cf. RIMBAUD, Arthur. “Cartas del vidente” (1871) en <http://www.lamaquinadeltiempo.com/Rimbaud/cartasvid.htm>.

estar llena de ojos, como la del gigante Argos, pero sobre todo es una piel que puede tocar a la distancia, contactarse con lo que le rodea sin por ello situarse en una posición de dominio. El cuerpo no se comporta necesariamente como un cuerpo sin órganos, pero sí logra desjerarquizar ciertos caminos de relación sensorial con el entorno, logrando convertirse en un campo de intensidades múltiples en el que los otros cuerpos también se integran.

El hecho de tener cuerpo nos permite ver *cosas* en el mundo, distinguir entre la multiplicidad de sensaciones otros cuerpos con límites y cualidades y contarlos por uno, darles individualidad. Así, deberíamos también poder contarnos por uno a nosotros, considerarnos una unidad, pero esto sólo ocurre en determinadas ocasiones. Cada ser humano trata consigo mismo mucho más como una multiplicidad que como un individuo, ya sea cuando desea, piensa, siente, contempla. El egoísmo, más que el instinto de un ego de satisfacerse a sí mismo, es la desesperación de esta multiplicidad de afirmarse como unidad en la ficción de una jerarquía: el egoísta nunca quiere “su” bien, sino que actúa por un programa, una imagen de sí que es inevitablemente parcial y que nunca está fija. El ego nunca es todo mi ser; entre más se determine como unidad, más parcial es. La totalidad de uno mismo, si es que existe, es siempre múltiple y oscila entre diversos modos de organización, de los cuales uno solo es el ego-único. El cuerpo no es el ego. El ego no sirve al cuerpo porque el cuerpo no es amo de nadie. Estar en el cuerpo es un modo de disolución, de desjerarquización radical, de aceptación de lo múltiple de las sensaciones al interior de un cuerpo singular que es recorrido como una estepa por miles de distintos animales.

## IV

### Animal

Dentro de la multiplicidad que somos, se suelen marcar cesuras que dividen cada cuerpo en dos o tres elementos, generalmente situando uno sobre los demás: espíritu-alma-cuerpo, animal-humano, zoé-bios, etcétera. Son distintas las motivaciones de cada una de estas separaciones, modificándose cada una a su vez a lo largo del tiempo. La distinción entre alma y cuerpo puede haber nacido por el misterio de la muerte: ¿adónde fue el que se movía? “debe seguir moviéndose en otro lado”. El alma es el principio del movimiento, que se asimila con el hálito, el aire que entra y sale de nuestros pulmones y que mantiene nuestra vida establecida como ritmo. El animal es un ser que tiene alma, que tiene

hálito vital, principio de movimiento. Por ello resulta inquietantemente tramposo el movimiento teológico de hacer coincidir el alma con lo humano y el cuerpo con lo animal, todo dentro de un mismo individuo. Tal vez sea más justo invertir esta adjudicación: el animal es el alma en nosotros, el humano es el cuerpo. Más exactamente, el “cuerpo humano”, en un doble sentido: además de ser el cuerpo propio de la especie *homo sapiens*, es la concepción de cuerpo que se ha creado desde lo humano, y todo lo que ello involucra: un cuerpo gobernado desde la “mente” o “el espíritu”, entendidos como zonas de este mismo organismo. En el animal, en cambio, el alma y el cuerpo son una sola cosa. Sabemos que los animales tienen alma, pero el cristianismo se ha empeñado tanto en señalar las diferencias del hombre con el resto de los animales que lo hemos olvidado. Esto sólo genera que el alma de los animales se fusione con su cuerpo, mientras nadie se fija.

En 1855, cuando estas cosas aún tenían un poco de importancia, Luis Büchner argumentaba que el alma humana era igual en calidad a la del resto de los animales, y que la diferencia era sólo cuantitativa. Mas puntos para el positivismo y la ciencia natural, menos puntos para la religión. “El animal reflexiona, piensa, adquiere experiencia, se acuerda de lo pasado, piensa en el porvenir, siente como el hombre, y no es difícil demostrar que lo que se creyó en el animal un instinto ciego, es resultado de la conciencia y de la inteligencia”<sup>179</sup>. Sin embargo, estas provocaciones hicieron poca mella en el *status quo* de su época. Hasta el día de hoy solemos hablar de lo humanas, demasiado humanas que son nuestras actividades, repitiendo el lugar común de “el hombre es el único animal que...”. Esta frase tiene cada vez menos sentido mientras más nos adentramos en el estudio de la zoología, y no porque encontremos política en las medusas o religión en las suricatas sino porque empezamos a ver que hablar de hombre/animales es seguir la misma lógica yanqui que habla de EEUU/Mundo. Un macaco tiene más en común con un ser humano que un pulpo, y sin embargo el pulpo es más inteligente.

El hombre es el único animal que distingue al hombre del animal. En la danza somos animales, sin que esto signifique dejar de ser humanos; somos animales en el sentido de que el alma y el cuerpo se hallan fundidos, confundidos, sin capacidad de desintrincarse ni por el más hábil taumaturgo teológico. Somos animales humanos. Pero ¿en qué consiste la humanidad del humano, dentro de su animalidad? ¿cuál es su ser específico? La respuesta que el mismo ser humano se da está vacante:

No hay una diferencia específica importante entre el hombre y el mono, además de la disposición de

---

<sup>179</sup> BÜCHNER, Luis. *Fuerza y materia* (1855). En <http://www.filosofia.org/mat/mm185520.htm> .

algunos dientes, por lo cual diríamos que el hombre como especie no existe si no fuera porque es capaz de reconocerse. Linneo, por tanto, en lugar de poner en el hombre una descripción como hizo con todos los otros animales, pondrá un imperativo: el antiguo adagio *nosce te ipsum*, conócete a ti mismo.

Podríamos caracterizar al animal como un ser vivo que carece de clorofila o de otro mecanismo autótrofo, por lo que requiere moverse para subsistir; el hombre da otra vuelta de tuerca a esta carencia, al faltarle incluso las determinaciones específicas sobre su naturaleza, y por tanto está obligado a establecerlas él mismo<sup>180</sup>.

El hombre se autoatribuye, entonces, una facultad mimética universal, pudiendo devenir en cualquier otro animal. Cuentan que así fue como Adán le puso nombre al resto de los animales: imitándolos hasta descifrarlos. De tanto usar máscaras, sin embargo, perdió su propio rostro. Para recuperarlo, fue al barro de donde Dios lo había creado y forjó con él una máscara en blanco, sin expresión alguna, que luego fue conocida como “Persona”. Al colocársela, sentía cómo todos los sonidos que profería se le devolvían, resonando, por lo que empezó a tomar consciencia de ellos. Los demás animales se acercaron a olerlo y lo consideraron su igual: animal entre animales, todos distintos. Luego lo expulsaron del paraíso, sus hijos se mataron entre sí y todo un mundo nuevo empezó a configurarse; a él no le importó demasiado, porque al ser la primera persona tomó como misión jamás pintar su máscara y funcionar como el recuerdo inmemorial de la animalidad del hombre.

Esta máscara en blanco renace con la danza. Al bailar, las identidades individuales, humanas, aparecen subordinadas a un anonimato animal cuya premisa es la igualdad de los cuerpos<sup>181</sup>. La diferencia fundamental con el teatro es que allí las máscaras están pintadas, tienen figura y fondo, historia y carácter. El carácter adánico de los cuerpos danzantes es comentado también por Badiou: “[el cuerpo danzante] es inaugural, es como un primer cuerpo. El cuerpo danzante es anónimo de lo que nace bajo nuestros ojos como cuerpo”<sup>182</sup>. Adán no como el primer hombre, sino como el último animal, es el emblema del borramiento de la persona que sucede con la danza. Nuestras máscaras-personas están siempre llenas de personalidad individual, por lo que no pueden ser máscaras en blanco, pero sí máscaras borradas, durante el momento de la fiesta: a modo de disfraz, sacarse el antifaz en vez de

---

<sup>180</sup> KONG, Felipe. *La traición como origen: lo humano, lo animal y la opresión*. En [http://www.biopolitica.cl/docs/publi\\_bio/Felipe\\_Kong.pdf](http://www.biopolitica.cl/docs/publi_bio/Felipe_Kong.pdf)

<sup>181</sup> En el primer disco de la banda española Mecano, hay una canción llamada “Sólo soy una persona”. La canción fue compuesta por un hombre y cantada por una mujer, como todas las del grupo, y en el coro nos dice “no soy ni hombre ni mujer, sólo soy una persona”, después de negarse a ser un montón de máquinas y objetos, renegando de cumplir cualquier función: “no tengo bolas de cristal / no soy un árbol de navidad / es apagado mi color / porque tampoco soy una flor”. La única declaración afirmativa que hace sobre su “persona” es “estoy conformada en tres dimensiones / porque no soy una foto”. Tres dimensiones y una máscara en blanco, el principio de toda danza, y también de toda política igualitaria.

<sup>182</sup> BADIOU, Alain. op. cit. p. 113.

ponerlo. El borramiento nunca puede ser perfecto, y eso es lo que permite que cada danza sea distinta y esté marcada por la trazas de los hábitos y pre-movimientos de los cuerpos.

Un ejemplo alegre de esta animalidad compartida es la camaradería entre los niños y los perros. Tanto niños como perros suelen agitarse más de lo justo para realizar cualquier cosa: corren, saltan y bailan sin razón. Por eso pueden jugar juntos, lo que es muy difícil entre un perro y un adulto. Pero podríamos preguntarnos si nuestra habitual inmovilidad tiene alguna razón, también. Realmente ninguna de las dos posiciones es “racional”: simplemente, los niños están más cerca de la animalidad indefinida, que aún no marca la separación entre animal y humano o, como está de moda decir, entre *zoé* y *bios*. Por eso bailan, porque celebran su potencia sin ocuparla.

Los niños sienten un interés especial por los otros animales, por lo cual los adultos suelen llevarlos al zoológico. Ahí, sin embargo, contemplan un régimen de espectáculo muy peculiar, en el que los efectos de presencia buscados son atenuados por la apatía general de los animales enjaulados, a quienes les quitan no sólo su libre movimiento, su interacción con otros seres y su hábitat, sino sobre todo su *conatus*, su ímpetu de vida, al mantenerlos alimentados sin ellos hacer nada. Lo tragicómico del asunto es que los cuadros informativos de cada jaula anuncian actos maravillosos que cada animal puede hacer, como el caimán cubano, que puede saltar en vertical desde el agua para atrapar a sus presas en los árboles mientras en realidad está inmóvil en un espacio seco y oscuro. Los únicos que parecen adaptarse gloriosamente a su forma de vida son los monos araña, quienes inventan nuevas formas de bailar con sus cinco manos a través de las rejas y saben cómo interactuar con los visitantes. El rito de llevar a los niños al zoológico puede considerarse como parte de un proceso policial que busca marcar la separación radical entre hombre/animales, para que éste no olvide su lugar de dominación<sup>183</sup>.

La pregunta por la animalidad en la danza, por esa máscara borrada que nos da la igualdad, hace aparecer también todo lo imborrable, los hábitos de movimiento que no pueden quitarse. Si pensamos que en la danza las vidas individuales, legales, policiadas (*bios*) son devueltas por un momento a su ser animal (*zoé*) para hallar allí la igualdad, lo imborrable en la máscara es un peso de pura carne (*sarx*, “lo que se arrastra”), los gestos que cargamos y que no podemos esconder, lo monstruoso que en mayor o menor medida nos define más allá de nuestra desigualdad humana y nuestra igualdad animal. Es

---

<sup>183</sup> En el Zoológico del Parque Metropolitano de Santiago, frente a los chimpancés hay un panel con máscaras de yeso de los *Hominidae*, los grandes simios: Gorila, Orangután, Bonobo, Chimpancé y Humano. Hay también moldes de los pies y las manos, para que los visitantes puedan compararse con cada uno de ellos. Sin embargo, la máscara y el texto del humano han sido arrancados. Un niño pone la mano sobre el molde de la mano humana y le pregunta a su padre: “¿de quién es esta mano?” Él le contesta: “de un mono, hijo, ¿cómo no ve?” Por mientras, los chimpancés se aburren como siempre, haciendo huelga de la lista de habilidades antropomórficas que salen descritas en la información de su jaula.

aquello que, evidentemente, también persiste al hacer el camino inverso, la “civilización” de una “vida desnuda”. Mostrándose a sí mismo pero sin que se pueda nunca inscribir su linaje, lo monstruoso es el resto singular, lo gestual por excelencia, que sobre todo nos recuerda nuestra condición de sujeción al peso del tiempo, a la entropía:

Lo que se identifica como una ocurrencia o como la energía performativa del cuerpo que se mueve en el momento en que se mueve es aquello que se escapa de las tentativas de traducción y nominación, porque transita entre lo que tiene alguna estabilidad (la memoria y los hábitos del cuerpo) y las fugas concomitantes que caracterizan al estar vivo (el olvido, la entropía, el envejecimiento).<sup>184</sup>

Un ejemplo conmovedor de esta relación entre estabilidad y fuga, memoria y envejecimiento puesto en acto en danza está en la obra “Sin Cuenta”, de Andrés Cárdenas. En ella hay 4 intérpretes de edades muy disímiles que deambulan como fantasmas a lo largo de sus vidas y se vinculan entre sí a partir de danzas, músicas y palabras. En un momento, un intérprete de unos 20 años junto con uno de cerca de 50 realizan una misma coreografía. Lo que esta danza muestra no es su coordinación, la belleza de sus pasos o su uso del espacio: muestra la distancia entre un cuerpo y otro, uno realizándolo todo fácilmente y el otro jadeando y sudando, llegando tarde, y aún así cumpliendo con entereza su tarea.

## V

### Ritmo

La danza siempre ha sido inequívocamente vinculada con el ritmo. Las primeras definiciones en castellano, que ya hemos citado, remarcan que los movimientos de la danza han de ser acompañados, y además, siguiendo una música. Ambos puntos han sido puestos en cuestión en la historia de la danza, lo que no significa que hayan de eliminarse, sino que hay que pensarlos y experimentarlos en sí mismos. Lo primero que hay que determinar es que el ritmo no es un sinónimo del pulso, sino que son más bien contrarios: el ritmo es un flujo (*rhythmos*), el pulso es un golpe (*pulsus*). Sin embargo, fácilmente puede haber un flujo de golpes. Este es el ritmo pulsado, el más popular en las danzas y músicas del mundo.

Este esquema puede complicarse, sobre todo si consideramos que, en estricto rigor, el pulso no es un

---

<sup>184</sup> GREINER, Christine. *Danza/Performance en Brasil: paisajes de riesgo*. Disponible en <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=302>.

golpe sino que un empuje: el pulso no es el tic-tac de las sístoles y las diástoles del corazón, sino el hecho de que este empuje a la sangre por el cuerpo. Por ello el pulso tiene una doble militancia, ya que puede considerarse el empuje que le da vida al flujo rítmico o el corte que lo escande. Tomando esa primera posición, Nancy opone el pulso-ritmo a la cadencia, a la que le da este carácter ordenador:

El ritmo es del orden de la figura fluida, del impulso, de lo pulsional o pulsativo, del pulso. La cadencia, del orden del golpeteo, la batida del tiempo, del reloj. Lo continuo y lo discontinuo del tiempo, o bien el tiempo/los tiempos [...] Es que, bajo este aspecto, la danza entra irresistiblemente en dos direcciones simultáneas: la del impulso interior, de la "separación del cuerpo", y la de una configuración del espacio tendencialmente cósmica, y, por tanto, de una visión que se ofrece del agenciamiento, aquella de la combinatoria reglada, cadenciada<sup>185</sup>.

La cadencia marca un orden externo, le da un *tempo* al ritmo que bien puede no tenerlo, porque también puede generar su propio orden sin necesidad de ese pulso cadencial. El pulso da origen a un ritmo, lo empuja, y puede (o no) dejarle una cadencia puesta como cadena, de la cual el ritmo deberá hacerse cargo<sup>186</sup>. El ritmo podría definirse, entonces, como la manera que tiene un pulso para apropiarse del tiempo. Al apropiárselo, genera una continuidad, un flujo que permanece aún en las paradas y silencios, mientras sea bien atendido. Flujo que puede desacelerarse o apresurarse, sufrir embates y luego renacer. Así, podríamos decir que, más que llevar *un* ritmo de vida, lo que hacemos es intentar conjugar la polirritmia que comprende las distintas maneras en que nuestros pulsos y los ajenos se apropian del tiempo, en cada ocasión. Dice Didi-Huberman que "toda danza es siempre polirrítmica, como todo poema es siempre polisémico"<sup>187</sup>. Siguiendo el paralelo danza-poesía, no es casual que las marchas militares, de una sola cadencia, en general estén acompañados de himnos que tratan de expresar una sola cosa en su letra. ¿Cuánto ganaría el amor a la patria si se le permitiese manifestarse en su desorden real, y no en esa forma canónica importada como vulgar mercancía?

Hay ritmos que pueden encontrar en sí mismos el orden, como los ritmos de las marchas de protesta, caóticos a pequeña escala pero ordenados macroscópicamente. Ahora, estos ritmos generales no son apropiables por nadie; parecen funcionar por sí solos. Pero eso sucede porque hay un pulso que está empujando ese ritmo, un pulso que no depende de un solo cuerpo. Este pulso puede ser una idea, una

---

<sup>185</sup> NANCY, Jean-Luc y MONNIER, Mathilde. *Allitérations. Conversations sur la danse*. ed. cit. p. 113.

<sup>186</sup> Todo ritmo encadenado deberá en algún momento hacerle frente a su cadencia, acelerándola y desacelerándola, domesticándola y amoldándola, llegando en algunos casos a convertir sus cadenas en armas.

<sup>187</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailaor de soledades*. Valencia: Pre-textos, 2008. p. 97.

vida común, una decisión, pero también un simple dispositivo coreopolicial. Pero tal vez incluso cuando tenemos un ritmo propio, no podamos poseerlo; el ritmo es una apropiación del tiempo por parte de un pulso, que puede ser el nuestro, pero esta apropiación en sí misma no nos es propia, se mantiene con cierta independencia. Hay un tiempo capturado para nosotros pero sus formas de llevarse son en gran medida autónomas.

Hay ritmos cómplices y ritmos subversivos, ritmos secretos y ritmos estruendosos, ritmos pequeños y cortos, grandes y largos. Pero principalmente, cuando el ritmo logra evidenciarse en cuanto tal, es cuando se presenta como contratiempo, interrumpiendo un ritmo general. Didi-Huberman dice: “El ritmo brota con frecuencia como rebelión del cuerpo singular contra el obligado paso del cuerpo social: produce su descompás solitario contra el compás de todos. Pero al mismo tiempo afianza la comunidad humana”<sup>188</sup>. Afianza las comunidades circulando, funcionando con su misteriosa energía perpetua. El ritmo parece extraer su poder desde los rincones más profundos del caos.

Dice Véronique Fabbri: “el ritmo: como un movimiento del cuerpo que no se agota en su propio gasto, sino que se renueva infinitamente en contacto con aquello que lo desborda, y en el cual el cuerpo se desborda constantemente.”<sup>189</sup> Es una “rueda que se mueve a sí misma”, en palabras de Nietzsche y Badiou. Pero la danza, a pesar de hacer uso de esta rueda rítmica, no la tiene como su temporalidad esencial. La rueda es un punto límite ideal e imposible, un motor de funcionamiento perpetuo: hay una búsqueda de simetría, de compensación de un movimiento con su contraparte. Este principio de simetría debería regir, al modo de la justicia, sobre los polos de las tensiones que sobre el cuerpo se cruzan para mantener esa contradicción y que un polo no haga invisible al otro. En la relación de la danza con las tensiones, los polos de éstas se mantienen en un eterno desequilibrio intercambiable. Se invierten y juegan. En el Tarot, este equilibrio precario está representado por el Dos de Oros: un malabarista que sólo se preocupa de mantener la compensación, sin preocuparse del contenido de los dos polos de su vara, celebrando infantilmente la intercambiabilidad entre un polo y otro<sup>190</sup>.

Esta reciprocidad es la que genera la sensación de completud de la danza, el bucle eterno del ritmo de cuya energía no se puede escapar. Y sin embargo, hay que saber trascender esa completud, poniéndola en tensión con lo incompleto y generando así un nuevo arrojito. Badiou piensa que en la danza siempre hay una retención de impulso, una “lentitud secreta”<sup>191</sup> aún en los momentos más veloces, que en este caso impide que la danza caiga en el eterno retorno de un ritmo autopoiético. De este modo, también,

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>189</sup> FABBRI, Véronique. Entrevista a Jean-Luc Nancy. *Rue Descartes*, ed. cit. p. 67.

<sup>190</sup> La imagen de esta carta está en los anexos.

<sup>191</sup> BADIOU, Alain. op. cit. p. 109.

puede aproximarse muchísimo a un polo de una tensión (a la extrema elevación, por ejemplo) y guardar, en su reserva secreta, lo suficiente del otro polo como para que el equilibrio persista.

Pero la rueda perpetua del ritmo no es real, puesto que todo ritmo tiene un pulso, un motor, un corazón. En este sentido, ninguna inercia es neutra: lo que sentimos como inercia no es más que un ritmo impulsado desde alguna parte que puede ser interrumpido por un pulso extraño.

Respecto a la música, podemos decir que paralelamente a la danza tiene sus propios problemas con el ritmo y el tiempo. Hay quienes prefieren bailar sin música, para poder atender mejor a los movimientos, sobre todo porque la música suele tener mucho poder rítmico sobre la danza. La música funciona con vibraciones, y el cuerpo las percibe en su totalidad, moviéndose siempre ante ellas aunque sea imperceptiblemente. Pero eso no implica que la música sea el amo y la danza el esclavo. La danza puede proponer movimientos que acompañen la música, complementándola; o bien, danza y música pueden acoplarse por yuxtaposición, sirviendo una como fondo de la otra, o viceversa (Como solían hacer Cunningham y Cage); o, como sucede en el baile flamenco, ser la danza la que vaya ordenando la música, lo que también sucede en el tap, donde danza y música son simultáneas.

Ahora bien ¿cómo se vive el tiempo en la danza? El ritmo es un elemento fundamental, pero hay otros factores temporales además de él, sobre todo los que corresponden a tiempos de relación: relación entre mi posición y el movimiento que haré, relaciones entre los distintos cuerpos, relaciones entre el cuerpo y la memoria que dejará.

En primer lugar está la inminencia, esa singular forma de tiempo que podría llamarse también *espera veloz*. Badiou señala, a partir de Valéry: “Podríamos afirmar, en efecto, que la danza es el cuerpo presa de la inminencia. Pero lo que es inminente es el tiempo de antes del tiempo que va a tener”<sup>192</sup>. La inminencia consiste en una espera activa y provocativa en cierto modo del suceso esperado, un suspenso que tensa el alma y lo dirige inevitablemente hacia otro punto. Sin embargo, la inminencia se mantiene como un suspenso permanente respecto a lo prometido: es una amenaza (este es el sentido de *imminentia*) que nunca se cumple, o más bien, que nunca acaba de cumplirse, pero que mantiene la tensión. Dice Erixímaco en el diálogo de Valéry: “nada me seduce tanto como lo que al borde estuviere de producirse”<sup>193</sup>. La inminencia es un tiempo tenso, apremiante, perfecto para mantener la atención de los espectadores en una presentación. Dice Agamben al respecto: “Este tiempo de la inminencia, al mismo tiempo febril e inexorable, de profecía y de suspenso, marca sin lugar a dudas el *tempo* de la

---

<sup>192</sup> *Ibíd.*, p. 110.

<sup>193</sup> VALÉRY, Paul. *El alma y la danza*. Buenos Aires, Losada, 1940. p. 27.

danza moderna de Isadora a Mary Wigman. El cuerpo del bailarín está literalmente trabajado de inminencia, incesantemente ocupado en devenir sí mismo”<sup>194</sup>.

Este tiempo, que no sólo es propio de la danza moderna sino que es el más común en todas las formas espectaculares de danza, tiene su forma cotidiana en el *tiempo apremiante*, aquel en el que el sistema nervioso está totalmente encendido para realizar cualquier acción, porque siente que no hay tiempo que perder y que aún así es muy probable que no logre hacer lo propuesto en su tiempo justo. El tiempo de suspenso, que tanto disfrutamos al ver una película, cuando nos sucede en la vida real no resulta nada agradable. En la danza, sin embargo, los profesionales pueden adelantarse a sí mismos y llevar a cabo un tiempo apremiante (inminente) sin padecerlo ellos mismos, sintiéndolo como un tiempo justo.

El tiempo justo es una sensación temporal en la que no hay por qué apurarse, pero tampoco por qué demorarse. Es un presente perpetuo, como en la improvisación; es también el tiempo de los budistas zen, quienes hacen todo de una manera tal que no se les puede reprochar lentitud ni celeridad. Es el tiempo de las ceremonias, también, y de la música, que no necesita ser inminente para conquistar a su público.

Bajando en el ascensor del suspenso está el tiempo vago, que es aquel que no puede evitar estar lleno de vacíos entre una acción y otra, sin saber qué hacer. No es necesariamente lento, pero sí es en gran medida inactivo; un tiempo de descanso, de distracción, pero que también puede ser un tiempo de pensamiento, de suspensión del valor de las acciones en nombre del puro correr del tiempo. A este tiempo tal vez se refiere Agamben cuando habla de un tiempo “eternamente en falta, [...] ese que Beckett llama “la hora de Jamás”, y del cual dice que es demasiado corto para que valga la pena comenzar, y demasiado largo para que, de cualquier modo, no vuelva a comenzar”<sup>195</sup>.

Hay un cuarto tiempo aún, similar al anterior, al que llamaré tiempo demoroso. Es similar porque también está alejado de toda prisa, de toda necesidad de actuar, pero se diferencia en el simple hecho de que es un tiempo preciso en su lentitud: su perfección consiste en demorarse, en recorrer, en morar. En danza, este es el tiempo predilecto de la experimentación, aunque ésta pueda explorar todos los demás. Es el tiempo del habitar, de una contracción máxima del presente en sí mismo, casi anulando el pasado y el futuro. Y por último, el tiempo demoroso es, también, el tiempo amoroso, cuando el tiempo es tan lento que pareciera suspenderse: “Tiempo de vals es el tiempo hacia atrás, donde hacer lo de siempre es

---

<sup>194</sup> AGAMBEN, Giorgio. “Les corps à venir”, publicado en *Les Saisons de la danse*, mayo 1997, n° 292, pp. 6-8. Cahier spécial “L’univers d’un artiste”, n° 5, “Hervé Diasnas”. Escrito originalmente en francés. Editado también en AGAMBEN, Giorgio, *Image et mémoire. Écrits sur l’image, la danse et le cinéma*. Paris: Desclée de Brouwer, 2004. Traducción personal.

<sup>195</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Ibidem*.

volver a empezar. Donde el mundo se para y te observa girar, es tiempo para amar”<sup>196</sup>

También está el tiempo de la espera, que realmente no es un tiempo propiamente tal, sino un factor de tiempo que puede acompañar a cualquiera de los otros. Hay esperas ansiosas que tomarían la primera forma, la inminencia, aunque ésta fuera totalmente inoperante; hay esperas cautas, que tratan de aprovechar su tiempo de manera justa; hay esperas vagas (la mayoría), en la que no se sabe qué hacer (ya que Agamben cita a Beckett, podemos mencionar de paso que es la espera de Esperando a Godot); y hay esperas que casi ni se notan, porque en el tiempo de la demora pareciese que no hubiera tiempo. La última forma de tiempo que quiero mencionar tampoco es, efectivamente, una forma de tiempo. Es el tiempo fantasmático. No de los fantasmas espirituales, aquellos que viven en la indeterminación, sino de los *spectra* en el sentido de Barthes: el tiempo de las imágenes, de los cuerpos convertidos en imágenes, o que buscan ser convertidos en imágenes por la memoria. De ello hablaremos a continuación.

## VI

### Memoria

Domenico da Piacenza, el más célebre maestro de danza de su tiempo (Siglo XV), escribió uno de los primeros manuales de danza en la historia, llamado *De la arte di ballare et dansare*. Allí enumera 6 elementos infaltables que hay que dominar para practicar el arte de la danza: medida, memoria, agilidad, manera, cálculo del espacio y *fantasmata*. Esta última misteriosa habilidad consistía en la capacidad del bailarín para crear posturas memorables y patéticas, es decir, imágenes que se impregnen en la memoria afectiva de los espectadores. Dice Agamben sobre esto:

La danza es, pues, para Domenichino, esencialmente una operación que se rige por la memoria, una

---

<sup>196</sup> Letra de la canción “Tiempo de Vals” compuesta por José María Cano. Un análisis sobre la temporalidad del amor en esta canción aparece en la columna de KAFKA, Frida, “Tiempo de Vals, o el retorno al torbellino” en <http://www.tiempodebalas.cl/la-macedonia/tiempo-de-vals-o-el-retorno-al-torbellino/>.

articulación de los fantasmas en una serie temporal y espacialmente ordenada. El verdadero lugar del bailarín no está en el cuerpo y en su movimiento, sino en la imagen como "cabeza de Medusa", como pausa no inmóvil, sino cargada, al mismo tiempo, de memoria y de energía dinámica. Pero esto significa que la esencia de la danza no es ya el movimiento, es el tiempo.<sup>197</sup>

Volvemos entonces al concepto de espectro que presentaba Barthes. El espectro no es exactamente la persona fotografiada, sino la persona que es convertida en *imago*, en un átomo de memoria. Como ya hemos visto en el capítulo sobre el espectáculo, éste funciona nutriéndose del infatigable deseo de memoria que circula por las poblaciones a quienes la tradición ha abandonado. Sin más memoria colectiva que el archivo de imágenes del espectáculo, los efectos de la danza por fantasmata en los espectadores no dan augurios de ser demasiado intensos ni dinámicos. Fácilmente se perderán entre otros recuerdos. Y sin embargo, es el único recurso propio que tiene la danza para pasar a la historia.

Los medios externos que tiene la danza para ser recordada son el video y la notación. Ciertamente, no pueden reproducir cabalmente la danza original, que basa gran parte de su poder en sus efectos de presencia, pero sí sirven como herramienta para la historia, para remontar esas obras o para citarlas. Aunque la importancia de estos dos formatos en relación con la danza van mucho más allá del registro de obras: ellos, por sí mismos, pueden abrir la danza hacia zonas de aparición insospechados.

Por orden de llegada, hablaremos en primer lugar de la notación. Este es el método de registro escrito de las coreografías, el equivalente a las partituras en la música. Aunque no es tan usado ni tan preciso como la notación musical, es muy interesante su existencia por la enigmática peligrosidad que puede llegar a tener. En un circuito de arte donde todo el poder se basa en la presencia (del coreógrafo sobre los bailarines, y de los bailarines ante el público), la intromisión de papeles escritos puede generar una gran revuelta. No lo ha hecho, pero puede hacerlo. Bailarines sin experiencia coreográfica pueden emanciparse bailando a partir de notaciones, o también pueden aparecer anotadores que no tengan ninguna aptitud para bailar (así como los dramaturgos no necesitan actuar). Pero lo más interesante de la notación coreográfica está en la posibilidad de anotar cualquier movimiento humano y convertirlo así, automáticamente y en todo derecho, en danza. Las diferencias entre movimientos dancísticos o no dancísticos se borran si de lo que se trata es de componer series de movimientos en general.

El video, por su parte, ha hecho nacer la video-danza, arte mixto que se ha abierto espacio en los últimos años. Lo interesante de ello es que la cámara también puede bailar, no limitando el encuadre a un registro general sino personalizándolo, haciendo entrar al espectador en la visión del bailarín. Por

---

<sup>197</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Valencia: Pre-textos, 2010, p. 15.

otro lado, el encuadre puede lograr percibir detalles o ángulos imposibles para los espectadores comunes, aunque en ello no hay nada particular en comparación con el cine en general. Lo que sí es interesante de la relación entre danza y video es, al igual que con la notación, la posibilidad de dancificar movimientos cotidianos esta vez mediante su filmación y un montaje posterior, creando coreo-documentales. Un buen ejemplo de esto es el proyecto chileno Las Danzas Calle, en el que se generan videos a partir de intervenciones de bailarines en espacios públicos, las reacciones de las personas y otros sucesos del alrededor<sup>198</sup>.

Poniendo el centro del fenómeno estético en el espectador y no en la obra, como es el plan de Rancière, podemos dar vuelta el foco y ser espectadores danzantes en vez de danzantes espectaculares. Badiou propone que la mirada adecuada para la danza es “impersonal y fulgurante”: impersonal, dado que debe captar el cuerpo-pensamiento primordial presente en toda danza, y fulgurante, porque debe consistir en chispazos, en pequeñas luces intensas. No puede haber atención colmada porque en la danza no hay plenitud, no hay un todo: la danza puede siempre ser menos o más de lo que se muestra. La mirada, así, consiste más en una intensificación del detalle que en una aprehensión del todo. Pero, además, esta mirada ha de ser “absoluta”: “el pensamiento figurado en la danza debe ser tenido como una adquisición eterna”<sup>199</sup>. La danza es tan efímera que llama a la eternidad, la necesita: “Cuando una mirada “fulgurante” se apropia de un desvanecimiento, sólo puede conservarlo puro, por fuera de toda memoria empírica. No existe otra forma de conservar aquello que desaparece que conservarlo eternamente. Aquello que no desaparece, puede ser preservado exponiéndolo al desgaste de esta preservación”<sup>200</sup>.

Considerando que nuestro concepto de danza es más amplio que el de Badiou, no podemos aceptar su exigencia de que toda danza sea la figuración de un pensamiento. Hay una disposición de la danza que la lleva a pensar, pero no abunda. Sin embargo, estos consejos para la contemplación de la danza nos sirven en nuestra experimentación como espectadores. Miradas impersonales, fulgurantes y absolutas son las necesarias para encontrar las danzas en el mundo, las coreopolíticas en medio del imperio de la coreopolítica.

## VII

---

<sup>198</sup> El proyecto es dirigido por Francisco Bagnara y está en camino de hacer un largometraje para Enero de 2014. Aquí puede verse uno de sus videos, “Las bestias en el mundo” <http://www.youtube.com/watch?v=MY5AtnyoreQ>, y éste es su blog oficial: <http://danzascalle.wordpress.com/>

<sup>199</sup> BADIOU, Alain. op. cit. p. 117.

<sup>200</sup> Ibídem.

## Connoción

Lo más interesante de las polisemias es observar la distancia que hay entre cada uno de los sentidos, sobre todo cuando estos son casi opuestos, y ver cómo la palabra puede seguir funcionando haciéndose cargo de toda esa peligrosa parcela. En este caso, tenemos la palabra “connoción”, que vendría a ser etimológicamente un movimiento común. Por un lado, significa “agitación, alteración”, ya sea personal o social; por otro, viene de “connover”, que es “emocionar, enternecer”. También existe el verbo “connocionar”, que es “causar connoción”. Usaremos la palabra en su sentido neutro de con-moción, movimiento conjunto, pero en cada caso veremos si nos conviene connover o connocionar.

Hemos hablado de movimientos conjuntos todo el tiempo, porque nos es impensable pensar en la danza o el movimiento en general como algo individual. Sin embargo, aquí se trata de los movimientos concertados, aquellos que sólo pueden darse en grupos, y de la capacidad que tienen para connover y connocionar a los involucrados y a los circundantes. Se distingue de la *comparecencia*, que es el apareamiento mutuo básico de la convivencia humana, y que consiste básicamente en la aceptación de una dimensión sincrónica entre todos los cuerpos-presentes: hay un presente que sólo existe *entre* nosotros, y que desaparece cuando nos separamos<sup>201</sup>. Así también, se distingue de la *comunión*, que sería un proceso de funcionamiento unánime (una carga bien compartida), y de la *comunidad*, que es la aspiración asintótica de un grupo humano para alcanzar la comunión de sus miembros. Aunque parece precisar siempre de la comparecencia, y en ocasiones pueda alcanzar la comunión, una connoción no se define más que por su *ritmo*.

Cada connoción está cruzado por un ritmo, o por varios, si es que forman una polirritmia identificable. Hay connociones brutales o elegantes, masivas o mínimas, direccionales o circunspectas. Hay connoción en un ejército tanto como en una fiesta. Pero si pensamos en la connoción a partir de la experimentación en danza la cuestión principal es cómo se extiende y determina el poder de una connoción sin necesidad de una orden o premisa: cómo se logra que una connoción *funcione* sin un principio de unanimidad. De Roland Barthes podemos extraer dos palabras para referirse al funcionamiento colectivo: el farfuleo (*bredouillement*) y el susurro (*bruissement*), ambos conceptos derivados del ruido (*bruit*). El farfuleo consiste, en un primer momento, en una anulación por adición: como quien se arrepiente de haber dicho algo y luego para repararlo habla de más, volviendo a arrepentirse. Es “comparable a la serie de sacudidas con las que un motor nos hace entender que no está

---

<sup>201</sup> Como el *espacio de aparición* arendtiano, pero en su dimensión temporal.

en condiciones”<sup>202</sup>. Hay una mezcla de tiempo vago y tiempo apremiante: tiempo equivocado, sobre todo, poco afortunado. Tiempo erróneo y errante. “El farfulleo [...] es, en suma, un temor: me temo que la marcha acabe por detenerse”<sup>203</sup>.

En el susurro, en cambio, hay un tiempo justo, en el que cada componente hace lo que tiene que hacer sin esfuerzo. “De ahí se sigue una paradoja:”, señala Barthes, “el susurro denota un ruido límite, un ruido imposible, el ruido de lo que por funcionar a la perfección, no produce ruido; susurrar es dejar oír la misma evaporación del ruido: lo tenue, lo confuso, lo estremecido se reciben como signos de la anulación sonora.”<sup>204</sup>. El susurro es funcional, pero sobre todo, es placentero:

Pues el susurro [...] implica una comunidad de los cuerpos: en los ruidos del placer que “funciona” no hay voces que se eleven, guíen o se separen; no hay voces que se constituyan; el susurro es el ruido propio del goce plural, pero no de masas, de ningún modo (la masa, en cambio, por su parte, tiene una única voz y esa voz es terriblemente fuerte)<sup>205</sup>

Los momentos susurrantes, sin embargo, son poquísimos; la funcionalidad y el placer no son cosas que suelen llevarse bien en este tipo de mundo. Vivimos en el farfulleo, trastabillándonos y sobresaltándonos. Allí también hay un placer, pero desordenado y ruidoso, disfuncional: el farfullo está en la fiesta, en el carnaval, en los estadios, en las marchas. ¿Podrán conjugarse los dos ámbitos? ¿Qué alquimia podrá convertir el farfulleo en susurro, el exceso en delicadeza?

El susurro implica una comunión, un conjunto de movimientos de los que resulta un funcionamiento unánime. Obviamente, esto no requiere que todos los movimientos sean iguales, pero sí que todos concurren precisamente, como una máquina, al lugar que les corresponde. La gracia del susurro está en que cada componente encuentra placer, a la vez, en su actividad particular y en el “sonido” de la actividad colectiva. En danza, estas condiciones están dadas en el Contact, donde no hay coreografía más que la que nace del momento, pero tampoco hay violencia, nadie presiona ni es presionado porque el contacto permite que los sentidos fluyan a través de todo el conjunto de cuerpos. Pero fuera de allí, de esas condiciones excepcionales, siempre habrá farfulleo, descoordinación, multitud de ritmos que no pueden o no quieren escucharse entre sí.

El farfulleo general nunca podrá apagarse, porque constituye a la vida misma, pero los pequeños

---

<sup>202</sup> BARTHES, Roland. “El susurro de la lengua” en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987, p. 99.

<sup>203</sup> *Ibidem*.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>205</sup> *Ibidem*.

susurros pueden abrirse paso entre él para unirse, creando una tercera instancia: un susurro múltiple entre el farfullero, conformado de varios susurros distintos que antes de chocar entre sí puedan escuchar mutuamente sus silencios. Pero para que esta idea sea posible hay que trascender la necesidad de comparecencia que tiene la conmoción. Puede existir una conmoción general que no comparta la presencia, sino que se arme desde distintos lados, de manera multánime: la confluencia susurrante de distintas conmociones. Podríamos decir, un complot sin reunión. El momento fundamental de todo complot (tejido múltiple) no es la reunión en que se trama la *idea*, sino la acción a la vez concertada y separada de cada miembro que aporta su hilo al tejido común. En este caso, los cómplices son cada uno una conmoción, en mayor o menor medida susurrante.

Hemos revisado distintos caminos de experimentación, y encontrado materiales posibles para una coreopolítica. Los espaciamientos que reconfiguran las relaciones entre suelo y aire, entre memoria y materia; la potencia pura de la re-moción, y la carga política de los gestos; la apertura y dejerarquización de los sentidos; el encuentro de la máscara borrada de nuestra animalidad plural; los ritmos y tiempos que dinamizan los grandes movimientos; la indicación y destello de los movimientos cotidianos y su trabajo en la memoria. Todo ello debe integrarse en la conmoción, el movimiento conjunto que emociona y conmociona, remueve y conmueve, como una forma de hacer estallar los tubos de experimentación y chorrear por sobre las ordenanzas coreopolíticas.

Pensamos en conmociones susurrantes, no contra la conmoción farfullante, sino junto a ella, entremedio de ella, para hacerle contrapeso. Conmociones casi silentes, pero con toda la potencia de su placer compartido. Pensamos en la danza y la política, y en las relaciones entre individuos que cada vez sean más singulares y más colectivos. Pensamos en el imperativo de la igualdad y en la libertad de movimiento, y en los caminos que se abren para hacerle mella al Estado. Pensamos en el pensamiento y en la experimentación, y en las alegres coincidencias y desavenencias que nos han llevado hasta aquí. Pensamos en una coreopolítica. ¿Cómo no suponerla, cómo no ver la relación? Marie Bardet nos ayuda:

La relación entre los bailarines se da plenamente en este lugar intermedio. Ya no en un espacio exterior que coordina los movimientos entre los bailarines, que los coreografía desde el exterior para ser vistos desde el exterior, sino una composición en una percepción / acción en un espacio abierto entre los bailarines. Cada gesto atraviesa el espacio para chocar y ofrecerse a la posible composición de otro

cuerpo<sup>206</sup>.

En este lugar intermedio es donde todo se juega, en esa fuerza que, semejante a la gravedad, atrae a los cuerpos entre sí y a la vez los mantiene separados, a una distancia en la que puedan sentirse y afectarse mutuamente. Un espacio vacío cargado de energía, el vacío que hace rodar el ritmo plural del mundo.

## Conclusión

### La puerta junta al vacío

Valéry señala que el que baila "parece" ignorar lo que lo rodea<sup>207</sup>. Pero en verdad no lo ignora: para bailar debe estar consciente de lo que sucede, transformándolo, funcionando como un eje de cambio, como una lumbre. La danza *parece* olvidar el exterior porque crea a su alrededor un espacio de lumbre, justamente como una *llama*; integra a su espacio-tiempo ensoñado el espacio-tiempo real con el que se va cruzando durante el movimiento. La trascendencia sólo existe como tal ya dentro de esta

---

<sup>206</sup> BARDET, Marie, en VEGA, VASSALLO et al. op. cit. p. 335.

<sup>207</sup> VALÉRY, Paul. "Filosofía de la danza", en *Teoría poética y estética*, ed. cit. p. 183.

inmanencia; es una trascendencia hacia adentro. Esta plenitud y "cerramiento" en sí de la danza tiene que ver con su ausencia de fin, por lo cual no puede hablarse de un "egoísmo", que sería ponerse sólo a sí mismo como fin y al resto del mundo como medio, o un "solipsismo", porque en la danza el cuerpo se desorganiza y la conciencia se amplía hasta desaparecer; se piensa con el cuerpo entero. Por algo es justamente en la danza donde la comunicación con otros cuerpos, la "acción conjunta", resulta tan natural: ya no estamos en nosotros mismos, estamos en la danza, en el nuevo espacio-tiempo que perfectamente puede ser común con otros. Valéry compara el aislamiento de la danza con el sueño, pero aquí reside la diferencia. En el sueño lo que más quisiéramos es soñar con otros, pero permanecemos atrapados, sin poder "encontrarnos" con otras personas reales, teniendo sólo nuestras imágenes de ellos. La libertad que allí tenemos no es compartida. En la danza, en cambio, logramos compartir el sueño. La bailarina de Valéry, ya sea la Argentina o Actité, está en un trance espléndido en el que, como si una diosa la poseyera, se eleva sobre el resto de los seres humanos permaneciendo en otra dimensión: "¡Asilo, asilo, oh mi asilo, oh Torbellino! Estaba en ti, oh movimiento, más allá de todas las cosas..."<sup>208</sup> dice Actité después de desmayarse bailando. Tal vez, mucho menos exageradamente, esto es lo que suceda en la danza: pasamos por un portal invisible que nos transporta a una dimensión de puro movimiento, "más allá de todas las cosas", como dice Actité. Pero esta dimensión no es realmente más elevada ni más espiritual. Es este mismo mundo, sólo que en el nivel del movimiento, modificando todo lo que nos rodea, convirtiendo todas las "cosas" (con su uso, su historia y su régimen legal) en simplemente cuerpos materiales con pocas ganas de moverse. Es la dimensión de la apertura. En la introducción presentamos la imagen de una ciudad y un campo que compartían el mismo lugar, misteriosamente. A la manera de Italo Calvino en *Las Ciudades Invisibles*, narraremos la existencia de este paraje.

*Coreópolis es conocida en los alrededores como la ciudad que baila. Al contrario de las muchas ciudades caminantes o voladoras, ésta permanece dentro de un radio más o menos determinado, a veces creciendo y a veces achicándose, a veces pegando pequeños saltos que desconciertan a la población, a veces girando varias veces sobre su único pie. Su forma es la de una peonza viva que suele mantenerse en algún tipo de equilibrio, para no dar una mala impresión a los visitantes.*

*Sin embargo, sus habitantes saben que estos desplantes algo ridículos de su vieja ciudad no constituyen el origen de su nombre. Cuentan que la verdad de Coreópolis está en su doble naturaleza.*

---

<sup>208</sup> VALÉRY, Paul. *El alma y la danza*, ed. cit. p. 55.

*La ciudad no tiene parques, ni plazas, ni teatros; no pareciera haber ningún lugar abierto para la danza. Pero hay una gran cantidad de puertas entre todos los laberínticos callejones que conducen a Lo Abierto, un campo gigante que ocupa exactamente el mismo espacio que la ciudad. Allí la gente baila entre los desordenados plantíos, hasta que vuelve a añorar la ciudad y entra por alguna de las puertas. Las puertas nunca están abiertas ni cerradas; siempre los que pasan las dejan juntas.*

La danza no crea espacios ni los usa: los abre. Mientras la coreopolítica regula y mantiene el farfuleo general de la ciudad, la coreopolítica ha de encargarse de liberar espacio-tiempos y trazar rutas, de descrear más que crear. Si quisiéramos ser extremos, diríamos que no sólo la danza no es un arte, como piensa Badiou, sino que es un anti-arte, la contracara del arte, ya que su acción consiste en descrear, en vaciar lo lleno, en mover los vientos y los ritmos de un lugar a otro. Hannah Arendt consideraba que la política debía existir en un espacio constituido por el ámbito productivo, que requería de un lugar construido. Ello la condujo a una visión policial de la política, la de un grupo de libres e iguales que han de protegerse de los que no lo son. La coreopolítica propone que el espacio de la política es un espacio descreado más que creado, un entremedio que surge del vacío dejado por los usos funcionales. La danza marca el vacío de las situaciones, y en ese caso puede convocar al acontecimiento, como diría Badiou.

Charles Bukowski tiene un poema llamado *Air and light and time and space*, donde regaña a un interlocutor anónimo que le cuenta lo feliz que se siente por haber conseguido un departamento con las condiciones perfectas para la creatividad: aire, luz tiempo y espacio, cosas que nunca tuvo antes en su vida. Él le responde que si alguien realmente quiere crear, lo hará incluso en las condiciones más miserables y difíciles, incluso “con un gato trepando por tu / espalda mientras / toda la ciudad se estremece en terremotos, bombardeos / inundaciones y fuego”. El poema termina diciendo “*baby*, aire luz tiempo y espacio / no tienen nada que ver con eso / y no crean nada / excepto tal vez una vida más larga / para seguir encontrando excusas”<sup>209</sup>. Podemos trasladar esta fábula desde el arte a la política, y tendremos un buen ejemplo de lo que sucede: la falta de espacios políticos no impide que se haga política. En las condiciones más adversas puede darse ese tipo de comparecencia, y en las condiciones más idóneas pueden proliferar las excusas. Un espaciamiento puede más que mil espacios constituidos. La danza es pre-política en tanto abre sus condiciones de espacio-tiempo, pero también es propiamente política cuando organiza las conmociones entre el farfuleo y el susurro, y paralela a la política, su

---

<sup>209</sup> BUKOWSKI, Charles. “Air and light and time and space”, en <http://airlighttimespace.com/>, revisado el 29/04/13.

amiga, cuando evidencia y verifica la igualdad entre cualquiera y cualquiera. También es una mediadora entre la política y las artes, una nueva embajadora que es bastante inmune a la idea de representación pero que debe estar atenta, en cambio, a la efectiva brutalidad de los dispositivos coreopoliciales. Y por sobre todo es experimentación, un pensamiento abierto y directamente material que nace y crece de la alegría por la propia potencia y por la posibilidad de un susurrante placer compartido.

La política sí debe crear, al contrario de la danza. Ese es su punto de despegue. La política crea relaciones y formas comunes de vida mediante la palabra y el trabajo. Trabajo en el sentido productivo, de creación de instituciones y conductos, pero una producción incesante, porque todo ha de estar disponible para su modificación por parte de los involucrados directos. La política hará lo suyo en los espacios que tenga, aún frente y contra la farsa de política estatal. La danza sólo puede ayudarle en abrirse camino. De eso se trata, más bien: de las condiciones para un espacio-tiempo político, para ganar un espacio y un tiempo a la vez, en el que puedan funcionar relaciones creativas no jerárquicas. Este espacio no puede planificarse totalmente, porque por su misma naturaleza está dado a lo imprevisible, como señala Arendt:

Debido a que el actor siempre se mueve entre y en relación a otros seres actuantes, él nunca es meramente un “agente” sino que siempre y al mismo tiempo un paciente. Hacer y padecer son como los lados opuestos de la misma moneda, y la historia que un acto inicia está compuesta de sus consecuentes hechos y padecimientos. Estas consecuencias son ilimitadas, porque la acción, aunque pueda proceder de ninguna parte, por decirlo así, actúa en un médium donde cada reacción se vuelve una reacción en cadena y donde cada proceso es la causa de nuevos procesos<sup>210</sup>.

Acciones y consecuencias que nunca terminarán, pero que algún día tendrán que empezar. Y no tendrán como motivación el *kleós*, brillo esplendoroso de la fama guerrera, sino la *kháris*, gratuidad también brillante que se opone a la fama por no necesitar espectadores. La acción de la gracia es un don sin destino, un don al cielo que por lo mismo recibe solo del cielo su aprobación. Una descreación, un vaciamiento de sí, un desfondamiento: un arrojamiento de sí mismo que pone en acción a todas las tensiones dormidas y les da lugar. La danza puede permitirse una creación de vacío, de entre, de aire entre las personas para que puedan volver a moverse, a conmovirse y removerse, volver a inventar la gracia.

Esta conclusión es más bien una disclusión: una puerta ni abierta ni cerrada, sino junta, mal cerrada y

---

<sup>210</sup> ARENDT, Hannah. *The Human Condition*. Ed. cit. p. 190.

mal abierta. Puerta junta hacia lo abierto, hacia la dimensión-torbellino de la danza, pero también hacia la discusión, porque todo lo aquí sembrado sólo crecerá a base de choques, diálogos y conversaciones con otros plantíos. Puerta junta dejando que pase un mínimo haz de luz, una señal de amistad entre dos zonas; un puente entre el adentro y el afuera; una brecha, un *écart*, que diferencia lo fijo de lo móvil, o más bien lo profundamente lento del marco de lo fácilmente manipulable de la puerta.

Hay unas páginas de *Pensar con mover*, de Marie Bardet, que me gustan mucho. Están al principio del capítulo "presentar", escritas en cursiva, como susurros en medio de un discurso, como vueltas por el piso en medio de una caminata. Hablan de la danza como vaciamiento, como *écart* (apertura, brecha, desviación), como el entresacado que requiere la vida para funcionar.

Treinta radios se unen  
en el eje de una rueda,  
y es por su vacío  
que es útil el carro.  
Se modela la arcilla  
para hacer una vasija,  
y es por su vacío  
que la vasija es útil.  
Se cortan puertas y ventanas  
para hacer una casa,  
y es por su vacío  
que la casa es habitable.  
De esta forma,  
el ser genera la riqueza,  
el no ser la utilidad<sup>211</sup>.

Pero ¿qué utilidad puede haber? ¿no es la danza, junto con la filosofía, uno de los mayores emblemas de lo inútil? la danza acaso muestre la utilidad pura, el vacío de por sí que le permite a la realidad respirar a través de nosotros. "El sentido no es la cereza sobre el pastel, es la distancia entre las capas, el intersticio, el silencio del pensamiento que toma su vuelo"<sup>212</sup>. El *écart*, tal vez el concepto clave de la

---

<sup>211</sup> Tao Te King, XI. Traducción personal a base de una lectura de varias otras traducciones y del original chino.

<sup>212</sup> BARDET, Marie. *Pensar con Mover*. op. cit. p. 141.

obra de Bardet. lo entiendo así, sobre todo: los cuerpos se desenvuelven, se espacian, abren sus cuartos como flores en un descuartizamiento inmanente, abren distancias que antes no estaban creando el vacío necesario para la habitabilidad (puedo vivir en una casa si puedo bailar en ella). “La evidencia surge en el pequeño agujero hecho a las cosas, en la laceración, el arañazo que extrae una hilacha de carne, y hace aparecer el raudal inequívoco orientado por dicha estría”. El écart es una herida, un entresacado, pero también un escape, una entresalida. Según tengo entendido, uno de los sentidos antiguos de *écart* era la deserción: salirse del cuarto, de la división militar en la que nos habían inscrito. Dejar de marchar de una forma para marchar de otra. Inventar un contrarritmo. El *écart* es también la brecha que existe entre cada individuo y su cuarto, el lugar que la coreopolicia le otorga; y también el clinamen, la desviación de un solo átomo que hace aparecer lo inesperado.

¿Qué hay detrás de la conclusión, o de la disclusión, la puerta junta? ¿Podemos esperar lo inesperado? Ya llega la hora de atravesarla.

*la puerta al abrirse dejó pasar tanto silencio  
que ni vergeles aparecieron ni alguna flor;  
sólo el espacio inmenso donde están el vacío y la luz  
se presentó de repente por todas partes, colmando el corazón  
y lavando los ojos casi ciegos por el polvo<sup>213</sup>.*

## Bibliografía

- ALTHUSSER, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del estado*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974.
- AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire : écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. Paris : Desclée de Brouwer, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia y origen de la Historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007
- AGAMBEN, Giorgio. *Medios sin fin: notas sobre la política*. Valencia: Pre-textos, 2001.
- AGAMBEN, Giorgio. *Movimiento*. En

---

<sup>213</sup> WEIL, Simone, “La puerta” (fragmento). En <http://aristofagia.blogspot.com/2013/04/simone-weil-la-puerta.html> .  
Revisado el 29/04/13.

<http://www.egs.edu/faculty/giorgio-agamben/articles/movimiento/>

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Valencia: Pre-Textos, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007

ARBEAU, Thoinot. *Orquesografía*. Buenos Aires: Centurión, 1946.

ARENDT, Hannah. *¿Qué es la política?* Buenos Aires : Paidós, 2005.

ARENDT, Hannah. *Diario Filosófico 1950-1973*. Barcelona: Herder, 2006.

ARENDT, Hannah. *La vida del espíritu*. Madrid : Centro de estudios constitucionales, 1983

ARENDT, Hannah. *The human condition*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1958.

ARENDT, Hannah, *Vita activa oder vom tätigen Leben*. Piper : München, 1981

ARISTÓTELES. *Obras*. Madrid: Aguilar, 1967.

ARTAUD, Antonin. *El arte y la muerte y otros escritos*. Buenos Aires: Caja Negra, 2005.

ARTAUD, Antonin, *Para acabar de una vez con el juicio de Dios*, en *Me sobra un cuerpo*, antología en versión electrónica, disponible en [http://www.revistakatharsis.org/Artaud\\_Me\\_sobra\\_un\\_cuerpo.pdf](http://www.revistakatharsis.org/Artaud_Me_sobra_un_cuerpo.pdf)

BADIOU, Alain. *Condiciones*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002

BADIOU, Alain. *Movimiento social y representación política*. Conferencias dictadas en Buenos Aires el 24 y el 25 de abril de 2000. En

[http://grupoacontecimiento.com.ar/index.php/revista/doc\\_details/16-movimiento-social-y-representacion-politica](http://grupoacontecimiento.com.ar/index.php/revista/doc_details/16-movimiento-social-y-representacion-politica) .

BADIOU, Alain. *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.

BARDET, Marie. “Entre filosofar y bailar. Un salto de Bergson a la improvisación” en VEGA, VASSALLO et al. *¿Inactualidad del Bergsonismo?* Buenos Aires: Colihue, 2008.

BARDET, Marie, *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus, 2012.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989.

BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *El spleen de París. Pequeños poemas en prosa*. Santiago: Lom, 2008

BEAUQUEL, Julia; Roger POUIVET (eds.). *Philosophie de la danse*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Conceptos de Filosofía de la Historia*, Buenos Aires : Terramar, 2007.

BERGSON, Henri, *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires : La Pléyade, 1972.

*Biblia Reina-Valera*, ed. 1960, en <http://www.biblegateway.com> .

BOURET, Jean. *Degas*. Madrid: Daimon, 1966.

BÜCHNER, Luis. *Fuerza y materia* (1855). En <http://www.filosofia.org/mat/mm185520.htm>

BUKOWSKI, Charles. “Air and light and time and space”, en <http://airlighttimespace.com/>

CONSTANT, *New Babylon Manifesto*, 1974. Disponible en <http://www.notbored.org/new-babylon.html> .

DEBORD, Guy. *La Sociedad del espectáculo*. Disponible en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/Societe.pdf> . Traducción de Maldejo para el Archivo Situacionista Hispano (1998)

DELEUZE, Gilles. *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus, 2005.

DELEUZE, Gilles. *La Imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona : Paidós, 1984.

DELEUZE, Gilles; Félix GUATTARI. *Mil Mesetas*. Valencia, Pre-textos, 1997.

*Diccionario de autoridades*, Real Academia Española, Tomos I-VI, 1er edición, publicada 1726-1739. Disponible en <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>.

DIDI-HÜBERMAN, Georges. *El bailaor de soledades*. Valencia: Pre-textos, 2008.

FRALEIGH, Sondra Horton. *Dancing into darkness: Butoh, Zen and Japan*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1999.

FRANKO, Mark. *The work of dance: labor, movement, and identity in the 1930s*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2002.

FRANKO, Mark; RICHARDS, Annette (eds). *Acting on the past: Historical performance across the disciplines*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2000.

GREINER, Christine. *Danza/Performance en Brasil: paisajes de riesgo*. Disponible en <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=302> .

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2005.

HEIDEGGER, Martin, *Gesamtausgabe, Band 10: Der Satz vom Grund*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1997

HEIDEGGER, Martin. *¿Qué significa pensar?* Buenos Aires, Nova, 1964.

HEWITT, Andrew. *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*. Durham/London: Duke University Press, 2005.

HÖLSCHER, Stefan y SCHULTE, Philipp (eds.), *Dance, Politics & Co-Immunity. Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts*. Zürich-Berlin : Diaphanes, 2013.

KAFKA, Frida, “Tiempo de Vals, o el retorno al torbellino” en

<http://www.tiempodebalas.cl/la-macedonia/tiempo-de-vals-o-el-retorno-al-torbellino/>.

KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Ciudad de México : Premia, 1989.

KANT, Immanuel. *Textos Estéticos*. Santiago: Andrés Bello, 1983.

KLEIST, Heinrich von. “On the Marionette Theatre”, en

<http://www.southerncrossreview.org/9/kleist.htm>.

KONG, Felipe. *La traición como origen: lo humano, lo animal y la opresión*. En

[http://www.biopolitica.cl/docs/publi\\_bio/Felipe\\_Kong.pdf](http://www.biopolitica.cl/docs/publi_bio/Felipe_Kong.pdf)

LAERCIO, Diógenes. *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*. Madrid: Alianza, 2007.

LE ROY, Xavier. Entrevista por Dorothea von Hantelmann, en

<http://inquietando.wordpress.com/textos-2/interview-with-xavier-le-roy/>.

LEPECKI, André. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Alcalá: Universidad de Alcalá/Centro Coreográfico Galego/Mercat de les Flors, 2008.

LEPECKI, André “Coreopolítica e coreopolicia”, en *ILHA* v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011) 2012 (disponible en [http://dx.doi.org/2175-8034.2011v13n1-2p41L\\_](http://dx.doi.org/2175-8034.2011v13n1-2p41L_))

LUCIANO DE SAMOSATA. *Obras*, III. Madrid: Gredos, 1990.

MARTIN, Randy. *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*. Durham: Duke University Press, 1998.

MAYER, Benjamín, “Evgen Bavcar: el deseo de la imagen”, en

[http://centrodelaimagen.files.wordpress.com/2010/06/texto-evgen-bavcar\\_benjamin-mayer1.pdf](http://centrodelaimagen.files.wordpress.com/2010/06/texto-evgen-bavcar_benjamin-mayer1.pdf)

HARPER, Douglas. *Online Etymological Dictionary*,

[http://www.etymonline.com/index.php?term=dance&allowed\\_in\\_frame=0](http://www.etymonline.com/index.php?term=dance&allowed_in_frame=0)

NANCY, Jean-Luc. *58 Indicios sobre el cuerpo*. Buenos Aires: La Cebra, 2007

NANCY, Jean Luc. *Corpus*. Madrid : Arena Libros, 2003.

NANCY, Jean Luc; MONNIER, Mathilde. *Allitérations. Conversations sur la danse*. Paris: Galilée, 2005.

NICHOLS, Sallie, *Jung y el Tarot*, Barcelona: Kairós, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en un sentido extramoral*. Traducción de Simón Royo Hernández. En <http://www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/verdadymentira.htm>

PABÓN S. DE URBINA, José M, *Diccionario Manual Griego – Español*. Barcelona: Biblograf, 1995.

PLATÓN, *Laws*. Tomo II. Londres : William Heinemann, 1923.

PÉREZ SOTO, Carlos. *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Santiago: Lom, 2008.

- RANCIÈRE, Jacques. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London and New York: Continuum, 2010
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. *El Maestro Ignorante*. Barcelona : Laertes, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Santiago: LOM, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. Entrevista realizada por Amador Fernández-Savater, publicada el 14 de mayo de 2010. Disponible en <http://blogs.publico.es/fueradelugar/140/el-espectador-emancipado>
- RIMBAUD, Arthur. “Cartas del vidente” (1871) en <http://www.lamaquinadeltiempo.com/Rimbaud/cartasvid.ht>
- ROUSIER, Claire (ed.) *Être ensemble: Figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*. Pantin: Centre national de la danse, 2003.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a D'alembert sobre los espectáculos*. Madrid : Tecnos, 1994.
- Rue Descartes*. Paris: Presses Universitaires de France, N° 44, “Penser la danse contemporaine”, 2004.
- SALAZAR, Adolfo. *La danza y el ballet*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- SLOTEDIJK, Peter. *Eurotaoísmo*. Barcelona: Seix Barral, 2001.
- SPINOZA, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Sarpe, 1984
- VALÉRY, Paul. *El alma y la danza; Eupalinos o el arquitecto*. Buenos Aires: Losada, 1940.
- VALÉRY, Paul. *Teoría Poética y Estética*. Madrid, Visor, 1990.
- WEIL, Simone. *Cuadernos*. Madrid: Trotta, 2002.
- WEIL, Simone, “La puerta”. En <http://aristofagia.blogspot.com/2013/04/simone-weil-la-puerta.html> .

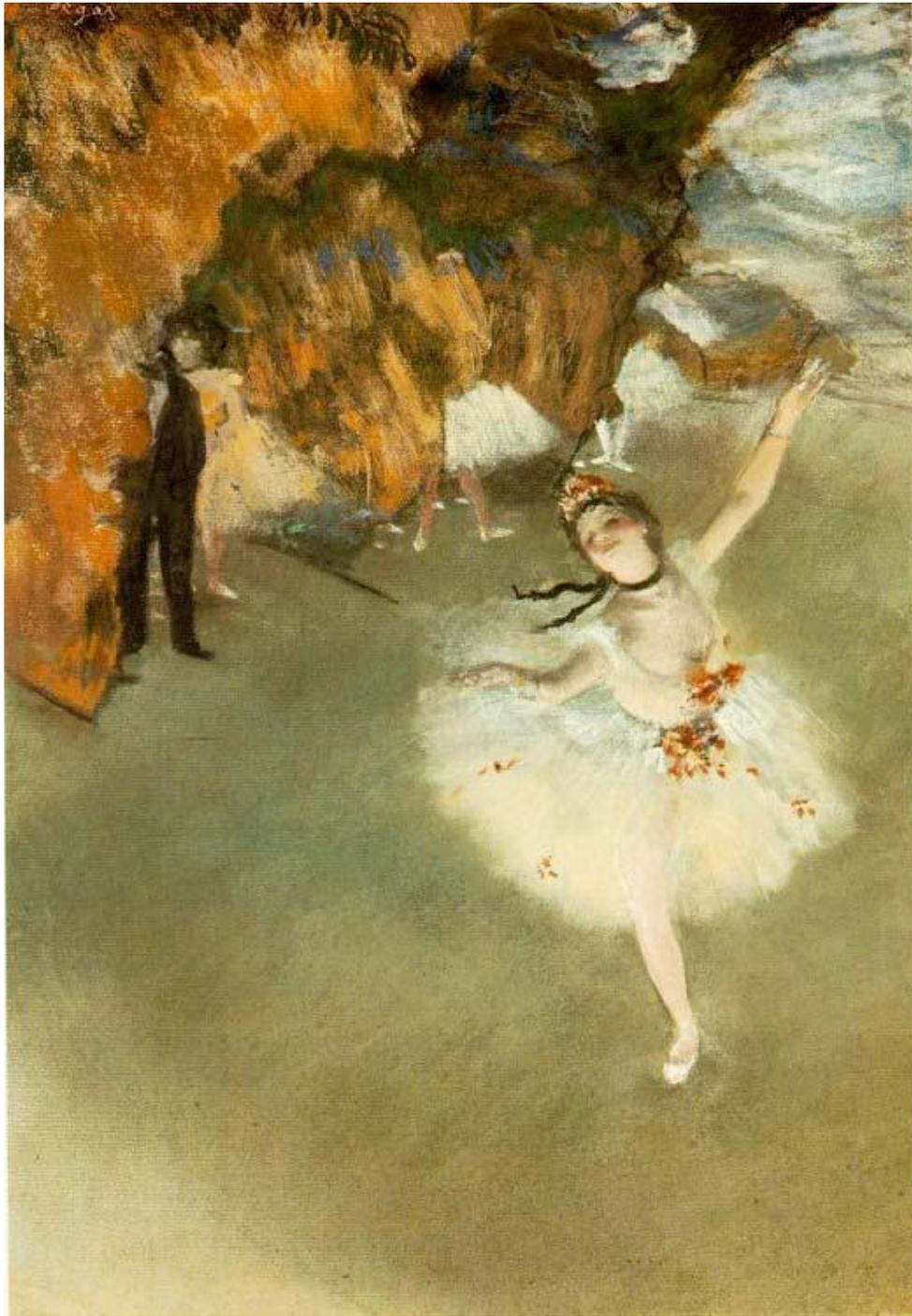
## Anexos



**Figura 1.** *Ensayo de danza*, 1875.



**Figura 2. *La estrella con ramo*, 1878.**



**Figura 3. *La estrella*, 1878.**



**Figura 4. El Mundo (Tarot de Marsella)**



**Figura 6. Dos de Oros (Tarot Rider-Waite-Smith)**



**Figura 5. Evgen Bavcar – Sin Título (año desconocido)**