



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

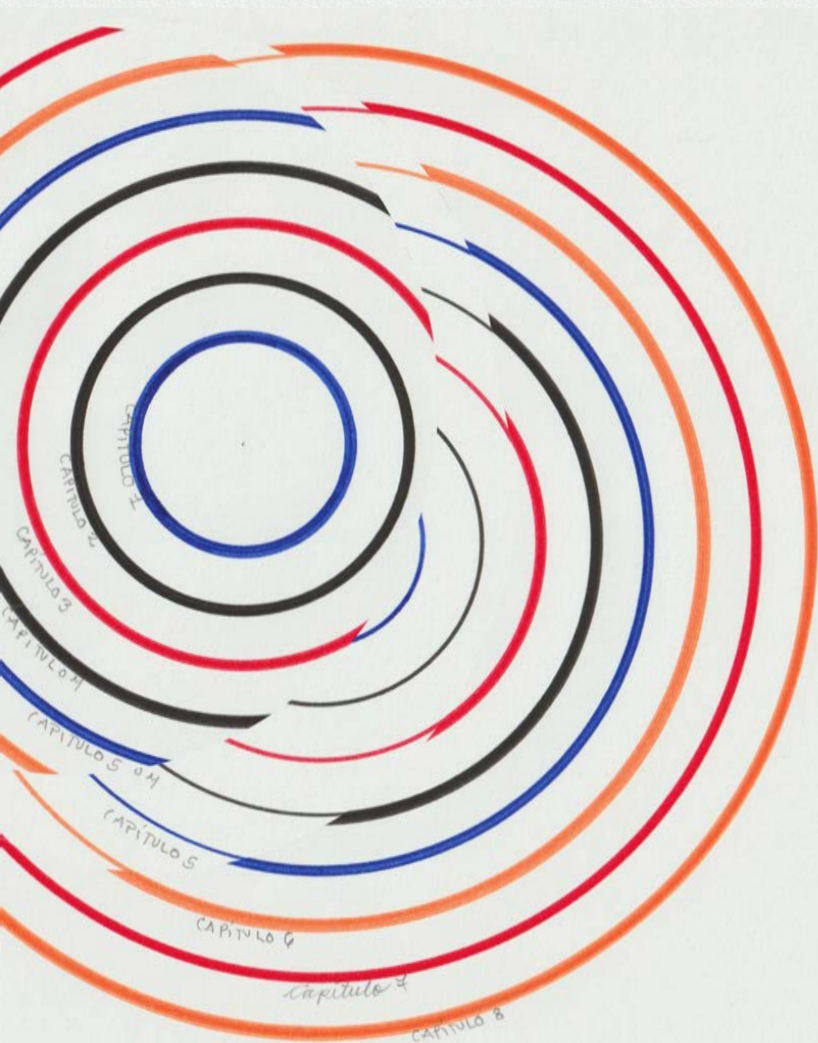
TESIS DOCTORAL

Relaciones entre el suceso coreográfico y el escenario de la política

Una investigación artística

Por Sara Gómez
Velázquez

Dirección:
Jèssica Jaques Pi,
Gerard Vilar
Roca



UAB

Doctorado en Filosofía
Universidad Autónoma de Barcelona
2020

TESIS DOCTORAL

Relaciones entre el suceso coreográfico y el escenario de la política

Una investigación artística

Por Sara Gómez
Velázquez

Dirección:
Jèssica Jaques Pi,
Gerard Vilar
Roca



Doctorado en Filosofía
Universidad Autònoma de Barcelona
2020



CAPITULO 1

CAPITULO 2

Agradecimientos

En todo trabajo que toma años concretar, la labor de muchos interviene aunque sea proyecto de un individuo. Mi caso no es excepción, realicé la presente tesis gracias a que muchas personas lo hicieron posible.

A mis directores de tesis, Jèssica Jacques y Gerard Vilar, quienes acogieron el proyecto con gusto, agradezco su disposición para pensar conmigo durante este tiempo; por apoyarme en los múltiples trámites para solicitar beca; por sus comentarios, críticas y aliento que fueron indispensables. Doy también merecido crédito por la labor que hacen en los grupos de investigación y seminarios sobre arte y estética en el programa de doctorado; ahí me permitieron compartir avances de la investigación con otros doctorandos.

A los doctorandos de esos grupos, el de Estética y el seminario GEARAD, que con paciencia me escucharon hablar o vieron danzar, gracias por sus comentarios. A Tania Costa, co-coordinadora del GEARAD, que me invitó y animó muchas veces para mostrar partes del proceso. A Àger Pérez por sus palabras siempre atinadas y su apoyo; a Clarisa y el resto de la tropa que leyeron mis textos; a Pilar y Fiona. A Laura Vilar por su escucha atenta y colaboración en proyectos derivados de la tesis. En especial, gracias a las personas que están, o estuvieron, en el programa de doctorado con las que he entablado una relación cercana; a Clara Laguillo, porque con paciencia me ha escuchado y dado respuesta a mis dudas; a Yaiza Bocos por su complicidad y acompañamiento, por las risas compartidas; Swantje Marchant por nuestras tardes de trabajo, terraza y té, por su cariño. Fue crucial su compañía y me siento honrada por ella.

No hubiese llegado al final de la investigación si las instituciones mexicanas, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, no me hubiesen otorgado la Beca para estudios en el extranjero FONCA-CONACYT durante los últimos dos años (2018-2020), por lo que expreso agradecida un reconocimiento a tan valiosa ayuda; y agradezco también a las personas que me recomendaron para recibir ese apoyo, la maestra Ofelia Chávez de la Lama, Joaquín Lopez Chapman, Laura Vilar y Anna Alcubierre.

Otras instituciones y personas han apoyado actividades derivadas de la tesis. Gracias a EINA por la invitación a participar en congresos, seminarios y por el apoyo para la organización de las Jornadas de Coreografía Política; en este mismo punto, agradezco sobremanera a *La Caldera Les Cors*, y a su director artístico, Oscar Dasí, que en diferentes momentos han colaborado para que dichas jornadas se llevasen a cabo; así también al Departamento de Filosofía de la UAB, a Jèssica y Gerard, y a todas las personas que han participado, cuyo reconocimiento está publicado en las memorias del congreso. Agradezco al programa *Artistic Doctorates in Europe*, y a sus coordinadoras, por darme la oportunidad de presentar avances de la práctica artística con otros investigadores en danza en la University of Chichester y en Middlesex University London.

A las personas que tomaron tiempo para leer partes de la tesis y darme puntos de vista nuevos, expreso encarecido agradecimiento. A Sonia Peña, por su lectura cuidadosa y correcciones. A Luis Guerra por el tiempo dispuesto, la escucha atenta y las recomendaciones. A mis amigas Debora Champan, Areli Hernández, Jimena Mendoza, Jennie Hebson y Swantje, por leer o ver partes de la tesis, sus comentarios sinceros y cariñosos, por toda su ayuda. A quienes me acompañaron y/o ayudaron de otras maneras, muchas veces a pesar de la distancia, John Chapman, Karin Ingerstrom, Daniel Toca, Lourdes Fernández, Kasey Prato.

A mi padre, Cristian Gómez, quien escuchó al teléfono preguntas, miedos, nuevas ideas sobre la tesis y toda clase de cambios de ánimo, agradezco sus consejos, paciencia e incondicional ayuda; a mi madre, Patricia Velázquez, su ternura y amor; a mi hermano, Christian Gohmer, sus consejos y ánimo para todos los proyectos que me propongo desde que soy muy joven. A los tres agradezco que me son ejemplo.

Resumen

Ésta es una investigación atravesada de la práctica artística y va acompañada por enunciados coreográficos (vídeos, *performances* y registros de obra).

Hallar un punto de encuentro entre coreografía y política es el propósito primordial de la tesis. De acuerdo con este objetivo, habría que reconocer semejanza entre los procesos que las constituyen, similitud que no obviara la dimensión simbólica de la primera, ni la social de la segunda. El camino hacia allí inicia con dos caracterizaciones: la de la coreografía, para subrayar lo que parece compartir con la política; y la de aquello que es necesario para que ocurra la política.

Propongo a la coreografía como *escritura* compuesta por signos-gesto (gestos y objetos puestos en relación durante el suceder performativo), que produce significados comunicables que se abren a la interpretación y a la multiplicidad de sentidos derivados. Por otra parte, retomo del pensamiento de Jacques Rancière que la política ocurre cuando se nombra un *desacuerdo*; cuando éste se hace evidente al darle un nombre, se vuelve materia sensible que da lugar al litigio.

Coreografía y política se asemejan en su dependencia de la producción de soporte material o sensible para lo que quieren nombrar. Eso no significa que son idénticas, sino señala que la coreografía podría coincidir con la política en la búsqueda del nombre que hace falta para pronunciar el *desacuerdo*. La manera en que lo hace es análoga a la que opera en la palabra poética, literaria: estructurando enunciados gestuales que portan significados imaginados.

Abstract

This is artistic research threaded through with artistic practice, accompanied by choreographic utterances (videos, performances, documented work).

Finding a meeting point between choreography and politics is the fundamental purpose of this thesis. In accordance with this objective, a similarity between the processes that constitute each one would have to be recognized, a similarity that does not obviate the symbolic dimension of the first, nor the social dimension of the second. The path towards this begins with two characterizations, that of choreography, to underline what it seems to share with politics; and that which is necessary for politics to occur.

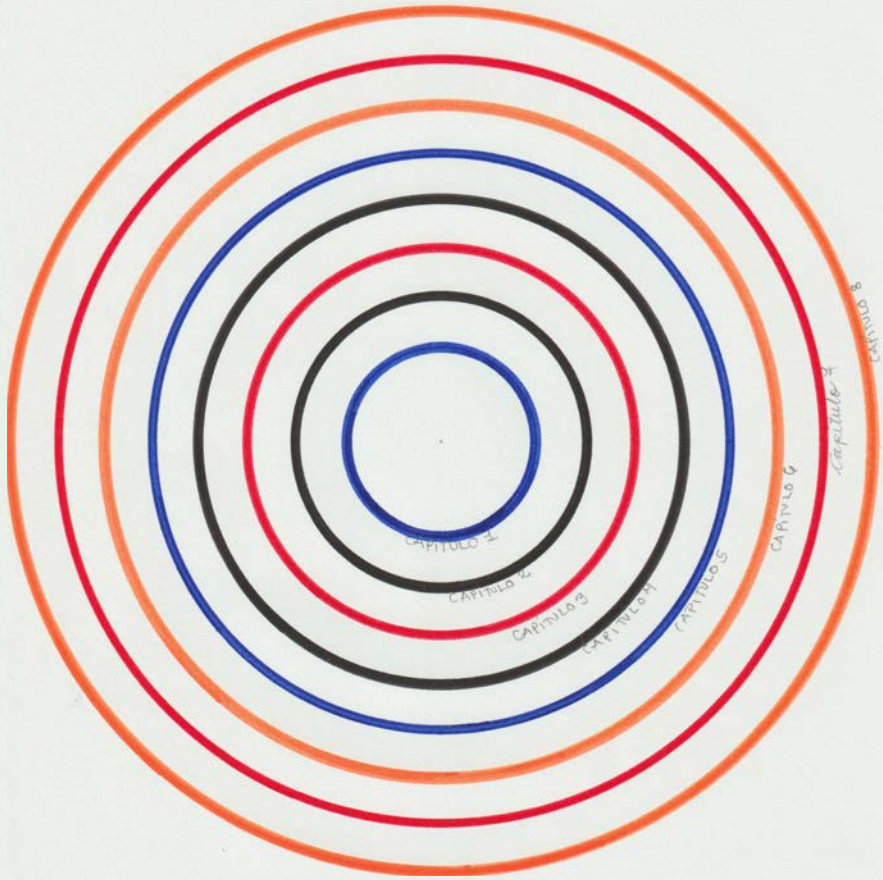
I present choreography as a *writing* made up of gesture-signs (gestures and objects which are placed in conjunction with each other during the performative event), which produce communicable meanings that are open to interpretation and to the multiplicity of derived senses. Additionally, I draw from the thought of Jacques Rancière that politics occurs when a *disagreement* is named; when it becomes real at being given a name, it becomes a *sensible* materiality capable of leading to litigation.

Choreography and politics are similar to each other in their dependence on the production of material or sensible support for what they want to name. This does not mean that they are identical, rather, it indicates that choreography could coincide with politics in the search for the name that is lacking in order to declare the *disagreement*. The way in which this is done is analogous to that which functions in the poetic, literary word: structuring gestural utterances that carry imagined meanings.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	14
Acerca del método y la práctica	18
LOS PROBLEMAS	22
Coreografía y política	23
Estudios de danza	24
Danza, coreografía y política	28
CAPÍTULO 1	
QUÉ COREOGRAFÍA	40
Un principio organizado	41
Escritura	64
CAPÍTULO 2	
CONTRATO Y NEGOCIACIÓN	69
Identidad coreográfica	69
Contrato y símbolo	74
Signos-gesto	80
Lector-escritor de una coreografía	80
Apertura de los signos-gesto	94
<i>[Bitácora - fragmentos 1-3]</i>	100
CAPÍTULO 3	
¿PARTICIPACIÓN?	106
Qué espectador	108
Qué participación	110
Arte dialógico	110
<i>Performances no teatrales</i>	119
Espectador- <i>performer</i>	134
<i>[Bitácora - fragmento 4]</i>	144
CAPÍTULO 4	
ESTRUCTURA Y APARATO	147
Aparato estético	154
Una introducción poética	154
Trazos y gestos	158
<i>[Bitácora - fragmentos 5-6]</i>	171

CAPÍTULO 5	
QUÉ POLÍTICA	178
Cuándo hay política	179
Cuándo la coreografía y la política	187
Tendiendo un puente	194
CAPÍTULO 6	
DE LA COREOGRAFÍA A LA ESCRITURA	199
Escritura performativa	202
Signo-gesto - apertura mas no relativización del sentido	202
Escritura y materialidad de la coreografía	209
Construir una escritura coreográfica con el cuerpo de otra cosa	214
Palabra poética	219
Palabra performada	226
Cómo realiza la coreografía su palabra performada	227
<i>[Bitácora - fragmento 7]</i>	243
CAPÍTULO 7	
DE LA ESCRITURA A LA POLÍTICA	246
Aparición de la política en la palabra performada	246
Política de la poética	250
Tensión entre palabra y política	253
Potencia creativa de una palabra	257
Espectador - lugar de la política	259
<i>[Bitácora - fragmento 8]</i>	271
CAPÍTULO 8	
CONCLUSIÓN Y ÚLTIMAS CONSIDERACIONES	274
Comunidad inteligente - comunidad del balbuceo	281
La comunidad se obra al tiempo que desaparece	287
El otro	290
GLOSARIO	296
BIBLIOGRAFÍA	308
Bibliografía por temas	317
ANEXO 1	326
ANEXO 2	330
ÍNDICE DE IMÁGENES	334



Introducción

Invito al lector a que lea conmigo un proceso, escritura que refleja mi pensar en torno a la coreografía y su capacidad para transformar sentidos y percepciones simbólicas.

Así como preguntaba alguna vez Spinoza acerca del cuerpo, me atrevo a preguntar ¿qué puede la coreografía hoy?, ¿puede relacionarse significativamente con la política? La respuesta será una entre muchas maneras en que coreografía y política podrían relacionarse.

La expresión toma el lugar del cuestionamiento tajante: *qué es coreografía*, porque no pretendo agotar su definición. Señala además que la tesis trabajará con el concepto de coreografía con el fin de imaginar *aquello que puede llegar a ser* en relación con la política; es ejercicio discursivo pero también propositivo de lo que se espera que sea, para lo que se le llama cuando se le crea y se le trae a la existencia.

A su vez, advierte al lector para que sepa que esta tesis ha sido un dispositivo por el cual y en el cual se ha pensado, durante cuatro años, *qué podría aportar* la coreografía respecto de los procesos en los que ocurre la política.

Conforme avanzará en su lectura, podrá ver cómo el concepto de coreografía se transforma de una definición a una propuesta de lo que podría llegar a ser. Sobre la posibilidad de lo que podría ser y hacer se crea también un entorno fértil para proponer el punto central de la investigación, la tesis, *la relación entre coreografía y política que se da gracias a que coinciden en la producción de una escritura poética*.

El proceso investigativo está atravesado de la práctica artística que obra como *apuesta* en favor de que la coreografía y la política se encuentren aunque no se puede garantizar si esto ocurrirá; la práctica es una serie de ensayos de las rutas para ese encuentro.

El formato de la tesis tiene así una manera doble de aparecer: es texto y es *performance*; es discurso y es vídeo, imagen o anotación al margen.

La tesis es un órgano, o mejor dicho, un cuerpo de órganos que a veces permiten pensar acerca de la danza, a veces danzan, a veces piensan sobre la política, a veces la llaman dentro de su danzar. Llamaré a ésta una Investigación Artística.

La obra artística preeminente y final aquí no es una coreográfica ni una *performance* teatral, sino, el propio texto, tejido entre práctica discursiva y artística, siendo las performances que lo atraviesan algunos de sus enunciados, a los que llamo así, *enunciados coreográficos*. La precisión no es gratuita porque deja ver además que no haré un análisis de la teoría del arte de la coreografía; sino que, como creadora artística -bailarina, coreógrafa y artista visual-, pienso a través de la práctica.

Pensar desde la práctica da a esta tesis un filtro particular para decir alguna cosa sobre la coreografía y lo que la hace capaz de relacionarse con la política. Por esta razón, se invita al lector a seguir la progresión de las ideas no como un argumento demostrativo sino como un proceso creativo, performativo, que pone en relación diferentes conceptos.

Este proceso también trata de encontrar postura frente a lo que se ha dicho de la coreografía y la política desde la teoría de la danza (principalmente la que está atravesada por la teoría política, como puede verse en las investigaciones de André Lepecki y Mark Franko); ha buscado su correspondencia en obras coreográficas y otras artes (como en obras de Allan Kaprow, *Public Movement*, Marcel Broodthaers, entre otras); y ha tratado de establecerse en diálogo con la filosofía político-estética de Jacques Rancière, y he dicho diálogo porque no se pretende hacer un uso explicativo o argumentativo de la obra del filósofo, en todo caso se ha tomado prestada una voz amable, la de Rancière, que señala coordenadas en el caótico, y por momentos incomunicable, proceso de creación artística.

Advierto que desplazar conceptos de la filosofía al arte me coloca en desventaja en el medio de una discusión filosófico-política exigente, y a esa discusión me arrojo de bruces asumiendo que como creadora, se me escapan de las manos dimensiones complejas de ese pensar; sin embargo, tales conceptos también conceden solidez a la argumentación.

Reitero entonces, que escribo dentro del marco conceptual que me otorga el arte y la danza contemporáneos, y tomando esa escritura como producción artística. En ese marco, incluyo mi práctica coreográfica como medio de investigación y a la filosofía como herramienta para pensar la práctica. Una lectura alternada entre fragmentos de bitácoras y texto principal, reconocerá momentos puntuales en la tesis en los que la práctica coreográfica afectó y modificó no sólo la caracterización de coreografía y política sino el entendimiento sobre su relación.

Estructura

Bien; cómo dar lugar a una coreografía que desde su forma y materialidad prepare el espacio para que ocurra la política.

Pensar sobre coreografía, qué la hace ser, qué la distingue de otras artes, no tiene como objetivo definir plenamente a la coreografía sino sólo en función de entender qué la pone en relación particular con los procesos de la política. Así también piénsese de la definición de política, qué ocurre en ella que puede ser materia del arte y la coreografía. Este es el hilo conductor de la tesis, la relación recíproca de los términos que dará orden al desarrollo.

Inicio con la descripción de la coreografía como una *escritura* que crea su texto a partir de la *figuración* que da lugar a su *forma* (Capítulo 1); ella es un texto que se aparece en signos-gesto, accesible a los sentidos de quien ve y participa de ella. Una caracterización de su forma permite pensar que la estructura que sostiene a la coreografía es el orden interno que mantiene a pesar de su desarrollo fugaz y su desaparición (Capítulos 2 y 3).

Pensar en torno a la estructura, a su vez, revela que es posible que la coreografía ponga las acciones de la danza en relaciones que abren nuevos sentidos al observador y al *performer*. La estructura es aquello que permite que la danza se concrete de tal manera que en su suceder proponga vías para la creación de pensamiento, tal como sucede en un aparato estético (entendido en los términos de Déotte), un proceso de pensamiento que podría modificar la percepción de lo real, su interpretación (Capítulo 4).

La coreografía, así entendida, comparte una capacidad de creación, *poiesis*, con la poesía y la literatura, capacidad de creación no sólo de nuevas palabras sino de constructos poéticos -hechos de palabras, cuerpos, gestos, creación de entornos de relación de signos-, que *producen* un *soporte sensible nuevo* para nombrar cosas que no se han nombrado (Capítulo 6). Como puente argumentativo hacia la segunda mitad de la tesis, se exponen las ideas de Jacques Rancière en torno a la pregunta ¿cuándo sucede la política? Para que haya política, se requiere de la aparición o establecimiento de un *desacuerdo*, es decir, del evidenciamiento de que las relaciones entre lo que se dice y lo que se es no son correspondientes (capítulo 5).

Ese orden en la sucesión de ideas dirige la argumentación para hacer un paralelismo entre lo que es necesario para que haya política y lo que la coreografía puede hacer al respecto. El paralelismo se da entre la poética de la coreografía y poética de la política, y ese es el lugar en el que propongo el encuentro entre ambas. Tal no sería sino un encuentro momentáneo, de corta duración y no amenazaría ni lo coreográfico en sí ni la política. Es la coreografía la que puede aproximar su capacidad creativa para dar lugar al *desacuerdo* que inaugura la política, mas una vez inaugurada, la coreografía se retira (Capítulo 6 y 7).

Hace cuatro años, al inicio de la investigación, intuía que el lugar donde se daba la relación política-danza era la *comunidad* que se establece en la coreografía, por eso el título original versaba *La performatividad como generadora de comunidades*, lo titulé así pensando que la capacidad de la coreografía que reúne individuos en torno a ella sería aspecto suficiente para hablar en términos políticos. Sin embargo, reconocí que la política no se da en el centro de la coreografía ni por una comunidad, sino que la coreografía puede poner su esfuerzo para que haya política, y es ese esfuerzo el que congrega una comunidad momentánea (Capítulo 8).

Éste es el capítulo final, el más difícil de estructurar porque se abre a una nueva línea de investigación. Para llegar a él, necesité los siete capítulos anteriores, pero no lo concluyo. Lo que ha sucedido es que, a pesar de haber iniciado el proceso investigativo buscando las bases para pensar en torno al concepto de comunidad coreográfica, en el camino reconocí un aspecto primero y más urgente por precisar, *dónde y cómo se da la vinculación coreografía-política*. Es sólo sobre la base de esa relación que puede pensarse luego la comunidad coreográfica. Como capítulo final, el 8 cierra la argumentación sobre la relación coreografía-política y a la vez, abre una línea que deberé continuar en otro lugar.

Acerca del método y la práctica

Como investigación artística, la tesis propone una red de relaciones entre conceptos, como haría una pieza artística; su objetivo es tejer entre los vectores un cuerpo que evidencie si tales relaciones son plausibles y si aportan algo para pensar acerca de los conceptos; por eso no se centra en la obra de un autor y no se acota en la genealogía de un solo término.

El camino seguido para que dichas relaciones se sostengan puede describirse sin la pretensión de agotarlo puesto que en el proceso ocurrieron derivaciones que obligaron al cambio del énfasis o a la reformulación de los términos o de los tipos de relación entre ellos. Cada capítulo es un estrato, capa añadida, que aporta nueva perspectiva a la red de relaciones.

El inicio de la investigación estuvo marcado por el interés en la relación que se da entre los participantes de una obra coreográfica. La pregunta que interesaba era si había una cualidad política en esa relación puesto que organiza y compromete hacia una misma meta a un grupo de personas; quizá en ella se inauguraría un tipo de comunidad de carácter ético.

Por medio del acercamiento a textos que relacionan danza y filosofía-política afiné el camino para que la investigación no reprodujera el lenguaje político-filosófico que usa imágenes de la danza como metáforas; pero que tampoco tratase de la coreografía que se expande a las organizaciones sociales, sino de la que opera

en la dimensión simbólica; ahí, las relaciones no sólo se establecen por la cercanía de los cuerpos, sino por el intercambio de ideas, producción de pensamiento, lo que se dice y cómo se interpreta; se trata por lo tanto, de relaciones basadas en la comunicación.

Al acercarme a autores que escriben sobre la comunidad en las artes escénicas y en la política, reconocí también que el interés por pensar acerca de las relaciones comunicativas no tenía como fin hablar de una comunidad que se establece por medio del acuerdo, sino por medio de la diferencia. Me interesé por una coreografía que no trabajara para homologar las diferencias (o para borrar las separaciones) sino para reconocer la distancia insuperable entre unos y otros, y que a la vez evidenciara el valor -ético- de cada persona.

Trabajé con dos preguntas en paralelo, una, cómo la política abre un espacio para mostrar las diferencias o desacuerdos y con qué fin; y la segunda, qué puede aportar la coreografía, según sus características de medio performativo, a ese espacio político.

Acompañada siempre de la práctica, afiné las ideas para asentar las bases actuales de la tesis, expuestas al inicio de la introducción.

Un acercamiento a las tesis sobre política de Rancière fue determinante para el camino que la investigación. Además, el texto “Doing or not Doing: Politics, Aesthetics, Performance” (Rancière 2013b), fue útil para imaginar una relación de la coreografía con la política desde la *palabra poética*. Aunque el autor no menciona en ese texto una vinculación de la coreografía y la poesía, sí describe una *performatividad* que toca los problemas de la política en el encuentro entre los campos simbólicos de las artes.

No sobra decir que en la primera etapa de la investigación, a sugerencia de Gerard Vilar, hice un pequeño tratado en el que enumeré los principios para una vinculación coreografía y política según las particularidades de la primera. El tratado fue herramienta que dio orden al proceso investigativo e indicó problemas a resolver, preguntas a afinar (puede verse en el anexo 1).

Práctica artística

Expongo partes del proceso de investigación práctica al final de algunos capítulos, en algunas de las primeras piezas pueden verse los cambios y derivas de la investigación.

La metodología de la práctica es variada, las piezas nacieron del ejercicio de escritura o me llevaron a la escritura; fue un proceso donde alterné y sobrepuse citas, referentes, proyecciones, dibujos, acciones de manera *indisciplinada* (sin respetar las diferencias entre las disciplinas artísticas). Ningún *enunciado coreográfico* está en estricto sentido terminado y dependen del contexto de esta tesis.

La producción artística no ha sido la única herramienta de investigación práctica. Trabajé paralelamente para crear espacios de diálogo y reflexión en torno al tema, primero porque hay pocos lugares para discutirlo de manera puntual, y en segundo lugar, porque el proceso de investigación doctoral es solitario y la práctica artística necesita del intercambio constante para motivarla, confrontarla y acelerarla.

En colaboración con Jèssica Jaques y Gerard Vilar, extendí una invitación para que personas, desde diferentes perspectivas, creáramos un foro para pensar, con la filosofía y el arte, acerca del espectro que abre el término *coreografía-política*. Así, en 2018, celebramos como grupo de investigación de la UAB, las I Jornadas de Coreografía Política, acogidos por *La Caldera Les Corts, Centre de Creació de Dansa i Arts Escèniques*. Para la segunda emisión, en 2019, se sumó a la colaboración Oscar Dasí, director artístico de *La Caldera*, y el equipo directivo del centro; durante varios meses, tres filósofos y cinco creadores escénicos entablaron tres diálogos que se abrieron al público en septiembre de ese año (ver registros en anexo 2).

La segunda estrategia fue menos puntual, y por ello más difícil de describir e incluso de evaluar en efectividad. Se trata de la inscripción y participación en talleres y laboratorios en diferentes espacios de danza de la ciudad de Barcelona.

Participé de manera regular durante 2018 y 2019 en *Sporá*, un programa de *La Caldera les Corts*, donde coreógrafos de larga trayectoria ponen en común sus herramientas de trabajo. Las experiencias vividas ahí no están especificadas en la tesis porque no hallé en los talleres material que interesara directamente a la investigación, pero fueron significativas porque me ayudaron a seguir pensando desde la práctica. En ese sentido destaco el *Sporá* que impartió Paz Rojo, en 2018, en el que compartió el proceso y la práctica artística con la que estructuraba su tesis doctoral entonces; tesis en la que además trata con la coreografía y la política; aunque de manera diferente que como lo hago aquí.

Los problemas

Expondré algunos de los problemas que suscita la relación coreografía-política; es decir, un panorama breve del estado de la cuestión; pero, puesto que a continuación los primeros cuatro capítulos bordan una caracterización de coreografía, concédame el lector exponer sucintamente qué tipo de política interesa, porque si se va a pensar en relación, se ha de tener un referente. Sirva pues el resumen de guía hasta profundizar dicho concepto más adelante.

No hago uso de la palabra política para hablar de los empleos de poder organizado en sistemas de gobierno o la organización estructurada de grupos sociales o instituciones para gobierno público. Más tendría que ver con cómo ha definido el término el filósofo francés Jacques Rancière: las situaciones que vigilan o procuran que se den procesos de emancipación; ha distinguido política de lo político, pues éste último se da justamente en el choque entre el orden de los que gobiernan -y su representación-, y los procesos que exhiben aquello que queda fuera del orden -y que permanece carente de representación social-.

Abrir o iniciar el espacio de la política tendría que ver con interrogar si la representación política social o económica se corresponde o no con la condición real de un grupo o un sujeto -persona libre mujer, por ejemplo-; cuestionar tales correspondencias para hacer evidente si son falsas -mujer libre pero pobre, por tanto la libertad está en cuestión, ¿se trata de libertad respecto de qué?, ¿dentro de los parámetros de una economía de libre mercado?-.

La política es posible porque los sujetos (grupos o individuos) que discuten las correspondencias lo hacen sobre la base de la igualdad como condición existencial que se manifiesta en dos maneras: la igualdad de la que ambos participan

primeramente está implícita en la capacidad de pensar; y segundo, tal igualdad queda explícita en el lenguaje, que es el vehículo por el cual uno asigna o impone un nombre o posición al otro y espera que éste lo entienda, la imposición se basa en una supuesta diferencia que, paradójicamente, debe reconocer una mutua capacidad de lenguaje: la comunicación necesaria para asumir la imposición del nombre.

El reconocimiento de la igualdad como condición apriorística es impulso y finalidad de la política, y en términos prácticos se expresa como la vigilancia para la procuración de justicia (relacionada con los procesos de emancipación): que cada uno pueda realizarse en términos materiales (económicos y sociales) en correspondencia con la igualdad de la que participa existencialmente (el pensamiento y el lenguaje).

Coreografía y política

La primer problemática sobre la relación coreografía y política es que tanto la palabra política como la palabra coreografía tienen diferentes acepciones según sus contextos. En ocasiones, las investigaciones, especialmente las expuestas en entregas de artículos, no llegan a definir un término u otro; o bien sólo se esclarecen a la mitad, o hacia el final de los escritos en el caso de textos más extensos; no obstante, en ocasiones, permanecen ambiguas.

Definirlas es ya en sí mismo tarea amplia, resulta un añadido abordar el problema de su relación; por eso algunos investigadores en danza, para no estancar la discusión en definiciones se bastan con referir a un periodo histórico de la danza que les dé contexto; o, en relación con la política, adoptan términos muy generalizados, disciplinamiento, sociedades de control, aparato de captura, nominaciones que pertenecen a marcos filosóficos específicos.

La problemática está condicionada por otra razón incluso más relevante, el ejercicio al que nos fuerza el vínculo entre los dos términos es a dibujar una y otra vez su caracterización debido a que ésta se ve siempre afectada por la propia relación.

En ese caso, el acierto de la caracterización que se haga de un concepto que está en relación con otro no tiene que ver con una definición exhaustiva del término, sino con reconocer aquello que aporta y esclarece un término en el otro. Eso quiere decir que, el esfuerzo tendría que radicar en enfatizar o caracterizar aquellos elementos de cada uno que potencian la relación.

A pesar de que es preciso buscar las bases de la caracterización en el vínculo relacional, uno de los dos términos tendrá que privilegiarse sobre el otro debido a la naturaleza de la investigación, y no sólo por falta de espacio y tiempo -y sapiencia requerida-; tal decisión dibujará el carácter del estudio, dirá en este caso, por ejemplo, que a pesar de que atraviesa espacios de la filosofía política se trata de una investigación en arte, y, particularmente, sobre coreografía. Cabe decir que, en la presente investigación, un término no es mayor que el otro ni somete al otro, el esfuerzo a pesar de todo, como he dicho antes, es pensarlos en relación.

Expondré una breve cartografía que señala sólo algunas de las investigaciones que han pensado la relación coreografía-política desde la perspectiva de los estudios de danza; no es exhaustiva pero sí representativa.

Estudios de danza

La segunda problemática para abordar la relación coreografía y política es reconocer o negar la diferencia entre danza y coreografía. Primeramente porque para una gran mayoría de investigadores, como Randy Martin, Mark Franko, André Lepecki, Susan Leigh Foster, la oposición o complicidad entre danza y coreografía es la que transparenta la potencia política de la danza, en ocasiones ambas se enfrentan entre sí, o bien, se complementan; otras veces se confunden. De la relación que entre ellas se establece, depende el enfoque hacia la política.

Uno de los principios que probablemente ha impulsado los estudios sobre la relación coreografía y/o danza con la política, es el reconocimiento de que la danza, gracias a la amplia manera que tiene de transmitirse o manifestarse -como técnica, como conocimiento, como coreografía, como performance teatral, como

celebración- tiene un alcance que va más allá del orden estético, y que puede o podría afectar de maneras diversas la vida social relacional, cultural o éticamente, es sobre la base de esta premisa que gran parte de los estudios de danza está trabajando.

Las investigaciones del sociólogo marxista Randy Martin han influido ampliamente en este sentido en los estudios de danza. Para él, la danza no sólo es una actividad cultural, sino el espacio en el que los cuerpos entenderían el valor político de sus acciones, el peso que pueden tener en la historia -su entrada efectiva en ella por la modificación de logra en una comunidad-. La danza sería, para Martin, el lugar dónde aprender a organizarse y tomar conciencia de la potencialidad que la organización colectiva tiene para atravesar las estructuras sociales (Martin 1990).

Siguiendo esta línea de pensamiento, el coreógrafo e investigador estadounidense Mark Franko, desde su destacada tesis doctoral en filología francesa y románica hasta la fecha, ha reconocido y mostrado a través del estudio de diferentes periodos de la historia que la danza, en su forma coreografiada, ha sido un instrumento que difunde y asienta no sólo modos de actuar -moverse- sino también ideas que determinan las relaciones sociales; y especialmente cuando es usada para difundir los intereses de la ideología imperante. Por medio de la danza los comportamientos, los modo de relacionarse, los principios éticos, las conductas se difunden en ciertos grupos sociales de diferentes épocas (Franko 2015). Pero es precisamente en esta capacidad de la danza para edificar ideas y conductas donde radica su potencia política, una coreo-política, dirá, que puede interrumpir y modificar el uso y con ello pervertir el sentido, e incluso virar en la dirección opuesta (Franko, 2006 y 2015).

La teórica estadounidense Susan Leigh Foster, señala que ha habido una relativización del término coreografía que permite llamar coreografía a casi todo; en una gran parte de su libro *Choreographing Empathy* (2011) piensa a través de la historia de la danza cómo es que el término ha transformado su sentido y de qué manera esa transformación está condicionada por la definición de los conceptos movimiento, cuerpo, relación (performer-observador); por esa razón, propuestas de danza contemporánea que usan movimientos y espacios teatrales no convencionales que enfatizan un carácter relacional, llevan al límite la concepción

de coreografía y crean con ello una relación diferente con su pasado histórico, y también con el espectador, quien se ve movido a tipos de colaboración, o disposición para pensar su propia presencia en el tejido coreográfico.

El teórico brasileño André Lepecki abre una línea influyente en la investigación en danza; aunque siguiendo las tesis de Mark Franko, trabaja desde la filosofía-estética y el arte -acerca la danza a la filosofía política-, lo cual distingue su trabajo de las investigaciones que se hermanan con la sociología o estudios históricos. A pesar de que una de sus conferencias más difundida y reeditada ha sido "Coreopolítica y coreopolítica o la tarea del bailarín" -en la que retoma el término coreo-política aportado por Franko, y lo relaciona con los términos policía y política (como los entiende Rancière) para preguntarse sobre una actuación colectiva que atravesase del ámbito simbólico al social-,¹ lo que mayormente distingue sus textos es el análisis sobre cómo se tejen o podrían destejarse los entramados conceptuales e ideológicos de lo social y lo político en las obras de arte. Quizá una de las tesis que distinguen su investigación es una férrea oposición entre danza y coreografía, porque de ésta segunda cuestiona su origen histórico ya que, explica, ha nacido como un arte sujeto a poderes hegemónicos, de ahí su carácter restrictivo y disciplinario.

El coreógrafo sueco Mårten Spångberg trabaja y crea al rededor del término coreografía expandida (adaptando el término escultórico acuñado por Rosalind Krauss). A finales de los años 90 y principios del 2000, propuso desvincular la coreografía de su relación con la danza y su historia, y desplazar la discusión a la relación de la coreografía y la performance desde las líneas de pensamiento que habían abierto Judith Butler y Peggy Phelan sobre performatividad y durabilidad y su relación con la economía capitalista (Spångberg 2011), así Spångberg pudo imaginar una separación de la coreografía con las obligaciones del medio de la danza y pensarla como un proceso de investigación y cuestionamiento sobre la propia producción coreográfica.

¹ La conferencia se dictó en 2012 en el Centro de Filosofía e Ciências Humanas de la Universidade Federal do Rio de Janeiro, y más tarde, en 2016, recuperada y traducida para la revista *Nexos*, México: <https://cultura.nexos.com.mx/?p=10775>.

Ciertamente en esa labor ha perfilado características ópticas de lo coreográfico; cuando el coreógrafo produce, escribe y discursa sobre la coreografía expandida, directa o indirectamente, establece unos principios que definen qué es un suceso coreográfico, por ejemplo, para que la coreografía pueda expandirse hacia otros medios primero la debió definir como una estructura organizativa, se trata, dice, de "... una cuestión de estructuración... no necesariamente implica orden, ordinario y formal... implica la existencia de una especie de sistema, código o consistencia." (Spångberg 2017, 360).²

Es probable que la tarea de definir a la coreografía no sea la finalidad última de Spångberg, sin embargo el esfuerzo por separarse de la danza y seguir llamando coreografía a la edición de una película o a la repartición y obsequio de frascos de perfume durante un festival (The Perfume; performance realizada en el Theater Brussels, en 2005), se convierte al mismo tiempo en un ejercicio de definición y, de manera soslayada o directa, uno que también definiría la danza. Porque ¿es coreografía el movimiento de los actores en el film o es el ritmo de la edición misma; lo es la repartición coordinada de frascos o lo es la expansión aleatoria de aromas que inundan un festival? ¿si movimiento y coordinación son coreografía, qué le queda a la danza?

Spångberg, invitó a Jacques Rancière en 2004, a inaugurar la 5ª Internationale Sommer Akademie of Francfort. Fruto de ese encuentro es el ensayo más conocido del filósofo en el ámbito de las artes, El espectador emancipado (2008); nació ahí también una interesante discusión entre coreógrafo y filósofo debida no únicamente a diferencias respecto de las artes teatrales, sino a diferentes entendidos filosóficos de la relación arte y política.

En el libro de Rancière pueden encontrarse, entre otras problemáticas, las posturas de ambos, que podrían resumirse así: del filósofo, que el arte no es el que educa a una colectividad aletargada o alienada, ni la despierta para movilizarla hacia la acción social, pues el espectador es inteligente y la potencialidad del arte está en un terreno simbólico-estético; del coreógrafo, que el arte opone resisten-

² "...choreography is a matter of structuring. It... does not necessarily imply tidy, ordinary or formal... [it] implies the existence of some kind of system, code or consistency." (Spångberg 2017, 360).

***De aquí en adelante, todas las traducciones cuyo original del inglés o francés esté referido a pie de página, son propias, a menos que se indique alguna excepción.*

cia, crea conciencia y movilización social y hace política desde la estética. Con diversos matices que impiden a ambos pensadores llegar a extremos opuestos o coincidentes, la discusión se ha mantenido en el tiempo.³

No es gratuita la mención de tal debate pues, en gran parte, dialogo en la tesis con el pensamiento de Rancière, y como consecuencia, resuena aquella discusión, aunque no de manera directa.

Finalmente, otros teóricos, creadores e investigadores han estado y están aún dibujando los bordes en expansión de la discusión danza-política, tales como Andrew Hewitt, Bojana Kunst, Bojana Cvejić, Petra Sabisch, intercambiando los límites entre filosofía, sociología, danza y performance.

Me centraré en algunos textos de Mark Franko y André Lepecki, con el fin de iniciar la discusión. El objetivo no es hacer un análisis de todos los aspectos de sus tesis; trataré más bien de discernir de sus propuestas los conceptos que sirvan para dibujar de qué hablo y de qué no hablo en torno a la coreografía.

Danza, coreografía y política

La coreografía, según algunos investigadores antes mencionados, es una herramienta que provee ordenamiento al movimiento del cuerpo, a las acciones del cuerpo danzante que carecen de definición; un arte que se ha prestado en ocasiones para pensar las grandes movilizaciones sociales, y en otras, para ser instrumento propagandístico a manos de grupos sociales o políticos a fin de promover tipos de dominación.

Con estas ideas, es inevitable pensar a la coreografía como instrumento o herramienta que puede cambiar su objetivo dependiendo de su época o contexto; vista así, su aportación no es más que una estructura sobre la cual colocar algo y

³ Al respecto puede verse una conversación entre Jacques Rancière, Márten Spångberg y Steven ten Thije, “The Emancipated Spectator”, que tuvo lugar en De Appel Arts Centre, Amsterdam, en marzo de 2015. <https://vimeo.com/123248562>

difundirlo, por ejemplo en el siglo XX, es el molde que sirve para diseñar unos cuerpos con entrenamientos técnicos, asignándoles roles determinados y exigiendo grandes habilidades técnicas; tales cuerpos, por medio de la coreografía, se corresponden con y reproducen los valores que fundan la economía capitalista, el progreso y la eficiencia (como dirá Lepecki. 2008).

Pero si la coreografía fuese algo más que un molde que puede intercambiarse entre contextos, entonces el concepto estructura debe ser algo más que una restricción y manipulación del movimiento y su significado; al cambiar lo que significa coreografía también tendría que cambiar su relación con la danza.

Qué otra relación puede haber entre danza y coreografía.

Útil será pensar qué se deriva de la oposición danza-coreografía, porque su vinculación, basada en complicidad u oposición, cambia su relación también con la política.

Control y coreografía. Problema de fondo

Asumir que la coreografía es propicia para ser instrumento del poder dominante, es reconocer que es propicia también para realizar lo contrario, dirá Mark Franko, pues si es capaz de moldear identidades con un movimiento disciplinado y ordenado, y condicionar los significados para un uso instrumental, también lo puede hacer para desarticularlo (Franko 2006).

Pero, antes de hacer ese camino opuesto en el que se des-disciplinarían unos cuerpos y se desmentirían unos usos, se tendría que transparentar y cuestionar la asunción implícita de una oposición entre danza y coreografía, pues aquí y allí se trata como una diferencia fundacional que no se cuestiona.

Franko reconoce que la institucionalización de la coreografía en el ballet cortesano del Renacimiento refleja una estandarización de las conductas y los movimientos que le fueron asignados por los soberanos a cada persona según su

estrato social. A la vez, tal estandarización de movimientos, que se reproducía a través de la coreografía en reuniones sociales y públicas, sirvió como propaganda, difusión y conservación de tales asignaciones conductuales (Franko 1993). Sugiere además, que la capacidad de la danza para adquirir una forma momentánea y cambiar un momento después a otra configuración, se aproxima al concepto de articulación social, que, al ser un todo creado de partes, está siempre amenazado por su desarticulación, movimiento por el cual las fuerzas sociales serían capaces de cambiar una configuración política que representa el orden del poder gobernante (Franko 2017, 25).

André Lepecki, por su parte, considera que la unión aparentemente indisociable entre danza y movimiento -la danza es movimiento- es un concepto que nace entre los siglos XIX y XX, en el entorno del arte moderno puesto que el modernismo llevó a los medios a preocuparse sólo por presentar en su configuración formal lo referente a sus elementos constitucionales, -la pintura por la pintura, la danza centrada en pensar su propio suceso-.

Se inscribe, a la vez, esta definición de danza moderna en el contexto social o bien, en el proyecto político-económico de la Modernidad, el cual tiene una dimensión cinética, un desarrollo de la economía que está siempre pensada en función del progreso, basada en el intercambio de capital (según retoma del filósofo Peter Sloterdijk y su estudio de la ontología cinética de la modernidad). “La danza accede a la modernidad mediante su alineamiento ontológico” diría por tanto (Lepecki 2008, 23).

La danza sometida al movimiento de la Modernidad desarrolla su actividad hacia algún fin, es teleológica como lo es el proyecto político del que participa; ese sometimiento significa para Lepecki la coreografización de la danza, y el fin es proyectar en ella - y formalizar en ella- un tipo de subjetividad y una funcionalidad eficiente del sujeto respecto de la Modernidad (Lepecki 2008, 22-23).

Al escribir sobre... el cuerpo del «Rey Sol»... Mark Franko señala que la escenificación de la coreografía es... una actuación centrada en la exhibición de un cuerpo disciplinado que escenifica el espectáculo de su propia capacidad para ser puesto en movimiento... la coreografía surge en la modernidad temprana para remecanizar el cuerpo de

manera que pueda «representarse a sí mismo» como un total «ser que genera movimiento» (Lepecki 2008, 23-24).

Según esta línea de pensamiento, el poder modelador de la subjetividad de la coreografía en la Modernidad tiene su origen en las danzas de la corte renacentista, y es ese mismo poder al que Franko le atribuye la posibilidad de una des-subjetivación y una nueva capacidad del individuo para cuestionar las imposiciones identitarias a fin de generar nuevos entornos de subjetivación.

Lepecki retoma la tesis de Franko y dice: “En los límites de este imperativo abrumador y ontopolítico de moverse es donde las subjetividades crean sus vías de escape (sus devenires) y donde negocian su autoencarcelamiento (su sometimiento).” (Lepecki 2008, 27).

Cabe preguntarse por los procesos de subjetivación impuestos por la coreografía, porque si ésta es un aparato que interpela “«...a los individuos como sujetos en nombre de un Sujeto Único y Absoluto»”, que se expresa en los mecanismos creados por ella, en los cuales se “requiere someter el cuerpo y el deseo a regímenes disciplinarios (anatómicos, dietéticos, sexuales, raciales)...”; ¿cuál sería la actividad que apertura un des-disciplinamiento de los cuerpos y una liberación del movimiento contrario a un rígido “...conjunto trascendental y preordenado de pasos, posturas y gestos que sin embargo deben parecer «espontáneos»”? (Lepecki 2008, 26).

Lepecki opondrá al movimiento ordenado, continuo y coreografiado, una actividad en la que los individuos estén “en constante proceso de constitución” (Lepecki 2008, 27), es decir, de cambio permanente, actividad discontinua sin finalidad, que permita a los cuerpos recuperar la acción para la re-constitución de sus subjetividades, con un cuerpo activo, entendido como “...sistema abierto y dinámico de intercambio que produce constantemente modos de sometimiento y control, así como de resistencia y devenires.” (Lepecki 2008, 20-21).

La danza para este teórico es opuesta al movimiento teleológico y eficiente; es la actividad del cuerpo que rompe la estabilización que había sufrido al “cae[r] presa del poderoso aparato de captura llamado ‘coreografía’ [y haber perdido] ...muchas de sus posibilidades de ser... [y] su poder...” (Lepecki 2007, 122).⁴

Para seguir la línea de sendos postulados, tanto el de Mark Franko como el de André Lepecki, se tendría que dar por sentado primero que existe o podría existir una coreografía puramente rígida así como una danza libre de disciplinamientos. A pesar de que ninguno de los pensadores haya afirmado tal cosa directamente, sólo partiendo de esos dos extremos es que tiene sentido la correspondencia dialéctica entre lo estático coreográfico (como cercano a los regímenes de poder) y lo móvil dancístico (como una desarticulación de la estructura que reproduce el orden del poder o ideología hegemónicos).

La propuesta en el fondo indica que la coreografía es una estructura que ordena una actividad -el cuerpo danzante- y puesto que esa actividad debe ordenarse, entonces la danza, está libre de estructuras. Mediante una *reductio ad absurdum* diríase que si una es limitante, la otra pura apertura; si una es restrictiva, necesariamente la otra es liberadora; si una está asociada al poder dominante, la otra a todas las actividades de resistencia y emancipación contra ese poder; e incluso más, una es de causa noble y la otra perversa.

Esta reducción transparenta que los ejemplos de investigación antes citados consideran que danza y coreografía son contrarias, y no sólo contrarias, sino opuestas en términos formales y proyectos ideológicos.

Además, es representativa de una línea actual de investigación. En el Simposio Cue Positions, organizado por la revista Bellyflop en Inglaterra en el 2013, Antje Hildebrandt, en la ponencia titulada *The End of Choreography*, expone un abanico de posturas sobre este asunto, entre ellas la de Spångberg, quien afirma que la danza no es factible de ser escrita, y por ende, imposible de historizar; sin historia, siempre será nueva, lo cual le impide ser objeto de la coreografía.

⁴ “...dance, once it falls prey to a powerful apparatus of capture called ‘choreography’, loses many of its possibilities of becoming. ... dance loses its power...”. (Lepecki 2007, 122).

La ponencia de Hildebrandt es significativa porque refleja una creciente voluntad de los creadores por ampliar el espectro de lo coreográfico más allá de definirlo como un grupo de indicaciones dirigidas a cuerpos en escena, voluntad que sin embargo no resuelve el problema de fondo ¿existe realmente una diferencia definitiva u oposición entre danza y coreografía?

Tanto teorías como prácticas artísticas en este sentido utilizan una misma metáfora: dado la falta de concreción de la danza en una forma específica, ésta es coincidente con el movimiento necesario para el cambio político; cambio que amenaza las estructuras fijas y totalitarias (Franko 2017). Se da por cierto que la coreografía es símil de las estructuras a las que habría que desarticular.

Las expresiones artísticas y teóricas que se manifiestan contra un movimiento o actividades del cuerpo reunidos bajo una forma definida, ordenada y con finalidad se abocarían a la muerte de la coreografía (tal como Hildebrandt traslada el término de Roland Barthes), o a ir contra la coreografía en una danza que sea destituyente de su campo de significado (diría Paz Rojo, jugando quizá con lo que Giorgio Agamben llama la potencia destitutiva).⁵

El ejercicio crítico que proponen dichos pensadores apela a una diferencia irreconciliable entre danza y coreografía, sin embargo las propuestas se estructuran en un movimiento de oscilación entre estos dos extremos, apelan a la capacidad de la danza para introducir crisis en lo coreográfico y así generar el espacio de tensión necesaria para que se toque lo político y la política dentro del quehacer dancístico.

Cabe preguntar, sin embargo, ¿es esta oposición entre danza-coreografía, libertad-restricción, la mejor vía para pensar la relación con la política? Se interroga además en estas propuestas, que sobre el entendido dicotómico asumen la danza como si fuese una acción política en sí misma; no una danza que se vincula a la política, sino la danza misma operando como la política. Tampoco queda claro

⁵ La expresión representa la reciente y destacada investigación de la coreógrafa española Paz Rojo. Para más sobre el tema ver su tesis doctoral defendida el presente año en la Universidad de las Artes de Estocolmo (Uniarts) titulada *To dance in the Age of No-future*. (Berlín: Circadian).

en todos los casos, en qué sentido opera, si en el nivel simbólico -dentro de las artes-, o directamente sobre el entorno social.

Si no se piensa desde una oposición de los dos términos distintos, danza y coreografía, ¿qué otra dinámica o relación dialéctica entre ellas puede acercarles a la política?

Articulaciones

He incluido a Mark Franko en el grupo que supone una oposición entre danza y coreografía; pese a esto, el autor no propone una erradicación de la coreografía como otros pensadores, porque así como afirma que la danza es el elemento que disloca la coreografía, también considera que la coreografía es el sitio donde la danza produce sus relaciones políticas: la coreografía constituye una relación, la danza la destituye, cada una actúa en un momento diferente según se construye una propuesta o se opera una oposición.

En el texto “Toward a Choreo-Political theory of Articulation”, ilustra la anterior idea en la figura de la articulación. La articulación es lo que hace posible una composición de danza, se trata de las uniones que configuran una totalidad que se ve modificada en el segundo siguiente. Es aquello que dinamiza un todo de partes que siempre se dirige a su des-estructuración para una nueva reestructuración.

El movimiento de la danza mismo, como [Petra] Sabisch deja claro, se habilita por la articulación de las partes conectadas del cuerpo, una participación conjuntiva que dirige a la composición. Pero, al mismo tiempo, la noción misma de articulación presupone la pérdida de un todo unificado: ‘Por otro lado, la articulación diferencia las dos partes heterogéneas y puede entonces llamarse segmentación, diferenciación, partición y relación divergente.’... De acuerdo con Laclau y Mouffe, “Llamaremos articulación a cualquier práctica que establece una relación entre elementos de tal manera que su identidad se modifica como resultado del proceso de articulación.” La propia identi-

dad del movimiento se modifica de acuerdo con la lectura que hacemos de ella, lo cual, político o no, es altamente relacional (Franko 2017, 170-171).⁶

Con esta relación de citas, a lo largo del texto, Franko va haciendo una semejanza entre el proceso de articulación y desarticulación del movimiento de la danza y la dinámica de formación y cambio constante que se da en los procesos sociales, especialmente aquellos que se organizan en torno a un fin político.

[...] la danza funciona en los límites de su propia capacidad para totalizar el sentido y, de algún modo, constituye esos límites de nuevo con cada acto de danza... Estas son, por lo tanto indicaciones de que la danza y lo político comparten hoy un sentido radical de indeterminación constitutiva (Franko 2017, 171).⁷

La articulación en el ámbito político, según retoma de Mouffe, es útil para pensar en torno a los acuerdos momentáneos que necesita toda organización social. Pese a estar conformada por las partes y nunca ser un todo homogéneo, la articulación es un orden necesario en aras de unas negociaciones o acuerdos temporales para el ejercicio de gobernabilidad.

La formalización de una configuración permite un orden temporal que dictamina cómo gestionar lo real momentáneamente, es una especie de acuerdo entre las partes, opuestas o no, que encuentran una vinculación, una identidad colectiva bajo una necesidad política coyuntural. Por eso, ese orden siempre se establece bajo riesgo de cambio. “Las condiciones para el surgimiento de las identidades

⁶ “Dance movement itself, as Sabish makes clear, is enabled by the articulation of connected body parts, a conjunctural participation leading to composition. But, at the same time, the very notion of articulation presupposes the loss of unifying whole: ‘On the other hand, the articulation differentiates the two heterogeneous parts and can thus be called segmentation, differentiation, partition and diverging relation. ...According to Laclau and Mouffe, ‘We will call articulation any practice establishing a relation among elements such that their identity is modified as a result of the articulatory process.’ The identity of movement itself is modified according to the reading we do of it, which, political or not, is highly relational.”

Los textos citados por Franko son Petra Sabisch. 2011. *Choreographing Relations: Practical Philosophy and Contemporary Choreography*. Munich: Epodium Verlag. 103; y Ernesto Laclau y Chantal Mouffe. 1985, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. London: Verso. 105.

⁷ “...dance functions at the limits of its own capacity to totalize meaning, and in a sense, constitutes those limits anew with each act of dancing. ...These are indications, therefore, that dance and the political today share a radical sense of constitutive indeterminacy.” (Franko 2017, 171).

colectivas son simbólicas, pero por esta misma razón son también contingentes, porque están basadas en una articulación imprevisible de fuerzas en movimiento” (Franko 2017, 175).⁸

Aunado a la amenaza de desarticulación propia de todo conjunto social, la desarticulación puede impulsarse por vía crítica, una que interrumpa la prolongación de cualquier orden que intente permanecer pese a las fuerzas de cambio social. Este sería, según mi apreciación, el espacio donde la actuación de la danza se corresponde con la de la política en el pensamiento de Franko.

Franko propone una similitud entre ambas articulaciones, de la danza y la política, primero porque asume que danza y política son inseparables puesto que la danza está siempre ubicada en un contexto. La variada manifestación de la danza en el espacio cultural -los cambios de uso del movimiento y de la organización convencional- ya supone un tipo de cambio en la composición de la articulación social predominante. De ese modo, como lo supusiera también Randy Martin, la danza formaría parte de los procesos de lo político que “resiste[n] a la organización social plenamente constituida en la actividad política”, porque tanto para Martin y Franko, como para Mouffe, lo político es “la dimensión de antagonismo que es inherente a las relaciones humanas.” (Franko 2017, 171).⁹ La danza podría estar entonces en el medio de la acción política.

Aunque Franko reconoce que el movimiento de la danza re-constituye sus propios límites en cada acto, y prueba de ello “es su famosa desaparición”, el paso de la danza a la des-articulación o antagonismo social no es claro ni está resuelto, por el simple hecho de que no se garantiza su suceso, es decir, podría ocurrir en el mismo grado que no podría ocurrir, sujetando así tal coincidencia al azar; esa situación hace al discurso no más que una metáfora. Por eso puede decirse, en las tesis de Franko no hay cruce ni articulación sino metáfora, una que sin embargo “ofrece una metodología potencial para la interpretación política de la coreografía...” (Franko 2017, 172).

⁸ “The conditions for the emergence of collective identities are symbolic, but for that very reason they are also contingent because they are based in an unforeseeable articulation of the forces in movement.” (Franko 2017, 175)

⁹ En términos generales podría decirse que, Chantal Mouffe, bajo el término *lo político*, conjuga lo que Jacques Rancière llama *la política* y *lo político*, y *la política* para la pensadora será semejante a lo que el filósofo entiende como *la policía*.

La metáfora de Franko permite sin embargo, imaginar un nivel más discreto de la articulación danza-política. La articulación refiere a los entramados ideológicos o sociales que atraviesan las danzas en el nivel simbólico según sus épocas, por ejemplo, cuando representan los intereses políticos de las élites gobernantes en el siglo XVII, o bien, cuando son medios para los grupos sociales que oponen resistencia, como la danza de masas de los años 30 del siglo XX (que formaban parte de los movimientos de izquierdas en Estados Unidos).¹⁰

Por estos ejemplos puede decirse que tales entramados socio-políticos atraviesan la danza en su centro simbólico, la hacen un lugar de enredo, encuentro, síntesis con la política; pero son articulaciones que funcionan en dos direcciones, tanto para establecer como para resistir un tipo de estructuras. El potencial de la danza se condensa en sus configuraciones simbólicas, tanto para ayudar a establecer un gobierno como para resistirlo.

Es este punto relevante para la tesis en dos direcciones. Primero porque a partir de él es posible reconocer que es en el nivel simbólico donde puede ocurrir el encuentro de la coreografía con la política, se trata de la creación de un espacio de pensamiento y no primeramente de una intervención directa de la danza en lo social más allá de la esfera estética, como suponía Martin (Foster 2011, XVI) y como parecen suponer los detractores de la coreografía, quienes al considerarla un aparato de control político, borran los límites entre lo simbólico y lo efectivo, invalidando o negando, paradójicamente, la posibilidad de una política estética.

El lector habrá notado que estoy desplazando la discusión del ámbito socio-político al estético, no sin el deseo de volver al problema de la política, pero lo haré sobre el entendido de que es posible imaginar una separación de la coreografía de sus usos contextuales; no porque pueda existir sin relación con la historia o sin ser atravesada por su contexto, sino porque, si la coreografía puede volverse herramienta para uso ideológico, tal afirmación implica que ésta existe antes de su uso; y ese antes puede decir algo sobre sus elementos constitucionales y sobre su carácter político según sus aspectos estéticos y no aplicativos o utilitarios.

¹⁰ Para más sobre el tema ver Franko. 2002. *The Work of Dance: Labor, Movement, and Identity in the 1930's*.

Entendida así la articulación describe la efectividad de la danza precisamente cuando ésta adquiere configuración, y no sólo en su cambio. Porque si articulación es el momento en el que la actividad danza adquiere estabilidad momentánea para resistir o representar el orden, y a pesar de que ese momento parece compararse con una gobernabilidad o control gubernamental en sentido negativo, es también el punto en el que la definición de la danza tiene potencia para decir algo.

Piénsese de nuevo a través de la metáfora que pone en similitud articulación de la danza y la política, si la danza es capaz de poner en riesgo una configuración establecida es porque tiene la capacidad no de desarticular únicamente, sino de volver a articular, puesto que lo que constituye una amenaza no es lo que no gobierna, sino lo que vendrá a gobernar (el cambio de poder de unas manos a otras).

La articulación se somete a la dicotomía orden-ruptura, como si la ruptura fuera representativa de lo político pero lo verdaderamente político tiene que ver con la reestructuración. La pura estrategia de ruptura o la promoción de lo contingente que rompe la articulación podría re-configurar nuevas articulaciones sin necesariamente sacar a flote lo que no es visible, lo que ni siquiera tiene cuerpo para ensamblarse, o bien estructurar un orden mayormente represivo; por lo tanto, el problema no está en desarticular, sino en cómo volver a articular.

La tarea de la política no puede reducirse a la des-estructuración en primer lugar, porque qué garantiza que la destitución de un orden signifique o señale el establecimiento de algo mejor que el anterior. El esfuerzo tanto de la política, como de la coreografía que se pone en relación con ella, tendría que buscar algo más que cambio constante, su interior tendría que ser un espacio de debate, creado por la articulación y desarticulación de sus sentidos.

Lo que la danza es capaz de deshacer o de hacer, de sustituir o destituir, lo es gracias a su capacidad para devenir articulación, es decir para estructurarse sobre sí misma, sobre lo que le da un cuerpo para presentarse en un lugar y un tiempo determinados. La articulación es estructuración, es coreografía, es propuesta de sentido. Y es en el tipo de vínculos y el tipo de relaciones que establece

en las articulaciones, las figuras o representaciones que pone en relación, lo que le da un sentido u otro.

Ese cuerpo que le sirve para presentarse en un lugar y tiempo determinados es el que puede interrumpir el orden de lo político desde el orden de lo simbólico.

Ahora cabe preguntarse qué es aquello sobre lo que la danza constituye sus articulaciones o estructuración (preferiré usar el término en plural -articulaciones-, o bien, estructuración, para señalar la diferencia con la propuesta de Franko), y de qué modo esto le permite ir hacia la política.

Es meta de la tesis describir el encuentro coreografía y política pero adelanto por ahora que tal tiene que estar relacionado con el proceso en el que articulación y desarticulación construyen tanto las figuras de la coreografía como su dirección y, por supuesto, su forma; y, sobre todo, tiene que estar relacionado con una capacidad de la coreografía para producir nuevos sentidos según el ordenamiento y desordenamiento de los elementos que la constituyen.

Hasta aquí he puesto en relación dialéctica el concepto de coreografía con el de danza, porque he reconocido un carácter coreográfico en toda danza que articula una forma, y aún más, he propuesto a la coreografía como el estado en el que la danza podría ponerse en relación con la política.

Capítulo 1

Qué coreografía

Daré forma al término coreografía sobre la base de una caracterización que le distinga de la danza sin que borre la relación intrínseca que tiene con ella. Una definición es necesaria porque señalará los aspectos conceptuales y formales que sólo le pertenecen a esta disciplina, aquellos que marcan su diferencia respecto de otro arte performativo.¹

El objetivo del capítulo es plantear que el acontecer coreográfico transparenta una capacidad *para organizar las acciones de la danza momentáneamente hacia una meta colectiva*.

El afán por caracterizar a la coreografía parece ir contra el ejercicio autocrítico que caracteriza al sujeto contemporáneo,² en vez de desestabilizar un concepto parece se pretende sujetarlo a una verdad o única definición, yendo así contra el carácter inestable del arte actual, que mayormente pugna contra la fijación de sus campos.

Sin embargo, como se ha observado en la introducción, el ejercicio de caracterización sigue en marcha y no es exclusivo de esta tesis. El término coreografía, al sufrir constantes transformaciones, entre ellas su separación de la danza, lleva en

¹ Se suscribe el término *performativo* al ámbito de las artes escénicas, específicamente de la coreografía, y se usa para señalar la condición temporal (no permanente), y cambiante de la danza. Cuando se utilice con otra acepción se hará la respectiva aclaración.

² André Lepecki sugiere, en una interpretación de lo que Agamben ha dicho sobre ser contemporáneo, que el carácter contemporáneo de la coreografía y la danza se expresa en la autocrítica del formato, las estructuras y relaciones sociales y políticas que les atraviesan; se trataría de una actitud para cuestionarse a sí mismas y a su presente (Lepecki, "Contemporary Dance", en Kelly, 1998, p. 275).

consecuencia a la reelaboración de su identidad y límites,³ (así lo propio con la danza⁴).

El esfuerzo por bordar una caracterización es necesario porque la eximiría de que cualquier actividad, humana o no, cupiera en su definición.

Que la *coreografía* tenga una *capacidad para organizar la danza e ir en pos de una meta*, permitiría pensar cómo ésta lleva a cabo su representación simbólica o teatral y condicionará el tipo de relación que establecerá con la política.

Un principio organizado

Danza y coreografía son nominaciones distintas que describen modalidades o estadios diferentes de una misma actividad, la del cuerpo danzante.

Los orígenes histórico y etimológico de la coreografía ayudarán a entender sus diferencias y similitudes con la danza.

Tomaré como punto de partida dos de las definiciones que aparecen en el diccionario común puesto que reflejan los usos corrientes del término.

La primera describe a la coreografía como el arte de crear danzas, o que planifica y organiza los movimientos, pasos y patrones de los bailarines (Random House, 2010).

La segunda, como la escritura de la danza que representa y conserva para la reproducción los pasos que conforman una danza (Collins Dictionary 2014; Random House 2010).

³ Muestra significativa de ello es el número de la *Dance Research Journal*, Vol. 43, No. 1 (Summer) 2011a, dedicado a la "Identity Choreography in Question" (ver especialmente la nota editorial de Franko. 5-6).

⁴ La danza, por ejemplo, al separarse de la herencia de la coreografía durante el siglo XX y XXI, según propone Lepecki, deja de ser un arte del movimiento para ser un arte del cuerpo (Lepecki 2008, 13-44).

En la *Encyclopedia of Aesthetics* de la Universidad de Oxford, con enfoque estético filosófico, se identifica a la danza como una forma de arte; al mismo tiempo, se hace una distinción entre la danza que es arte y la que no lo es (Kelly, 1998, 259). No interesa aquí discutir si algunas de las manifestaciones dancísticas son arte o no (cuestión que no parece estar resuelta); sin embargo, según se interpreta tal descripción enciclopédica, el momento en el que la danza deviene arte estaría vinculado a su coreografización, porque dice, la “composición del movimiento en el tiempo y el espacio... forma las bases para la danza como disciplina artística” (Kelly 1998. 272).

Nótese que la estética filosófica hace coincidir la definición de *danza* con la primera acepción de uso común de *coreografía*, la que “organiza los movimientos, pasos y patrones...”; de tal manera que puede decirse por ahora, la coreografía es la forma artística de la danza.

Sobre la primera definición

La definición primera de coreografía, “la organización del movimiento”, es la más antigua a pesar de que no conoció en su origen el vocablo *coreografía*, pues éste, que utilizamos hoy (en sendos sentidos descritos arriba) no nació sino hacia finales el siglo XVII.

Sin embargo, el arte de ordenar las danzas existe desde la antigüedad, probablemente desde la era prehistórica. Podemos imaginar esto gracias a las primeras documentaciones de la era histórica; ejemplo de ese ordenamiento es la pintura sobre la *Roca de los Moros* en El Cogul, Catalunya, que data del año 7000 a. C., pues representa una danza ejecutada en medio círculo por varias figuras femeninas alrededor de un hombre desnudo itifálico.

Existe un término temprano que se usaba para nombrar una forma organizada de danzar en la Antigua Grecia, *khoreía* (χορεία), y que, aunque “viene de χορός... coro... antes de significar canto colectivo denominaba la danza colectiva” (Tatarkiewicz 1991, 22); probablemente relacionado también con una palabra más antigua, *choreuein* (χορεύειν), que servía para referir el “danzar en grupo

y cantar en grupo” indistintamente (utilizada quizá en la época en que danza, música y poesía eran un solo arte bajo el nombre *triúnica khoréia*. Tatarkiewicz 1991, 22 y 24).

El término χορεία representaba específicamente las danzas en grupo que se celebraban en círculo y que se acompañaban de χορός.

Danzar de esta manera también podría relacionarse con una representación del *círculo*, que para los griegos era la figura perfecta. Lo sugiere así una idea muy antigua que afirma que los griegos ya leían y seguían una partitura que organizaba sus movimientos al danzar, se trataba de la ubicación y movimiento de los astros, interpretándolos como una notación o texto los danzantes se coordinaban kinésica y rítmicamente, costumbre que habrían heredado de los egipcios (Bastús 1833, 246). Siguiendo el movimiento de los astros -las esferas y sus órbitas-, la danza traducía la perfección en forma circular y reflejaba la armonía de la naturaleza.⁵ Luciano de Samósata (s. II d. C.) atestigua que esa danza era la más antigua de las artes, “[e]l coro de los astros, la conjunción de los planetas y de las estrellas fijas, su armoniosa asociación, su admirable concierto, son los modelos de la primera danza” (Luciano 1990, 50).

Existía también el término ὄρχησις - *orkhēsis*, que significaba danza en un sentido más general. Ese término comparte su raíz con el que fue usado después para nombrar el lugar en el que los cantantes o coros danzaban y cantaban: ὄρχήστρα, la *orkhēstra* (Tatarkiewicz 1991, 24).

La *orkhēsis*, aunque significa también danzar, a diferencia de *khoreía*, necesita un término distinto para describir el espacio que la contiene, que le otorga una forma definida. No así *khoreía* que significa ella misma la acción y su forma; en ella se unen el danzar y el formar (dar una forma); se unen el qué y el cómo: danzar en grupo en círculo. Susan Leigh Foster propone otra diferencia entre el uso de *orkhes* y *khoreía*, ésta última “describe un proceso de integración del movimiento, ritmo y voz, [mientras que] tanto *orkhes* como *chora* nombran lugares” (el vocablo

⁵ La relación figura circular y armonía en la naturaleza será relevante más tarde para la función catártica de la danza y la música según la teoría pitagórica, en el siglo V a. C. Ver Tatarkiewicz 1991, 87-95.

chora a veces era usado para referir a una región. Foster 2011, 17).⁶ La investigadora, aunque no de manera idéntica, sugiere, como se hace en esta tesis, que en el término *khoreía* se integran varios elementos, no así en *orkhēsis*.

Se observa que ambas palabras se usaban de manera distinta en uno de los textos más antiguos en los que se describen danzas en círculo. Se trata de un breve pasaje del Canto XVIII de la *Iliada*⁷ en el que Homero describe los grabados del escudo de Aquiles; en particular los versos sobre la celebración de unas bodas en Creta.

En los versos 494-495 se lee:⁸

[...] jóvenes⁹ danzantes [ὄρχηστρες - *orkhistres*] formaban ruedos (ἐδίνεον), dentro de los cuales sonaban flautas y cítaras..." (Hom. Il. 18.494-95).¹⁰

Más adelante, desde el verso 590:

La danza [χορός] grabada por el famoso cojo de ambos pies, [era] similar a la que en algún tiempo Dédalo concertó en la vasta Cnosos [Creta] en obsequio de Ariadna, la de lindas trenzas. (593) Mancebos y doncellas hermosas, cogidos de las manos por las muñecas, se divertían bailando [ὄρχεῦντ'] (...)

⁶ "...*choreia* describes a process of integrating movement, rhythm, and voice, both *orches* and *chora* name places." (Foster 2011, 17)

⁷ El poema dataría del siglo X a. C., aunque será hasta el siglo VIII a. C. cuando su influencia se refleja en la cultura (Segalá y Estalella 2007, XXIII-IV); la primera copia más completa del poema fue hallada hasta el siglo X de nuestra era dentro del manuscrito *Venetus A*.

⁸ Las siguientes traducciones se apoyan mayormente en el trabajo de Luis Segalá y Estalella (2007, 301-314), al cual se han hecho pequeñas modificaciones a partir de la revisión directa del texto griego (Monro y Allen 1920) y de la edición comentada y traducida al inglés por Murray (1920).

⁹ No debe confundirse aquí la palabra *κοῦροι* con coros o danzas, porque a pesar de que comparten similitud fonética, en el griego antiguo *κοῦροι* se usaba para hablar de los varones jóvenes.

¹⁰ "494 *κοῦροι δ' ὄρχηστῆρες ἐδίνεον, ἐν δ' ἄρα τοῖσιν*
495 *αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοῖην ἔχον..."* (Hom. Il. 18.494-95)

(599) Unas veces, moviendo los diestros pies, daban vueltas a la redonda con la misma facilidad con que el alfarero aplica su mano al torno y lo prueba para ver si corre, y en otras ocasiones corrían en hileras separadamente. Gentío inmenso rodeaba el baile [χορός], y se holgaba en contemplarlo” (Hom. Il. 18.590-604).¹¹

Se dice que esta danza se bailaba en forma de laberinto, cuyo diseño podría ser en espiral (Robert 1991, 33); se trataría de una danza grulla (γέρανος - *géranos*), que probablemente se bailó en las prehelénicas Creta y Delos y hasta los tiempos de Plutarco (siglo I d. C.). Su origen, se creía, estaba en la ejecutada por Teseo cuando celebraba su victoria contra el minotauro. Sus figuras, que alternaban el movimiento circular con líneas, son “una imitación de los circuitos (*periodoi*) y de las salidas (*deixodoi*) que había en el laberinto, según un movimiento (*rythmos*) que implica alternancias (*parallaxeis*) y despliegues (*anelixis*)...” (Fernand 1991, 31-33).

En el verso 494, a la palabra *órkhistres* le debe seguir la especificación *ruedas* (ἐδίνεον); pero a la *danza similar a la de Dédalo*, esto es, la que ya está definida por un trazo, es llamada *χορός* (*chorós*, de donde deriva *khoreía*).

De nuevo, en el verso 593, los *jóvenes cogidos de las manos por las muñecas, se divertían danzando*, pero no sólo en rondas sino también en líneas, de ahí que ese bailar sea *orkhevt* (de la misma raíz de *orkhēsis*), que no hace alusión a la forma que define la danza, sino a la actividad (al verbo). Finalmente, la gente, los espectadores que observan las danzas, debe colocarse en círculo, es decir calcar, enmarcar, la forma que crean las danzas, y ese calcar evidencia una forma de la danza que permite identificarla como un sustantivo, el baile o *χορός*.

¹¹ “590 ἐν δὲ χορὸν ποίκιλλε περικλυτὸς ἀμφιγυήεις,
τῷ ἴκελον οἶόν ποτ’ ἐνὶ Κνωσῶ εὐρέϊη
Δαίδαλος ἤσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ.
593 ἔνθα μὲν ἦϊθει καὶ παρθένοι ἀλφεσίβοιαι
ὄρχευντ’...
599 οἱ δ’ ὅτε μὲν θρέξασκον ἐπισταμένοιισι πόδεσσι
600 ῥεῖα μάλ’, ὡς ὅτε τις τροχὸν ἄρμενον ἐν παλάμῃσιν
ἔζόμενος κεραμεὺς πειρήσεται, αἶ κε θέησιν:
ἄλλοτε δ’ αὖ θρέξασκον ἐπὶ στίχας ἀλλήλοισι.
πολλὸς δ’ ἰμερόεντα χορὸν περιστάθ’ ὄμιλος
τερπόμενοι...” (Hom. Il. 18.590-604)

Para que se dé la *orkhēsis* se requiere danzar; pero esa actividad no es en sí misma una forma definida de danza, porque esta danza para formar parte de los rituales, más adelante, tenía que suceder dentro de la *orkhēstra*, espacio que le contenía; pero la *khoreía* no es sólo actividad (ὄρχησις) sino forma (χορός), ella es el lugar que contiene su propia actividad.

En ella se da una participación colectiva organizada, un conjunto de cuerpos que dibujan las figuras *-periodoi, rythmos, aneliexis-*, y la forma *-laberinto-* de la *khoreía*. Por tanto, esa danza tiene un propósito, una dirección del movimiento: crear la forma del laberinto.

Es en este sentido que *khoreía* comparte definición con la primera acepción de coreografía *-la organización de la danza-*, y a *orkhēsis* corresponde la actividad danza.

La dirección del movimiento no sólo aparece cuando los cuerpos se desplazan en el espacio de un punto a otro, es decir no es una cuestión espacial y figural sino de *forma*. Forma, en un sentido más complejo, no sólo es una manifestación exterior de la danza sino es la correspondencia entre lo que ésta hace y el sentido para el cual ejecuta lo que hace; por eso danzar en círculo no significa sólo crear las figuras del laberinto sino que los cuerpos cogidos de las muñecas tienen un propósito que les impulsa, el cual es su origen y su finalidad: estructurar el laberinto. Hay causa, organización y dirección del movimiento, éstos se expresan en la *forma* en la que la danza se exploya y aparece en el tiempo y el espacio.

Puede decirse, por ahora, que la *forma* es la expresión visual de un propósito de la acción, y, como lo hiciera el hilo de Ariadna, los cuerpos calcan o hacen ver, dotan de cuerpo a la forma, al dédalo; que *khoreía* es la danza que se organiza bajo una finalidad, la cual aglutina todo lo que se hace y que se expresa en la *forma*; que *orkhēsis* es la actividad de danzar no necesariamente con una finalidad.

Daré un último y breve ejemplo para ilustrar la acepción de coreografía como organización. En el teatro griego, entre los años 500 y 200 a C, aparece otra diferenciación, además de los términos que describen la danza como actividad y forma, una que refiere a los usos: por un lado, la danza que era parte de los rituales y misterios practicados siglos antes en la Antigua Grecia para liberar las almas de

los cuerpos (como los mitos órficos, donde se tocaba música y se danzaba para purificar las almas); y otro, la que surgía de los estados anímicos.

La danza ritual, aunque también participase o naciese de las emociones, tenía un fin religioso, y aunque en el teatro griego de Sófocles (siglo V a. C.) ya no formara parte de los misterios, seguía teniendo un fin ético que devino estético, la *katharsis*.

La *katharsis* (según lo describirá Aristóteles), era en el teatro un acto que “servía para: apaciguar y calmar los sentimientos o, empleando el lenguaje de aquel entonces, para purificar las almas” de las pasiones (sentimientos y/o sufrimientos, por ejemplo, piedad y terror según la función de la tragedia); para desfogar y generar alivio a través del arte: “Arístides afirma que a un nivel de cultura inferior... los que bailaban y cantaban [los coros] experimentaban alivio y satisfacción a través de la danza, mientras que a un nivel intelectual más alto lo experimentaban también los que presenciaban la danza y el canto.” (Tatarkiewicz 1991, 23).

En este ejemplo, la dirección o propósito de la danza no es dibujar figuras para exponer su forma, sino “calmar los sentimientos”, por lo que su *forma* no podía ser cualquiera sino una distinta a la de las danzas que “expresan los estados anímicos” o emocionales.

Aquello que distingue a la danza organizada de la pura actividad, sea ésta la *orkhēsis* o bien sea la emoción que se expresa en movimiento, es que tiene una capacidad para comunicar su causa por medio de su forma -que se hace visible-, ésta es recibida no sólo por medio de la experiencia de quienes la realizan (bailarines), sino también por aquellos que contemplan (espectadores). Se menciona aquí porque el ejemplo ilustra dos líneas de pensamiento que atravesarán los capítulos 2 y 3: que la danza, al hacerse visible en su coreografía, es legible -o interpretable-, y qué la recepción e interpretación del espectador es parte de su forma. Se deduce de este ejemplo, puesto en relación con el resto del capítulo,

que en la actividad coreográfica, la manifestación de la forma danzada, hay una dimensión comunicativa.¹²

Sobre la segunda definición

Considérese de nuevo la segunda definición de coreografía con el fin de comprender si aporta algo al entendimiento de la primera.

Aparentemente no tan antigua, trata de la anotación de las danzas porque el origen etimológico del vocablo nace mientras se desarrolla y concreta la notación dancística en Occidente. Algunos de los documentos más representativos de la historia de la notación ayudarán para imaginar el nacimiento del término.¹³

Uno de los primeros documentos más completos que intentan captar los movimientos de la danza en un texto escrito es el tratado *De arte saltandi et choreas ducendi. De la arte di ballare et Danzare* (el título en latín e italiano dice *El Arte de danzar y dirigir choreas. El arte de bailar y danzar*), escrito por Domenico Da Piacenza (1390-1470), durante la década de 1450,¹⁴ que sirvió para describir a detalle cómo se ejecutaban unos bailes a fin de conservarlos.

¹² Para el estudio de los términos griegos en este apartado, además de los documentos antes referidos relacionados con el poema homérico, se consultaron los diccionarios de Liddell y Scott (1940), Slater (1969) y Autenerieth (1891).

¹³ Los tratados y documentación histórica sobre la notación dancística son numerosos; debido a los objetivos de la tesis, me he acercado sólo a tres documentos siguiendo una selección que Mark Franko realiza en su tesis doctoral (1981), su selección tenía por objetivo pensar a la danza renacentista como texto -su relación con la retórica-, por eso considero que acercarme a ellos es útil para pensar en torno al campo semántico de la coreografía. Cabe decir, no reproduzco la interpretación ni el uso que el autor hace de los documentos, propongo un camino que me indica su selección; por lo demás, referiré otros documentos o datos complementarios consultados en otras fuentes.

¹⁴ La exactitud de la fecha de origen del texto se desconoce. Algunas fuentes indican que fue escrito en 1416 (como la Encyclopædia Britannica, Koegler 2014); el *Oxford Dictionary of Dance* data su aparición entre 1450-1460 (<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095725664>). El primer registro del que se tiene noticia de la copia manuscrita resguardada en la Biblioteca Nacional de Francia, referida como PnD, f. Ital 972. (<ark:/12148/bt-v1b7200356s>), no aparece sino hasta 1498 en la Biblioteca de los Duques de Milán en Pavía; la Biblioteca Nacional indica la publicación del tratado entre 1401-1500.

En el tratado, es la palabra escrita la que registra la actividad dancística complementada por signos de notación musical. No se refleja en este manuscrito que el notador pensara en la necesidad de un cifrado o simbología propia de la danza; solamente el uso que se hace del espacio en uno de los folios (no. 4, cara b, de acuerdo con el ejemplar que se puede consultar en la Biblioteca Nacional de Francia), tiene una peculiaridad en el registro de las danzas: se combina el orden de lectura -de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo-, se dibuja asimismo un diagrama usando la posición de las palabras, líneas y dos colores. El cambio refleja una dificultad primaria para describir el desarrollo espacio-temporal y a la vez rítmico de los movimientos.

Se une a este primer esfuerzo por anotar la danza, el tratado de Thoinot Arbeau (1519-1595), escrito un siglo más tarde, 1589, bajo el título *Orchesographie. Et traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des dances* (Orquestografía. Un tratado en forma de diálogo, para que todas las personas puedan fácilmente aprender y practicar el honesto ejercicio de las danzas).¹⁵

Para esta obra Arbeau acuña el término *orchesographie* en el que une la raíz griega *órkhēsis* con el sufijo *gráphein* (γράφειν), éste se considera antecedente directo de la palabra coreografía.

El tratado es la compilación y descripción de danzas cortesanas de la época. Está escrito como un diálogo entre el maestro, Arbeau, y su discípulo, Capriol, a quien enseña poses, direcciones, maneras y ritmos.

La fusión que hace Arbeau de danza y escritura en el siglo XVI, es para André Lepecki, "...el punto crítico donde la danza encuentra su nuevo destino como coreografía...", pero no se trata, según este autor, de un momento esperanzador

¹⁵ El documento puede consultarse en la Biblioteca Nacional de Francia, Département Réserve des Livres Rares, RES-V-1631. ark:/12148/btv1b8610761x.

Se conocen otros documentos del periodo intermedio entre estos dos, pero que no son tan extensos. De acuerdo con la investigación doctoral de Franko, son tres las fuentes francesas que han sido consultadas por Arbeau en su obra, que registran la danza renacentista: Michel Toulouze, *L'Art et Instructin de Bien Dancer* (París: 1488; impreso por el College of Physicians of London, 1936), Ernest Closson, *Le Manuscrit dit des Basses Danses de la Vivlioteca de Bourgongne* (1523; Geneva: Minkoff Reprint, 1976) y Antonius de Arena, *Ad Sous Compagnones, qui sont de persona friantes, bassas Dansas et Branlos practicantes novellos perquamplurimos mandat* (París; Chez Philippes Gaultier, 1533), (Franko 1981, 4)

para la danza porque como Arbeau era sacerdote y matemático, y el discípulo abogado, la coreografía se creó bajo un “poderoso dúo fundacional ...[u]na pareja masculina que danza en un espacio psicofilosófico, teológico y sexualmente definido, triangulado por duros discursos y disciplinas: matemáticas, religión, derecho” por lo cual se ha de “considerar la relación ontohistórica de la coreografía con la fuerza de la ley” (Lepecki 2008, 56). Debido a este desafortunado origen, Lepecki considera que la coreografía está atada a su historia, siendo hoy “una práctica cuyas fuerzas programáticas, técnicas, discursivas, económicas, ideológicas y simbólicas permanecen activas...” (Lepecki 2008, 42 nota 5).

Cabe preguntarse si es éste precisamente el origen de la coreografía o puede trazarse otra genealogía.

No es tema a tratar en la tesis, pero cabe preguntarse sin embargo si la matemática, la abogacía, la religión unidas, o separadas, tienen siempre una connotación negativa; si la ley es siempre restrictiva ¿nunca es útil por ejemplo, para establecer parámetros prácticos para la aplicación de la igualdad o la justicia, fundamentadas en muchas épocas en los valores ético-religiosos y la capacidad de razón?; ¿en qué sentido deben descartarse los discursos duros? ¿que tipo de discurso sería el opuesto? O bien, algo más elemental, cuál ley, qué religión, qué ciencia.

Diré que, en el siglo XVI no ha nacido la coreografía sino el código más predominante en el que se cifraría la coreografía occidental, un tipo de notación.

El sufijo *gráphein* (γράφῆ) de *Orchestographie* evidentemente refiere al ejercicio de la escritura; pero remite también a su significado primero, la representación de sonidos en grafías o trazos (Real Academia Española, 2018). *Gráphō* llega del griego a la lengua francesa gracias a su latinización *-graphia*. Sugiero que Arbeau aludía a la acepción original del vocablo cuando intentó *dibujar en grafías los movimientos de la danza*.

Entendida así, orquestografía sería la búsqueda de la adecuada representación de los movimientos, antes que un conjunto de reglas que indican -legalizan- cómo se debe danzar. Sutil diferencia pero cosa distinta es si el tratado traza el movimiento con el fin de transmitirlo que si lo describe para ajustarlo a unas re-

glas; piénsese con el ejemplo del habla, las reglas no son su fin sino exponer por medio de las palabras una idea. Las reglas del habla no son reglas preexistentes, los sonidos que juntos crean sentidos, constituyen los parámetros para escribir-las y las bases de las posteriores reglas.

La descripción de las danzas en este tratado depende casi por completo del texto escrito, aunque no en la medida que el trabajo de Da Piacenza; porque a diferencia de éste, se apoya significativamente en la escritura musical para registrar el ritmo del movimiento; recuérdese que para entonces la métrica rítmica todavía era sustancial a la danza.¹⁶

También introduce dibujos, imágenes, grabados de figuras humanas que describen poses “a las que el cuerpo debía regresar entre movimientos” (Foster 2011, 23); utiliza letras a manera de símbolos, logrando así la representación del movimiento más completa hasta entonces puesto que describe ritmo, figuras y dinámicas de pasos y de danzas completas, como la *Pavane d’Espagne* o el *Branle de Malte*.¹⁷

Arbeau no logra un vocabulario propio de danza puesto que todavía depende del texto descriptivo y de los signos de la notación musical. Cabe mencionar brevemente que el registro de danzas que aparecen en el *Manuscrito de Cervera* de 1468, anterior al tratado de Arbeau y sólo dieciocho años posterior al de Da Piacenza, sintetiza ya en símbolos abstractos pasos y acciones para describir las

¹⁶ Se sugiere que el tratado refleja una primera escisión entre danza y música renacentista; un inicio aún tímido de la autonomía de la danza respecto de la música, cuando la transcripción hallaba dificultades para traducir las particularidades del movimiento en el pentagrama musical se hacían evidentes las distancias entre ambas disciplinas. Sin embargo que, el ritmo ha sido desde la antigüedad griega una de las características que la danza comparte estrechamente con la música; por ejemplo la triunica *choreia*, “actividad artística... que unía danza, palabras y sonidos musicales, y el ritmo era el elemento más desarrollado en los movimientos corporales que aún no expresaban destrezas técnicas (Tatarkiewicz 1991, 22 y 24). Si en la actualidad se considera el ritmo no como el seguimiento de una métrica en el movimiento sino como la cadencia de unas acciones, sigue vigente en la danza sin necesariamente depender de la música. Luego de un estudio de la palabra griega *rhythm* en Aristóteles, el lingüista Emile Benveniste “define el sentido original del término *rhythm* como la forma momentánea y cambiante *visualmente perceptible* en el flujo”, esto es, el ritmo como la materia misma o la propia figura [*schema*] de los cuerpos danzantes. (Franko 2015, 28. Las cursivas son mías).

¹⁷ Así lo testimonia Jean-Michel Guilcher cuando escribe: “Thoinot Arbeau, sin embargo, con su sistema rudimentario, nos permite tener una idea de la correspondencia entre el dinamismo musical y el dinamismo coreográfico en su tiempo...” (Guilcher 1974, 5-6. Referido en Franko 1981, 5, nota al pie 9).

danzas palaciegas catalanas, acercándose a una codificación muy temprana de la danza distinta de la musical.¹⁸

Arbeau pese a todo, logra un registro holístico de la danza que prepara las bases para la síntesis que de su trabajo hará Raoul-Auger Feuillet, en 1700, expuesta en el manual *Chorégraphie, ou l'Art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs, Avec lesquels on apprend facilement de foy - memê toutes fortes de Dances*.

Hay un curioso tratado, hecho por Thoinet Arbeau, impreso en Langres en 1588, titulado ORQUESOGRAFÍA... ha grabado y representado los pasos de la Danza de su tiempo... le debemos a este autor [Arbeau] que nos haya dado las primeras ideas para describir la Dance (...) (Feuillet 1701, folio 7).¹⁹

Feuillet logra una notación más sofisticada, propiamente dancística, cifrada en grafías, símbolos y figuras basándose en los registros de las danzas de la Orquestografía de Arbeau, y en los avances de Pierre Beauchamp, quien había aportado significativamente para la síntesis gráfica de pasos. El tratado describe de una manera más precisa la dinámica y postura del cuerpo, y añade su traslado por el espacio y su ubicación.

Cabe decir que, el tratado llegará a ser el método de enseñanza que sistematice el aprendizaje de la danza en el siglo XVIII, en parte significativa de Europa.

Feuillet consideró el vocablo *Chorégraphie* como traducción adecuada para *Orchestographie*, de esa manera, conectó el sufijo *khoreía*, en vez de *orkhēsis*, con la tarea del escriba y la notación dancística.

¹⁸ El desarrollo de la notación española cuenta con un recorrido particular, entre el siglo XV y XVII aparecen signos o tipos de notación que se comparten entre manuscritos. Por ejemplo, los símbolos del Manuscrito de Cervera podrían haberse derivado del "libro de Doménico de Ferrara, Domenichino, 1416, que mezclaba los símbolos con las letras. Esto no resultaba difícil puesto que las danzas solo tenían cinco pasos, y la dificultad estaba en la progresión en que se repetían dichos pasos." (Rodríguez 2015, 169).

¹⁹ "Il y a un Traité curieux, fait par Thoinet Arbeau, imprimé à Langres en 1588. qui'l a intitulé ORQUESOGRAPHIE; c'eft le primer ou peut-être le feul qui a notté & figuré les Pas de la Dance de fon temps de la même maniere qu'on notte le Chant & les Airs. Ainfi nous avons obligation à cet Auteur de nous avoir donné les premieres idées e décrire la Dance..." (Feuillet 1701, folio 7).

Pese a que este momento de la historia parece demostrar que notación y coreografía son una misma cosa, la traducción de Feullier de *Orquestografía* por *Coreografía*, podría ser errónea, o así lo ha expresado John Weaver en 1706, cuando afirma que el término debe traducirse como *Orchesography*, esa sería “una exacta y precisa traducción del francés del señor Feuillet” (Lepecki 2006, 42, nota 5).²⁰

Diría que la traducción no es errónea para Arbeau, sino que precisa su labor; pero lo es para Feuillet, porque éste comprendió la tarea de aquel pero realizó una distinta.

La finalidad del proyecto de Feuillet era diseñar un método útil para anotar, preservar y enseñar las danzas; para lograrlo hizo un análisis mayúsculo, esto es, una separación o una disección de los componentes, no de las danzas sino de los pasos de las danzas, componentes que luego clasificó según una retícula que representaba el espacio y sus relaciones con el cuerpo. Tal disección no sólo conservaba las danzas para enseñar y reproducir, sino que quiso corresponder los parámetros de las gráficas con los parámetros espacio-temporales de la danza, es decir, creó una *orkhēstra* gráfica para una danza que ya tenía forma.

Al cifrado de Arbeau, en el cual reconoció la intención original del registro de unas *khoreías* -por lo que tradujo su nombre por *Coreografía*-, lo convirtió en un espacio dentro de un espacio, una *khoreía dentro de una orkhēstra*, porque recuérdese *khoreía* es acción y forma (ella es su propio lugar), y *orkhēstra* es un lugar que contiene una actividad.

Este no fue el caso de Arbeau. El cifrado musical y los grabados figurativos que usó como herramientas para conservar en la memoria escrita unas danzas están representados bajo el vocablo *orquestographie*, que enfatiza el sentido original del sufijo griego *graphía*, acerca de la representación de los sonidos, en este caso movimientos, que carecen de visualidad, en ese sentido sólo es que se trata de una *orkhēsis*; no así Feuillet que reitera su interés en el prefijo *khoreía* tratando de contener lo que ya estaba contenido.

²⁰ “An Exact and Just Translation from the French of Monsieur Feuillet” (Lepecki 2006, 42, nota 5).

Por otra parte, Arbeau dibujó las formas que podían verse en las danzas, reconociendo de ese modo que cada una era ya una *khoreía*, una danza organizada. Aquello que dibuja el notador en papel es algo que, a pesar de su frugalidad, tiene figuras, forma, como pudo verse en las danzas circulares griegas, y por lo tanto, puede ser objeto de registro.

A diferencia de los sonidos del habla que no se exponen a la vista, la danza va creando trazos y figuras que exhiben su forma. La traducción a grafías -palabras o diagramas- es la traducción de los correspondientes trazos que la danza ha dibujado en el espacio.

Esta consideración sugiere que la danza sobre la que escriben tanto Da Piacenza como Arbeau y Feuillet, era ya un tipo de *escritura* que antecedió a su registro, una primaria figuración, aparición o espacialización que se ordena en el tiempo y se expone en la manera de danzar.

Aquello que separó la actividad espontánea y emotiva para hacerla actividad ordenada con forma; aquello que se expresa a manera de círculo, que hace visible que la danza tiene un fin común entre sus partes; esa es justamente, la *coreografía*; una *escritura* que se muestra y seduce al anotador para traducirla. Los tratados, partituras, anotaciones y cifrados de danza siempre son el resultado de la exposición de esa primera escritura; primera y que puede existir sin notación escrita.

La *escritura* de la danza, danza organizada o danza coreografiada, son tres maneras de bordar una misma idea porque, como se verá más adelante, todas expresan el carácter de la coreografía que hace que una danza se mantenga unida en sus partes, que sea idéntica a sí misma durante el tiempo de su realización.

Coreografía, no notación

Mark Franko observa que en la notación de los tratados el cuerpo danzante está ausente porque se representa en poses estáticas y éstas carecen de los sentidos que el movimiento aporta a la danza:

[...] no hay conexión en los tratados entre el cuerpo y su danza. Estamos postulando una ausencia del cuerpo danzante en los tratados de danza que resulta de las disparidades entre la teoría del lenguaje corporal y de las aportaciones textuales de un lenguaje corporal o un cuerpo escrito como danza (...) las directrices de la coreografía representan el cuerpo en el lenguaje pero desarticulan el cuerpo del lenguaje del gesto (Franko 1981, 10).²¹

El conflicto de la notación no es fijar la coreografía sino corresponderse con aquello que registra. La danza coreografiada tiene una configuración reconocible que permite su traducción, pero la traducción no sustituye la complejidad de lo que sucedió en ella.

Franko también señala que en la notación se carecía de una precisión respecto de cómo ejecutar los movimientos, sin embargo se tenía una codificación sofisticada para otro tipo de indicaciones, lo que producía “una brecha entre el texto y la realidad que debía representar” (Franko 1981, 6).²²

A pesar del esfuerzo de los anotadores por indicar cada detalle, la notación no hace justicia al movimiento, pero el esfuerzo de traducción, la posibilidad de llenar de indicaciones una acción con pretensión de asirla, también confirma que

²¹ “[...] there is no link in treatises between the body and its dance. We are postulating an absence of the dancing body in dance treatises resulting from the disparities between the theory of a body-language and the textual givens of a language-body or a body written as a dance. (...) the directives of choreography represent the body in language but disarticulate the body from the “language of gesture.” (Franko 1981, 10).

²² “Pervasive vagueness in technical terms and the frequently fragmented instructions contrast with numerous indications that the dance was a highly codified practice and create a gap between the text and the reality it was meant to represent.” (Franko 1981, 6).

hay una escritura compleja que ya se expone en la actividad danzada, su organización da pautas al notador.

Reitero las ideas porque separar *registro* o *notación de escritura de la danza* es necesario.

La notación es la exposición, o mejor dicho, la evidencia gráfica de un suceso *escritural* visual, sonoro, kinético y rítmico; es también evidencia de un acuerdo que se establece entre los sujetos que danzan, que se puede volver a establecer. La notación revela además que la danza logra su finalidad: alcanza la plenitud de su forma en el tiempo, por ello puede anotarse.

Los tratados calcan con su escritura, la escritura de la danza, y permiten ver en forma esquemática que la *khoreía* ocurre atrás, adelante, alrededor de, o conteniendo a la danza.

khoreía
khoreía- *orkhēsis* - khoreía
khoreía

La palabra orquestografía no significaría para Arbeau, o no en primer lugar (sólo consecuentemente), una fijación de la danza a un lenguaje gráfico, sino el dibujo, las coordenadas para la re-aparición de la escritura primaria de la danza; notación es el índice de la forma que existió y se mostró para ser anotada; entonces, la notación con este fin, antes que un registro que intenta inútilmente contener la acción del cuerpo en el signo o en una retícula, es la que conserva el *marco contenedor*, o bordes, que dejaron ser a la danza lo que fue, por lo que quizá sea posible darle vida de nuevo a una danza organizada, una coreografía (con la evidente imposibilidad de repetir un evento idéntico en el tiempo).

Vínculos en lo coreográfico

Ahora bien, las grafías del tratado de Arbeau, además, disponen unos cuerpos deseosos de vincularse nuevamente por medio del acuerdo registrado por la notación, es decir de la coreografía. El manual no limitaba una forma de danzar que demeritara lo que un día fueron las danzas, sino, facilitaba que se estableciera de nuevo el acuerdo o finalidad de la danza, por ejemplo: danzar en dúo de cierta manera.

Como evidencia Mark Franco, las danzas renacentistas fueron útiles para enseñar los buenos modales dictados por las cortes, tenían una función ética que difundían a través de una *retórica muda*. Los tratados del Renacimiento incorporaban las maneras de relacionarse en sociedad que aconsejaban los libros de buenas costumbres. Tales manuales sirvieron para educar a las sociedades bajo las normas de la corte (italiana y francesa), que luego se instauraron como normas que regían la conducta en general:

A través de la lectura de los libros de cortesías (...) demostramos que la danza y la conducta social no estuvieron desconectadas en el Renacimiento. La institucionalización de la danza social fue, de hecho, legalizada en el sociolecto con referencia a las buenas maneras de *bienséance* [decoro].

La apologética (...) [sostenía] una concepción de la danza como una virtud política y civil, y como una lección objetiva en la entonces prevaleciente ideología de "la civilité nouvelle" (Franko 1981, 2 y 11).²³

Los tratados de danza, de acuerdo con tal análisis, transmitieron las conductas apropiadas a los danzantes, quienes las comunicaban a través del movimiento; se trataba de un aprendizaje a partir de la repetición, entrenamiento y fijación de los hábitos sociales, relacionales, basados en la virtud. Esta retórica muda, dice

²³ "Through a reading of courtesy books... we demonstrate that dance and social behavior were not discontinuous in the Renaissance. The institutionalization of social dance was, indeed, legalized in the sociolect with reference to good manners or "bienseance."

"Apologetics counter these attacks with a conception of the dance as a political and civil virtue, an object lesson in the then pervasive ideology of 'la civilité nouvelle.'" (Franko 1981, 2 y 11).

Franko, sirvió como instrumento para desarrollar el proyecto de construcción de civilidad del siglo XVIII.

La danza barroca, así, “existió en gran medida en relación con las condiciones de posibilidad de su propia notación.” (Franko, 2011b, 324).²⁴ Bajo el lente de este autor, la danza se sujetó no sólo al servicio del Rey, o bien, la ideología que le sostenía en el gobierno; sino también a los esquemas de su representación. Sin embargo, el análisis de la época abre una potencia de la danza que se encuentra en la retórica del movimiento, la capacidad que tiene no sólo de acontecer, sino de formar espacios de intercambio entre actuantes y de transmisión de sentidos.

Cuando Arbeau dice que su tratado es en forma de diálogo, no se refiere a la transcripción de una conversación sino al uso de una figura literaria; no escribe un texto en el formato de ensayo, de manual, sino de diálogo. Con la elección de esta figura literaria sale a la superficie que el propósito del tratado es que las acciones queden a disposición, es decir, poner de común acuerdo el modo y la forma de las acciones que dos (o más) habrán de realizar.

Bien lo versa el título, el tratado-diálogo está hecho “para que todas las personas puedan fácilmente aprender y practicar...”; por tanto, no cifrará su registro en un código especializado, sino que su figura literaria (dialógica) se extenderá también hacia el lector y su lenguaje corriente (el habla); así, la finalidad de anotar un gesto no es su conservación (en primer lugar) sino para hacerlo común a varios cuerpos, preparándolos o dándoles posibilidad de organizarse colectivamente.

El título que está dirigido a *cualquier lector*, parece llamar a un grupo no especializado (de una misma clase social, por ejemplo), sino variado y voluntario, -de ahí que se trata de danzas sociales-; dejando ver que el origen de los tratados fue una invitación para la actuación colectiva que proveía un punto de partida para danzar juntos.

²⁴ “(...) baroque dance existed largely in relation to the conditions of possibility of its own notation.” (Franko, 2011b, 324).

Arbeau, en el esfuerzo por hallar una grafía adecuada para la representación de la danza, es conquistado por la naturaleza de la coreografía: poner a disposición un acuerdo previo, danzar de tal o cual manera para lograr la forma -finalidad- de una danza.

Susan Leigh Foster dice sobre la propuesta de Franko, que el intercambio ético que re-calibraba las maneras y las medidas, la conducta apropiada, constituía un marco de endeudamiento mutuo que no necesariamente crea un entorno de control de los súbditos, porque si durante “la época de Arbeau, la notación se construía como... guías para la instrucción”, entonces

[...] la danza seguía necesitando una interacción personal (...) el conocimiento de la danza se co-producía (...) Incluso entre las clases más altas la danza se concibió en gran medida como una práctica de endeudamiento mutuo (...) todas las danzas incluían una presentación, una apreciación de los otros, y una mezcla juiciosa entre participantes (...), el cuerpo (...) calibraba su posición y distancia en relación con los otros [...] (Foster 2011, 28-29).²⁵

Por eso puede decirse que la coreografía en ese periodo no se ubica dentro de los manuales o en las reglas de los tratados; los tratados son fotografía de lo que sucedía en las danzas, y con retratarlo lo ponen a disposición.

La coreografía, se sabe gracias a los tratados, se desplegaba en forma de diálogo danzado, era acuerdo tácito entre personas que aglutinaba sus danzas, acuerdo que trascendía las reglas en la disposición mutua de seguirlas, puesto que al seguirlas no hay otro objetivo sino relacionarse (incluso se lograba una suspensión de la diferencia de clases sociales, en parte por el énfasis en el carácter moral). Se escribía coreografía, se leía e interpretaba a fin de reanudar ese acuerdo tácito y endeudamiento mutuo.

²⁵ “During Arbeau’s time, notation was construed as... guiding instruction... dance still required personal interaction-knowledge about dancing was co-produced... Among the upper classes, even dancing itself was largely envisioned as a practice of incurring mutual indebtedness... all dances involved a careful self-presentation, an assessment of others, and a judicious intermingling of performers. ...the body... calibrating its position and distance in relation to others...” (Foster 2011, 28-29).

Notación, técnica y composición

Se hace evidente hasta aquí que con el surgimiento de los tratados de danza, especialmente después de Feuillet, comienza el desarrollo de tres líneas históricas relacionadas con la danza, el de la coreografía, la técnica y la notación; división que se afinará durante el siglo XIX y principios del XX.²⁶

En el subtítulo de la obra de Feuillet, *Chorégraphie*, se advierte que el grupo al que va dirigido no incluye a “todas las personas...” (que incluía Arbeau), sino es para un gremio de especialistas: “Un libro muy útil para el maestro y bailarín y para todas las personas que se postulan para la danza”, no para aquellas que de modo casual o social se interesan por ella. Es notorio el avance en la creación del signo coreográfico gracias a la utilización de grafías abstractas que sintetizan los movimientos y traslados del cuerpo en el espacio.

La aportación de Feuillet consistió en una clasificación y división de partes constitutivas del movimiento ordenadas en módulos neutrales, intercambiables, que “referían sólo a la dirección, temporalidad y orientación espacial del cuerpo” (Foster 2011, 23)²⁷, y que eran útiles para escenificar cualquier tipo de danza, sólo se modificaban los ritmos y gestos según cada estilo. Así, la notación colaboraba para el establecimiento de una técnica pedagógica y, también, dancística.

A partir de entonces anotar estará en función de registrar los movimientos en módulos aislados para que puedan repetirse para mejorarse, así su tarea será la de instruir al bailarín para inaugurar un arte especializado (habrá que recordar también que el libro fue comisionado por el Rey Sol, Luis XIV, en el contexto de la creación de la Academia Real de Danza, 1661-1780).

²⁶ Foster sugiere otra manera de interpretar la separación histórica de las categorías de la danza: el arte de anotar danzas del siglo XVIII, “proveyó las bases sobre las cuales tomó lugar la separación entre hacer, performar y aprender la danza” (Foster 2011, 17), es decir se inicia una historia separada de la creación de danza, la ejecución de danza y la pedagogía de la danza.

²⁷ “referred only to its direction, timing, and the spatial orientation of the body performing it.” (Foster 2011, 23).

Para Foster este giro además cambia el endeudamiento mutuo, basado en un intercambio socio-ético, por un despliegue de virtuosismo que encamina a la danza para su exhibición como producto y más adelante para un intercambio de compra-venta, como módulos comerciables o *moneda de cambio* (Foster 2011, 30-32).

En el siglo XVIII se expande el método de Feuillet y con ello se va asentando un sistema de aprendizaje de la danza que pronto se abocó al perfeccionamiento de la ejecución del movimiento (el virtuosismo, y con ello al desarrollo de una técnica para ese fin); la notación siguió especializándose con el fin de reflejar la danza con mayor precisión, para transmitirla, enseñarla y perfeccionar su ejecución. Ambos esfuerzos se alimentan entre sí pero su especialización les separa paulatinamente.

También hay una separación progresiva entre notación/técnica y composición coreográfica, a finales del siglo XVIII. Cuando Jean-Georges Noverre (1727-1810) trabajaba en la composición de sus ballets, notó que la técnica, determinada en gran parte por la notación, no era suficiente para transmitir alguna expresión humana, incluso “era obsoleta e incapaz de capturar la acción en escena” (Foster 2011, 35) puesto que los movimientos de los bailarines estaban limitados y endurecidos por el estrecho repertorio de la notación de Feuillet.

La necesidad de naturalizar los movimientos para acercarlos a la expresión es una minúscula pero interesante separación entre lo técnico y lo coreográfico, porque la técnica es limitada como todo sistema, y necesita ajustarse si el objetivo de la composición es otro que el despliegue técnico. Con este cambio de prioridades Noverre dio origen al ballet romántico del siglo XIX.

Por su parte, Carlo Blasis (1803-1878) desarrolló tanto una teoría sobre la composición, *El código de Terpsícore*, como una técnica dancística, con el *Tratado Elemental sobre el Arte de la Danza* (en el que nace la estructura de una clase de ballet moderno, como se conoce hoy: barra, centro -*adagio*, *allegro*, *grand-allegro*, y demás-; inicia el uso de las zapatillas de punta). La necesidad de escribir dos tratados, dice Foster, señala dos de las divisiones en el desarrollo de la danza del siglo XIX, la composición -la creación-; y la técnica -su enseñanza, dice la autora-. Además, en su tratado sobre creación la palabra *coreografía* “se refiere al arte de

hacer danzas, una de sus primeras y muy raras apariciones con ese significado a lo largo del siglo XIX.” (Foster 2011, 40).

Ninguno de estos caminos elimina o desaparece la *escritura* constitutiva de la danza organizada como la he definido antes, por el contrario, ésta encontrará lugar de nuevo bajo el término coreografía.

En el siglo XX, la notación que buscaba servir para la creación de danzas finalmente se separa de la notación/técnica y se establece como la creación coreográfica; tanto la notación como el análisis del movimiento y la técnica serán sus herramientas y no sus elementos definitorios.

Además de los ejemplos representativos que reflejan la separación histórica de la línea de desarrollo técnica, considérense los que reflejan el de la composición y la notación.

Es notable cómo Diágilev (1872-1927), impulsa la creación de coreografías con un sentido distinto al entonces conocido. Si bien en el ballet romántico las obras se escribían a la par de la música, las dos funcionaron de la mano de su notación o partitura, en los Ballets Rusos los bailarines y coreógrafos, como Nijinski, Fokin, y Massine, componen desde la experimentación del movimiento, no desconociendo la música pero trabajando con ella en mismo nivel de importancia, como si fuesen contrapunto musical; lo mismo sucedía con la escenografía, el vestuario, el guion. La propuesta, por ejemplo, componer con un movimiento que enfatizara su relación con el espacio, desplazamiento, figuras del cuerpo y ubicación. Nótese que no se trata aún de una historia autónoma de la danza, o la música; pero la danza ya comenzaba a experimentar con el movimiento por encima de la técnica y en favor de la escenificación de una idea en vez de una historia, abriendo paso a la danza moderna.

Quien continuó la línea de la notación, como es sabido, fue Rudolf von Laban (1879-1958), con el estudio del cuerpo en movimiento. Codificó cada aspecto del cuerpo en el espacio, su impulso y forma en la novedosa *Labanotation*. La nota-

ción ya no estaría limitada al registro de una danza, sería el medio por el cual se hiciera posible el análisis, observación, codificación del cuerpo danzante.²⁸

Existen ejemplos concretos en los que la composición coreográfica se sobrepone a la limitación de una notación o a las técnicas dancísticas, no desechándolos sino usándolos como herramientas de creación abiertas: la ideación de pautas que aglutinan una actividad pero no para constreñirla sino para encaminarla; es decir, las pautas instruyen ciertas acciones y dejan abierta la interpretación para dar lugar a otras no planeadas.

El método compositivo de Merce Cunningham (1919-2009) es destacable porque utilizaba tanto la técnica dancística y la notación coreográfica, el azar y las limitaciones sin distinción jerárquica para sus fines. Utilizó pautas (instrucciones o condiciones) que daban a los cuerpos unos marcos de contención pero que a la vez les posibilitara la improvisación; creó un sistema en el que el azar determinaba el orden y que además incluía los accidentes que se daban a pesar de las pautas dadas.

En el *Solo Suite in Space and Time* (1953), Cunningham, basándose en la obra *Imperfections Overlay* de John Cage, decidió que la distribución espacial de los cuerpos se definiera por las imperfecciones que aparecían en unas hojas de papel, las cuales se repartieron entre los bailarines a manera de partituras; el orden de las acciones se hacía con una selección al azar de números; todos ellos “procedimientos azarosos que se originaron por el estado del papel en el que se codificaron” (Franko 2011b, 331).²⁹ Este ejemplo refleja cómo se cruzan tanto *notación* -el papel- como *escritura coreográfica* o acuerdo previo -la convención para interpretar el papel-, como la *técnica* -la improvisación de la que eran capaces los bailarines por su entrenamiento técnico-, con el fin de que ocurra una coreografía.

²⁸ Tan sólo como un ejemplo del amplio rango de investigación que abre el estudio de la notación puede verse el artículo de Tomko (1999), “Dance Notation and Cultural Agency: A Meditation Spurred by Choreo-Graphics”, presentado en el Congress on Research in Dance en 1997.

²⁹ “ (...) chance procedures that originated in the state of the paper on which they were encoded.” (Franko 2011b, 331).

En Nouverre/Blasis, Diáguilev/Cunningham y Laban se representan tres líneas de desarrollo histórico diferentes de lo que podría llamarse el sistema dancístico, líneas que no se excluyen por supuesto, más bien se complementan; pero, su distinción es útil porque permite reconocer que en diferentes épocas, diferentes contextos han determinado el uso de la danza y la coreografía según se privilegian una de las tres en favor de intereses estéticos, culturales y /o socio-políticos.

Hacer la distinción de las tres vías históricas también posibilita pensar en la coreografía en un sentido más amplio que como mero aparato que somete la danza.

Escritura

He señalado que el concepto de *escritura* supera su relación con la notación porque *escritura* es la estructuración de la coreografía que se expone a través del tiempo de su *performance*, y que se hace visible-legible en su *forma*; y notación, un registro de esa *escritura*, que atestigua el devenir de la estructuración de la danza.

Los términos *escritura*, *forma*, *figura*, se bordan a lo largo de esta tesis, por lo que convine ahora exponer una conclusión preliminar sobre la diferencia entre coreografía y danza.

Pensar un poco más sobre la figura del laberinto y la danza en círculo es útil de nuevo para este fin.

En *Dance as text* (2015), Franko describe, entre otras, la danza geométrica que formaba parte de las danzas de la corte en el siglo XVII, en ellas se imitaban figuras y letras para crear figuras mayores o palabras que, generalmente, servían para elogiar al rey. Las figuras funcionaban como jeroglíficos que el espectador tenía que descifrar, y para ello se le daba un programa de mano en el que aparecían los esquemas de las figuras que harían los bailarines y el significado que representaban.

Si la meta de la danza era la formación de figuras, entonces aquello que tendría mayor relevancia en esa danza serían, extrañamente, las poses, que obligaban a los cuerpos a permanecer estáticos por un momento a fin de que se reconocieran dichas figuras; sin embargo, Franko señala que el paso entre una y otra es de una importancia paralela a las poses estáticas, porque para que haya poses que fijan las figuras, y para que se explaye el texto que comunica un mensaje al observador, los bailarines deben hacer transiciones de movimiento de una letra o símbolo a otra/o.

Los cuerpos moviéndose a través del espacio hacia las poses dejan ver otro tipo de actividad dancística, difusa y vaga, poco reconocible, como cuerpos escapando del laberinto de Mynos:

[...] la figura alfabética se forma a través de la combinación de un movimiento entrelazado comparado con un arbusto de zarzas y un enjambre de abejas. Estas dos últimas imágenes no son figuras, son descripciones del flujo sin figura. Si son figuras de alguna manera, son figuras de laberintos en las que su legibilidad está seriamente comprometida... [Esta danza provee] (...) dos diferentes modelos textuales, incluso opuestos, aunque interdependientes: uno fundado en el jeroglífico, y el otro en el laberinto; uno una obediencia, el otro un escape; uno discursivo, el otro una locura." (Franko 2015, 24-25).³⁰

Si esta dualidad, es una dialéctica entre lo reconocible y lo difuso, también es una dialéctica entre lo legible y lo poco legible.

Ya en la descripción de la *khoreía* he dicho que la danza se establecía en una situación coreográfica cuando por el círculo, el resto de sus acciones cobraban sentido a pesar de que no dibujaran nada circular. Puede decirse ahora que en la coreografía ocurre una tensión dialéctica entre lo que es legible y lo que no lo es. Círculo en este caso sería el código, y el resto, a la vez que se define por el

³⁰ "...the alphabetic figure is arrived at through an entangling, intertwining movement likened both to a bramble bush and a swarming of bees. There last two images are not figures, they are description of figureless flux. If they are figures at all, they are maze figures in that their legibility is seriously compromised." [...This dance provides] "two different, even opposed, though interdependent textual models: one founded on the hieroglyph, the other on the labyrinth; one an obedience, the other an escape; one a discursivity, the other a madness." (Franko 2015, 24-25).

círculo, tensa el sentido del círculo cuando presenta una figuración irreconocible, estresando así también los sentidos que se producen.

De esta manera se muestra que la coreografía no es un sistema que determina enteramente lo que sucede en la danza, es decir, no contiene la actividad danza bajo un control absoluto, pero establece sus bordes y de esa manera su escritura es posible; si no se establecieran los parámetros, como puntos sobre el mapa o coordenadas, no hay posibilidad de tejer relaciones entre ellos, ni hay posibilidad de abrir, tensar o crear sentido.

La danza geométrica, ejemplo extremo de la danza como medio para la comunicación de un mensaje definido -el esplendor del monarca-, sirve como radiografía de lo que ocurre en toda coreografía, aunque si se quiere de maneras menos determinadas; y sirve para reconocer la dialéctica entre la actividad, *orkhēsis*, y la estructura, *khoreía*; dialéctica que describe otro aspecto de la coreografía: en su interior operan tensiones entre los signos definidos y los difusos, y la relación que ellos establecen expone la finalidad, o la forma, en el exterior de su suceder.

Si la escritura de la coreografía es reconocible gracias a esa tensión figura-no figura, entonces también es objeto de lectura.

El interés de Mark Franko por la danza geométrica se centra en lo que pasa *entre* las figuras altamente reconocibles: los movimientos indefinidos; a éstos últimos los describe como otro tipo de textualidad. Esos movimientos reaparecen en la danza burlesque de mediados de siglo XVII, en una la danza que por medio de la comedia y la ridiculización de los movimientos operó una resistencia simbólica -política- contra el monarca, porque fue capaz de desarmar la textualidad que antes representaba;³¹ pero no lo hizo sólo por dejar de utilizar el movimiento en el sentido oficial en el que lo debía usar, sino también porque fue capaz de crear un texto nuevo; ese fue el medio de resistencia. No se trató sólo de moverse sin definición, sino de escribir con la indefinición, un mensaje alternativo.

³¹ Para más sobre el tema ver de Franko, 2015, "Political Erotics Of Burlesque Ballet, 1624-1627" en *Danza as Text*, 62-106.

La danza no tiene su mayor potencia en la ruptura, sino en el conflicto que establece entre los trazos o movimientos indefinidos con los definidos, porque tensa sus significados y les obliga en su puesta en relación a decir o a producir sentidos nuevos.

No tiene sentido privilegiar la función de la indefinición si no cambia cómo se estructura el movimiento definido. Por otra parte, la indefinición plena es muy breve, dura pocos segundos, rápidamente reconstruimos sentido en el desorden, o asignamos formas, metáforas.

Por más indefinida que sea una danza, siempre habrá signos reconocibles que no necesariamente se expresen por medio de una técnica un mensaje o esquema de símbolos; se trata de todo aquello que es familiar, que puede describirse o que encaja en una correspondencia con la realidad, se trata de parámetros que permiten saber que aquello que se presenta en escena es un cuerpo delgado o ancho, alto o bajo, si tiene pecas o no; si se está en un espacio arquitectónico o bien, en un campo; o gestos que se reconocen con facilidad, si se mueve la mano derecha y no la izquierda; si se camina o se corre; en fin, la definición acompaña la danza, es intrínseca a ella. En alguna medida, se trata de signos legibles que se verán modificados, unidos o quebrantados, que cobrarán énfasis según se relacionen con ellos las acciones o signos indefinidos.

El arte de la coreografía tiene, así, la posibilidad de figurar o dar contorno a algo que es posible pero que no se ha pensado. Tal idea se desarrollará más adelante, pero diré aquí que es gracias a la capacidad de la coreografía para ordenar de nuevas maneras lo que introduce en ella, que puede poner en tensión los sentidos para que, de entre lo claro y lo difuso, surja lo que no se ha mirado.

Tanto los signos como lo no reconocible o no definido, necesitan del ojo del espectador para tejer los sentidos; los manuales que se daban al espectador para las danzas geométricas sirven aquí de ejemplo; no se trataba sólo de un manual didáctico para el lego, sino de un punto de referencia; en el esquema que corresponde a la pose, el esquema es claramente reconocible y la pose queda sujeta a la interpretación del espectador. En esa relación, el espectador es un elemento crucial para establecer a la coreografía como acontecimiento, porque él es quien

asigna el sentido a lo que ve; es él el que pone en relación las figuras y las transiciones gracias a su interpretación.

La *danza geométrica* ilustra o bien, esquematiza las partes que componen una coreografía, revela que espectador y *performer* están en relación a partir de algo en común, un acuerdo en el cual intercambian sentidos; deja ver además que la acción de la danza, sea estática, móvil o difusa, escribe figuras y signos que exponen la forma; y ésta es la expresión visual de aquello que integra y da sentido -meta- a toda la danza.

De lo dicho hasta aquí, sugiero que la capacidad política de la danza no necesariamente se encuentra en la ruptura de sus reglas coreográficas, porque esas reglas o normas son las que constituyen la posibilidad de su devenir. La capacidad política tendría entonces relación con *el espacio de significación y tensión que se crea en el interior de la danza por medio de la coreografía*.

Capítulo 2

Contrato y negociación

Identidad coreográfica

La coreografía, diríase hasta aquí, es una *escritura* que provee de estructura puesto que hace visible la organización de la danza (le da presencia sensible) en la *forma*, a través de sus figuras.

No es una escritura porque determine exactamente y con antelación lo que mostrará durante su desarrollo, sino lo es en tanto que, en su progresión, en la cual organiza y hace visible sus figuras, genera un sentido de unificación temporal, una identidad que permite reconocerle como lo que es, un evento dancístico particular.

Usaré el término *escritura* de la danza en este sentido y como sinónimo de coreografía.

La *escritura* de la danza produce su significación en diferentes niveles que se exhiben simultáneamente; por lo menos cuatro ocurren a la vez, los primeros los he mencionado, pero sólo se he bordado parte del segundo: *contrato o negociación; forma y figura*; a ellos se suman *espacialización e intencionalidad*.

El primer nivel de sentido de la escritura se produce cuando se prepara un campo común para danzar: condicionar un principio para dar paso a un tipo de acción y el modo de realizarla; por ejemplo, el principio será improvisar durante cuatro minutos con movimientos entrecortados; donde *improvisar* es el tipo de

acción y el modo *cuatro minutos para hacer movimientos entrecortados*. El principio condicionado sirve de base aglutinante para todo lo que suceda después.

Puede llamársele *contrato inaugural* porque da parámetros para un inicio y un final; de él depende que la coreografía logre su realización.

Ese contrato no es opcional -aunque a veces se decide y a veces no-; es una condición, un elemento constitutivo de lo coreográfico o de toda danza que se organiza, porque todo lo que se decide o se modifica durante una danza, está siempre en relación (oposición o tensión) con él. Si el contrato se expresa como *danzar en círculo* cuando se dance de otra manera, esa manera será distinguible sólo gracias al círculo; si se danzara en línea, la línea sólo sería tal según su relación con el círculo. Incluso, si se decidiese en una obra, creada en el contexto de la danza contemporánea, no hacer nada, o bien, no danzar, no tener ningún objetivo, ningún propósito, no producir ningún significado, todos éstos dan principio condicionado que funciona como contrato.

El contrato, como campo aglutinante, da *sentido*, piénsese este término en sus dos acepciones, en tanto que dirección -objetivo- y en tanto que significación. La coreografía desarrolla en el tiempo lo que planteó en el contrato, esto es, tiene dirección; y también expone ese contrato y sus tensiones internas escribiendo -exhibiendo- su *forma*, que es visible y tiene significación, por tanto, puede leerse.

Es así que, como campo aglutinante, el contrato también es campo significante, todo lo que se haga en relación con él cobrará una significación específica. Todos los gestos del cuerpo incluidos en una danza serán puestos en relación entre sí y con el contrato. No adquiere el mismo sentido ni el mismo énfasis tocarse la cabeza en la danza que *improvisa con movimientos entrecortados* que en la danza que *no hace nada*.

Un gesto incluido en ese campo será un gesto arrancado de su espacio y tiempo para ser insertado y transformado; pero puesto que es un gesto arrancado de su contexto, también arrastra tras de sí lo que significó antes. Así, todo lo que entra en el campo se tensa entre su existir fuera de él y su no existir excepto ahí, *en relación*.

El segundo nivel de sentido se da en una dimensión estética, se trata de la apariencia en la que se presentan las *figuras* y la *forma* coreográficas. Las figuras son aquella parte perceptible de los gestos y acciones que entran en el campo y se ponen en relación; la forma es la expresión sensible, la manifestación material, no sólo del contrato sino de la realización del contrato. Las figuras, por otro lado, dan un aspecto particular a la *forma*.

Recuérdese el ejemplo de la danza geométrica, en la que los cuerpos formaban símbolos -letras, palabras, jeroglíficos-; tanto transiciones como símbolos podían comprenderse como figuras porque ambas acciones tejían un solo texto, es decir, ambas producían su significado. Pero, lo que daba el aspecto geométrico a las danzas eran las particularidades de las acciones que suspendían su desplazamiento quedando estáticas por largos periodos en un determinado lugar del escenario y a través del contraste que establecían con las transiciones.

Las figuras, por tanto, dan carácter, personalidad podría decirse de manera metafórica, a la *forma*. Piénsese en las palabras elegidas dentro de un poema, son ellas las que permiten expresar algo de manera particular; puede escribirse con otras palabras, pero otras palabras harían otro poema, pondrán otro énfasis, generarán otros sentidos. Los múltiples sentidos de un poema se deciden en la relación que se establece entre sus palabras. Las figuras de la coreografía son los gestos y las acciones realizadas de cierta manera. Tejen los sentidos no sólo por lo que significan o señalan sino también por el aspecto que tienen.

La *forma* es la expresión visual del contrato, pero su peculiaridad estética está definida por las *figuras*. ¿Puede que de un mismo contrato resulte una forma distinta en diversos momentos según sus figuras y, por tanto, dar lugar a otra coreografía? Sí, pero no necesariamente es contradictorio con lo dicho hasta aquí. Como expondré más adelante, el contrato es la expresión de un propósito último, puede formalizarse distinto cada vez, pero lo que otorga identidad a la coreografía no radica sólo en él, sino en la unión total de lo que ella es, y eso incluye el contrato, pero también su manera de aparecer.

El tercer nivel de sentido se da en la *espacialización* de la forma y las figuras. Espacialización es el despliegue temporal de la forma en imagen visible y medios sensibles.

La espacialización no puede asumirse de la descripción que he dado de la forma y figuras, aunque trate de ellas. Es necesario una consideración puntual porque forma y figuras podrían ser definiciones estáticas, pero no si se piensan como elementos que sólo aparecen en el devenir de la coreografía.

La espacialización es la *aparición* de la forma, su manifestación material desplegada en el tiempo según la cual se percibe la unificación temporal de la coreografía.

La palabra espacialización subraya además que la exposición paulatina de un arte que, aunque performativo, tiene presencia material (plasticidad, según se entiende en las artes visuales),¹ *aparece* en un cuerpo material que le hace sujeto de percepción e interpretación.²

El cuarto nivel de significación está estrechamente relacionado con la espacialización, la *intencionalidad* de la coreografía para devenir imagen visible, cuerpo perceptible. Sirva el término para ilustrar que la coreografía se da a sí misma existencia, y en ello, puede *mostrarse*.

Se trata de un suceso autocausal, piénsese el verbo pronominal *mostrarse*, que indica que al sujeto *-se-* le ocurre la acción del verbo, *mostrar*; pero es un tipo de conjugación verbal que se conoce como autocausativa, es decir, que el sujeto es el actor activo de lo que le ocurre. Mostrarse implica *ser vista*.

Este nivel se trata de la condición de la coreografía que al suceder tanto *se muestra* como *es mirada*; y, en tanto que se aparece y es percibida, llega a ser lo que debía ser, porque no existe para sí misma porque no existe si no se muestra.

Que la forma y figuras sean materia perceptible o imagen que se espacializa, demuestra que la coreografía expone su forma no sólo para sí sino hacia afuera. La aparición de la coreografía es posible en primer lugar porque se responde a

¹ Plasticidad enfatiza que su presencia afecta por la peculiaridad de sus figuras.

² Aparición según la acepción que señala lo que se presenta a los sentidos. No se refiere aquí como antónimo de realidad; únicamente como algo que adquiere cualidades perceptibles.

una invitación -danzar de tal o cual forma-, la permanencia en esa invitación depende de que todas las partes -gestos y actores- mantengan la correspondencia, y las partes sólo lo pueden hacer reconociendo e interpretando los signos que se aparecen en la coreografía.

La coreografía se muestra a la vista con una invitación y, por tanto, puede ser leída; puesto que puede ser leída, entonces también interpretada, traducida por quien de ella participa y por toda persona que la ve. Alcanza su propósito total en el proceso de mostrarse, leerse, interpretarse.

Los cuatro niveles, su *contrato*; expresado en la *forma*; el *despliegue* espacial y temporal; y el *mostrarse* hacia afuera, acontecen durante todo el suceso coreográfico. Debido a la manera en la que forman parte de este suceso, se reconoce que no son elementos que en alguna ocasión puedan omitirse, son condiciones de la coreografía, las que le otorgan identidad y la posibilidad de ser durante su desarrollo.

Es cierto que una coreografía puede pensarse, luego planear su ejecución, más adelante llevarse a cabo y al final, interpretar su resultado; pero, puesto que las cuatro condiciones son la coreografía misma, no dejan de ocurrir paralelas a pesar de esa aparente separación, están condicionándose unas a otras.

Es necesario detenerse un poco más en lo que significa el *contrato*, porque si bien se trata de un acuerdo tácito -danzar de tal forma-, expresa en realidad una disposición colectiva anterior para ir hacia un mismo fin, énfasis que hace más complejo el término.

Por otra parte, si he equiparado a las *figuras* con las palabras y las he llamado gestos, acciones, signos, y al mismo tiempo he dicho que determinan la particularidad de la forma; es menester regresar sobre ellas, preguntar qué son. He dicho que son gestos y signos, pero con ello no he dicho mucho todavía; propongo, por tanto, pensar sobre el contrato y posteriormente sobre los signos y gestos como los elementos compositivos de la forma. Qué relación debe haber entre ellos para que dibujen o figuren una *forma* y no otra.

Contrato y símbolo

El contrato puede describirse como la concreción práctica de un *acuerdo* en el que unas voluntades se disponen para ir hacia un mismo fin. Lo que se performa dentro de la coreografía es una negociación de las partes según éstas se ciñen o se distancian de él.

El término contrato conlleva la noción de durabilidad -marca una temporalidad-, la coreografía puede mantenerse en el tiempo mientras que las acciones se acoten a él, porque, como se dijo aquí, hay identidad en la coreografía según la congruencia que mantiene consigo misma en el tiempo gracias a su contrato. Si éste se rompe, termina la coreografía; si la danza lo cambia, inicia otra construcción coreográfica.

La unidad temporal que otorga el contrato no sólo opera en un nivel práctico, o no se refiere sólo a instrucciones, hacer tal o cual cosa, porque contrato es el índice de algo más.

Para Gadamer, el *símbolo* era en sus orígenes una tablilla de recuerdo; un “anfitrión le regalaba a su huésped la llamada *tessera hospitalis*; rompía una tablilla en dos, conservando una mitad para sí y regalándole la otra al huésped para que, si al cabo de treinta o cincuenta años vuelve a la casa un descendiente de ese huésped, puedan reconocerse mutuamente juntando los dos pedazos. Una especie de pasaporte en la época antigua” (Gadamer 1991, 39).

Según tal idea, expuesta en *La actualidad de lo bello* (1991), el *símbolo* representa un contrato que alcanza su propósito en el reencuentro de las tablillas.

La dimensión simbólica en el arte opera en este sentido, permite que obra y espectador se hallen en un punto de origen común y se reconozcan mutuamente.

Lo que se reconoce en la obra de manera universal, según Gadamer, es aquello que le da origen al arte: la actividad lúdica y desinteresada propia de los humanos; ella es la que impulsa toda creación artística. Esa causa queda implícita en las obras, antiguas o contemporáneas, clásicas o posmodernas, puesto que es la razón de ser del arte, y lo que le actualiza.

Cualquier persona puede establecer un vínculo con la obra porque es capaz de reconocer el impulso que le dio lugar, éste hace eco en el propio impulso lúdico del espectador; tal se reconoce en la obra más allá de los temas o las tareas del arte.

Esto no hace de la obra de arte la portadora de un mensaje o de una idea, porque no hablamos de un para qué sirve, sino de un “por”, la obra existe “por” y no “para”. No se está narrando un sentido, sino que se abriga el sentido en la estructura de una obra. El elemento simbólico de la representación indica que no existe un fin que deba alcanzarse intelectualmente en la obra, sino que ella misma detenta su significado. Más allá de su alegoría o su referente (su contenido conceptual) la obra, en cuanto obra de arte, en cuanto que existe, ya significa algo por sí misma. El espectador reconoce ese guiño de lo tácitamente dicho (Sara Gómez, “La dimensión lúdica del arte”, 2013).

La dimensión simbólica del arte tiene que ver con que su fondo está siempre relacionado con el impulso primero que permite su existencia, por el cual cualquier persona está llamada a reunir, corresponder, su propia pregunta con aquella que abre toda obra.

El símbolo, como tablilla de recuerdo, es *indicativo* de un vínculo en el tiempo, que está vigente mientras se cumple el contrato; y es al mismo tiempo, una vía para reconocerse entre quienes participan de él.

Del *contrato* coreográfico también es *aquello que vincula la danza bajo un mismo objetivo*. Pero si el contrato opera como el símbolo, también está en representación de otra cosa, es la expresión de lo que da razón de ser, es marca o huella que recuerda el origen, y en su expresión sensible (como el símbolo manifestado en las

tablillas), permite también el reconocimiento de quienes participan, las acciones que propone generan una complicidad entre participantes.

Por esa razón, un contrato en la coreografía no pertenece primeramente al nivel de aplicación de reglas o limitaciones, sino es la expresión de una causa y finalidad que pone en común a quienes desean participar; reunión de espectadores y creadores que dará lugar a la obra.

Una manifestación práctica de un contrato es, por ejemplo, la aceptación de la convención teatral, cualquiera que sea, contemporánea o tradicional; esto significa que, aquello que se presenta frente nosotros lo asumamos como verdadero mientras dure una obra de teatro (verdadero, por ejemplo, que Hamlet habla con el fantasma de su padre; o bien, verdadero que aquel actor que habla en español y tiene un vestuario poco convincente, es realmente Hamlet durante dos o tres horas).

Aquello que representa la tablilla o símbolo es la decisión de crear una convención, esto es, un punto de encuentro entre dos o más contrayentes para realizar la coreografía; pero es más que la convención, es evidencia de una pura disposición *a pensar en comunidad*, por ejemplo: el deseo de que se dibujen conjuntamente los sentidos para que cobren efectividad, es decir, para que la obra se realice. No agoto la explicación en este capítulo, sino que bordaré por aquí en adelante.

Algunas *performances* de la compañía de teatro Rimini Protokoll ayudan a imaginar el énfasis que pongo en la disposición para pensar y crear conjuntamente, asumida incluso antes de que se establezca el contrato como expresión de esa disposición.

Tómese como ejemplo *Call Cutta (Mobile Phone Theatre)*,³ proyecto performativo que se realiza en dos ciudades al mismo tiempo; el estreno, por ejemplo, se hizo en Calcuta y Berlín en 2005. Se trata de la invitación de los creadores (Helgard Haug, Stefan Kaegi y Daniel Wetzel) para hacer un recorrido individual por una de las dos ciudades. Un espectador es dirigido por las calles de Berlín por la voz de una persona que se encuentra en otro sitio y que le llama por un móvil que

³ El registro de *Call Cutta* (2006) puede verse en: <https://vimeo.com/62794689>

éste recibe al inicio de la obra. Las voces que llaman a los espectadores son de tele-operadores que trabajan en Calcuta, y que son, en este caso, los actores de la obra.

Una persona llama cada 10 minutos desde las oficinas del *call center* en donde originalmente trabajan los tele-operadores, le da indicaciones a un nuevo espectador para que se desplace por calles y lugares. La voz se presenta, dice quién es, qué hace, qué desea, hace preguntas personales, entabla una conversación; pide al escucha que haga determinadas cosas; le habla acerca de los sitios a donde le dirige, le cuenta algún recuerdo o historia del lugar; nunca es claro hasta qué punto lo que dice la voz es falso o verdadero; invita al participante a sentarse o detenerse y observar los paisajes de la ciudad y las acciones de las personas que pasan; en ocasiones el espectador puede distinguir a unos *performers* bailando una danza discreta que se mezcla con los paseantes.

En esta *performance* se invita al espectador para que encuadre en el marco de lo escénico lo que ve, lo que recuerda en sus propias historias, lo que escucha; o, si se prefiere puede decirse, se le pide que extienda el escenario más allá de los límites convencionales y arquitectónicos hasta incluir todo lo que ve.

Foster dice acerca de esta obra que se escenifica “dentro de un campo cuyo marco no está designado, permitiendo a los espectadores enfocarse en un rango amplio de objetos y sucesos como parte de la performance... de ese modo el contrato entre el artista y el espectador” se mantiene y expresa en “la necesidad de que ambos estén dispuestos a trabajar juntos para crear una performance” (Foster 2011, 216).⁴

Por un lado, los directores depositan la confianza en el espectador para que la obra adquiera el sentido que se pretende; por otro, los espectadores aceptan la invitación y confían en que los creadores les harán llegar el sentido que persiguen a pesar de las eventualidades y la lejanía de la persona que se relaciona con ellos.

⁴ “...[stages] the performance within a Field whose frame is not designated, thereby allowing viewers to Focus on a wide range of objects and events as part of the performance. ... thereby foreground[s] the contract between artists and Viewer and the necessity of both to be willing to work together to create a given performance.” (Foster 211, 216)

La efectividad de la obra performativa de Rimini Protokoll descansa en la disposición de creadores y espectadores para coincidir en la misma finalidad, ambas partes *trabajan* para desvelar y coproducir el sentido que les reúne en torno a la *performance*.

El sentido último que les reúne ahí es una disposición de crear y pensar juntos, pero ¿para crear o pensar qué exactamente? No se trata de que la coreografía deba colocar una temática externa a ella para dirigir su causa hacia allí, se trata más bien de que la *disposición de pensar juntos* como finalidad abre la posibilidad para crear un espacio de reflexión en torno a algo.

Call Cutta dio forma, contorno, hizo aparecer un tipo de relación que se establece entre tele-operadores y clientes potenciales. La *performance* se colocó en el medio de esa relación, en la llamada de un tele-operador que la mayoría de las veces es incómoda para quien la recibe. Durante el intercambio telefónico es fácil olvidar que se trata de una conversación ente personas. Un vendedor por ejemplo, desea convencer al mayor número de personas para cumplir las cuotas que le den el sueldo del mes o los bonos extra; el potencial cliente no quiere apresurarse a decidir, la prisa del vendedor le genera desconfianza, deja de escuchar a una persona, toma distancia y decide o declina fríamente, y termina el trámite sin más.

Las voces despersonalizadas y anónimas de los tele-vendedores que cumplen una función mecánica, recuperan en la obra una dimensión personal al establecer un diálogo con sus escuchas. La *performance* coloca a los participantes -actores y espectadores- en una relación como individuos y en la que se presentan en la complejidad de lo que son. La obra también se vuelve incómoda para los participantes porque Rimini Protokoll no podía controlar todo lo que se decía ahí y, por lo menos en la primera versión de la obra, se dieron conversaciones extrañas que no se ajustaban a los objetivos precisos. La compañía tomó medidas para dirigir de otro modo la propuesta para las siguientes versiones (Aloy y Olaizola 2008, 14), pero lo destacable de la primera es la creación de un espacio de conflicto que demostraba cómo todo el ser, lo que uno es, se puede ver implicado en el intercambio con otra persona.

Así, la coreografía con su contrato, además de crear los bordes de su actividad, invita a hacer legibles, comunicables, las cosas que pasan en su interior. Esto quiere decir que, al aceptar la convención, se disponen todas las personas participantes a pensar conjuntamente en torno a la finalidad que les reunió en primer lugar.

Hay algo que espacializar y dejar ver, algo antes de la forma o que le dará definición, se trata de un proyecto que aún no tiene concreción, aún debe devenir existencia, es una *idea* que se aparecerá en el lenguaje de los gestos, de las acciones del cuerpo y que, en tanto que es común, reúne, y, en tanto que aún no existe, deviene producción a manos de actores y espectadores.

En el entorno discursivo de Gadamer se trata de la simbolización de una condición humana que se expresa en la obra, que logra su realización cuando el que ve una obra de siglos de antigüedad, la actualiza gracias al reconocimiento de su fondo ontológico.

En la coreografía puede decirse que el contrato es la simbolización de una disposición para pensar y crear conjuntamente. La unión que se da en el símbolo en la obra de arte en el pensamiento de Gadamer necesita de dos momentos en el tiempo, uno en el que se da origen y contenido a la obra y otro en el que se le reconoce. La peculiaridad de la coreografía es que como no existe previamente, el que la observará tendrá que ponerse en común acuerdo no sólo para el reconocimiento de una causa común, sino para el propio proceso de su producción, que será la expresión de esa causa.

La coreografía entendida como escritura da pautas para abordar este problema, ella escribe sus sentidos con signos y gestos que dicen algo específico, así, el tipo de vínculo que una persona puede establecer con la coreografía es la *lectura y la escritura*, el espectador y el actor son lectores y escritores al mismo tiempo.

Signos-gesto

Lector-escritor de una coreografía

La *khoreía* era una danza colectiva, no podía ser producto de un cuerpo actuando solitariamente, se necesitaba al coro de danzantes que dibujaban el laberinto. Sin embargo, las mismas partes que constituyen una *khoreía* pueden estar presentes en un *solo*; pero un solo no significa una creación solitaria.

Si una bailarina estuviese sola cuando decide que el formato de su obra será un *solo*, y si en el más solitario espacio de ensayo tomara las decisiones sobre qué tipo de técnica o estilo de baile, las indicaciones que seguirá para ocupar el espacio, las intencionalidades que dará a sus acciones, el tipo de personaje, y demás particularidades, éstas implican ya una exteriorización de la danza, puesto que la exponen hacia fuera de sí misma; aun si la bailarina solitaria danza para sí misma, hay un *otro* representado en el proceso de exteriorización de su movimiento, el *solo*, a pesar de todo, es diálogo.

Si se piensa en una situación extrema como la de una bailarina que baila sin reglas ni deseos de organizar nada y danza todo para ella misma, ella misma es su espectador; la danza sale de sí incluso ahí, la danza que se expone juega el papel tanto de imagen para sí y para la que baila, esto es imagen hacia afuera de sí, por lo que tal dualidad hace de esa danza una coreografía, danza colectiva.

Perígame el lector repetir, entonces, que la presencia del espectador (al que también he llamado lector) es condición necesaria para que haya coreografía.

El contrato que inaugura la coreografía no sólo permite que conserve su identidad en el tiempo, sino también le da capacidad de ser reconocida, tanto la que danza como el que mira saben que hay algo que nace y se expone para ellos y les invita a pensar (reconocer e interpretar) aquello que expone.

Piénsese la argumentación en diferente orden, la coreografía deviene en imagen de sí puesto que existe alguien que la ve, que le regresa la mirada, que le da bordes para distinguir su principio y su final, su extensión y su intención. Al contrario le es fundamental la complicidad del espectador para sostener en el tiempo la coreografía; es el portador de una de las dos tablillas.

Los materiales, la materia prima sobre los que se expone la coreografía para ser mirada y leída, son los signos-gesto, y son ellos también vehículo para la relación creador-danza-espectador.

Qué es un gesto y un signo, cómo dan lugar a los signos-gesto.

Gesto

Los gestos son movimientos del cuerpo o movimientos de un instrumento unido a él. Así inicia Flusser una reflexión sobre los gestos. Si cuando habla de gesto habla en realidad de movimiento, “desde los movimientos apenas perceptibles de los músculos faciales hasta los movimientos más impresionantes de las masas de los cuerpos que se llaman «revoluciones»” (1994, 9), habría que preguntarse por qué es necesario definir (dedicar un libro entero, en el caso de Flusser) al término gesto y no al movimiento en general. El gesto es quizá la condición que adquiere un movimiento bajo determinadas circunstancias.

Una manera de reconocer un gesto es interpretándolo; pero no es posible interpretar los gestos, dice Flusser, ni por una teoría de la transmisión o de la comunicación porque de ellos “no se da ninguna explicación causal satisfactoria”, y por lo tanto “no se conocen o no se establecen códigos que les puedan descifrar.” (Flusser 1994, 8). Se tendrían que pensar como un fenómeno que limita a una lectura empírica e intuitiva. Tal aseveración nos coloca como espectadores del gesto y no como productores del gesto, y sin embargo, no hay otro lugar para pensarlo sino desde el cuerpo de la persona que lo realiza puesto que “gesto es un movimiento del cuerpo”.

De esta paradoja se puede deducir prematuramente que gesto es algo más que un simple movimiento o reacción, y es diferente de un signo que puede interpretarse o clasificarse según lo que puede decirnos, esto es según su uso significativo; sin embargo, “«Leemos»...” dice el autor (Flusser 1994, 8). Es posible leer los gestos con base en la correspondencia con lo que reconocemos nuestro en el gesto del otro y con base en la intuición.

A pesar de que no se puede explicar la causa, la razón por la cual se produce un gesto, porque si bien no está sujeto enteramente a la comunicación -no sólo se producen gestos para comunicar, si fuese así habría una teoría de la comunicación del gesto-; puede reconocerse que surgen a razón de una experiencia concreta, por ejemplo, la percepción del dolor que impulsa al cuerpo a moverse con un gesto.

Pero la reacción por sí misma no es el gesto sino la forma particular del movimiento que cada persona puede hacer al reaccionar al dolor. Esta diferencia indica que el gesto tiene dos dimensiones que constituyen su estructura: una expresión que da al dolor una exteriorización y lo comunica, y otra, la forma específica que da a la acción.

Se establece en él una estructura doble, la “acción [que] representa el dolor, es su símbolo, y el dolor es su significado.” La forma en que se presenta el gesto es *símbolo* puesto que “representa algo... [y] con él... se trata de dar un sentido a alguna cosa.” Se articula en él la expresión de algo que no tenía un medio que le expresara; los gestos “expresan y articulan aquello que representan simbólicamente” (Flusser 1994, 11-12).

Una acción reconocible, o *acuerdo* (llamado así por Flusser) -como mover la mano por causa del dolor-, que se mueve en forma particular, está llevando al cabo un proceso de simbolización, un *acordamiento*; por ejemplo, mover la mano rápidamente para alejarla del fuego expresa dolor, pero unos la mueven hacia arriba implicando la mitad del torso y el hombro correspondiente, crispando la mano; otros la mueven hacia sí contrayendo el codo hacia un lado del abdomen y cerrando el puño al tiempo que giran la muñeca; esas son representaciones simbólicas.

La acción y su proceso de simbolización, o bien su *acordamiento*, son, por un lado, una doble presentación que permite al que lo realiza una separación: aunque primeramente el que hace el gesto expresa dolor hacia el exterior, también es capaz de abrir una dimensión estética que le permite observar su propio gesto.

Porque, que esta doble significación sea posible -la simbólica y la comunicativa-, sólo es gracias a que el gesto separa la reacción de su externalización. Por eso “plantea problemas estéticos, formales. ...El «acordamiento» saca los sentimientos de su contexto originario y los convierte en estéticos (formales) bajo la forma de gestos.”; el *acordamiento* vuelve al acuerdo un acuerdo artificial por medio del cual se “intenta dar sentido y significado a [la] vida y al mundo...” (Flusser 1994, 14).

El proceso de significación estético, que intenta dar sentido a lo vivido, produce a la vez un nuevo sentido. Puesto que el gesto no sólo reacciona a la experiencia que le dio lugar, sino que crea y da forma simbólica a la experiencia “absurda y sin significado”, la creación de un gesto es un proceso de artificialización. Se trata de una simbolización que se da a otros, se hace “frente a los otros... Es precisamente este aspecto simbólico, y no la presencia o ausencia «real» del dolor representado lo que hace del gesto un «acuerdo» artificial.” (Flusser 1994, 14).

El gesto representa la experiencia en una forma específica, la inscribe en el contexto cultural puesto que le da forma (definición visual, algo que mostrar que puede interpretarse), y por tanto, capacidad de significado que ya no sólo refiere a la experiencia.

Contiene y a la vez simboliza una experiencia que no puede explicarse con conceptos, su dimensión estética, por tanto, tiene que ver con la unión de una experiencia incommunicable (que carece de definición conceptual y formal) y una forma. Genera el gesto su presentación material, tangible y nueva, debido a la distancia que crea con lo que carece de forma. Es una producción, dirá Flusser, o significación que estaría fuera de lo ordinario, que no se puede juzgar conforme a su correspondencia con lo real, puesto que ya no corresponde exactamente a ello. Y es por tal razón que el autor piensa al gesto como una cuestión para el arte y su estética.

El gesto tiene relación con la estética en sentido amplio, porque opera y transforma la dimensión de lo sensible (*aesthesis*), y en el sentido artístico en tanto que no deviene en una cosa que reproduce lo existente, sino que produce (*poiesis*)⁵ un aparecer nuevo, le otorga nueva configuración o presentación a algo.

Esa configuración además, ya no depende de lo acontecido que le dio lugar, no es sólo su representación sino que él mismo deviene un signo o símbolo a descifrar; no sólo porque se separa de la experiencia para referir a ella, sino porque se convierte en un espacio para pensar la propia relación con ella. Refiere a ella pero al no ser ella puede pensarla. Recuérdese que eso ocurre en gran parte por las determinaciones de su apariencia, cómo dice y cómo presenta lo que dice se vuelven una misma cosa en el gesto.

En tanto que no es objeto fijo sino acción del cuerpo, y ninguna acción puede repetirse idénticamente, el gesto sufre una recreación o ajuste constante de correspondencia con su fuente. Flusser dice, un gesto puede estar más o menos lleno “más o menos vacío... desde el significado inagotable hasta el gesto hueco.” (1994, 17), y se refiere a cuando un gesto se corresponde más precisamente con lo que le da lugar, a diferencia de otro que ha perdido casi toda relación; cabe decir que, la pérdida de la relación no es lo mismo que la separación o distanciamiento de su fuente.

La caracterización del gesto útil a esta investigación se ciñe a lo dicho hasta aquí; por eso, cuando hable de gesto me referiré a ese proceso de articulación entre lo vivido por una persona y lo que ésta produce con las acciones de su cuerpo para distanciarse y pensar sobre ello; comunicarlo hacia afuera y pensarse a sí misma en relación con lo vivido.

De esa forma, se podrá distinguir el gesto de las movilizaciones en masa, o de un gran acontecimiento como una guerra. Si éstos últimos son gestos, lo son puesto que nacen de las acciones humanas, pero sería más acertado llamarles construcciones o tejidos de gestos y sus correspondientes procesos de simbolización.

⁵ Trabajaré con el término *poiesis* en los capítulos 4 y 6.

Es posible leer movimientos, dice Flusser, desde el mínimo gesto de un rostro hasta una organización en masa; pero si el gesto no es sólo una expresión hacia afuera para ser leída, sino que es una acción que además separa del suceso y el que lo experimenta puede pensar sobre él ¿cómo es que la organización en masa llevaría a cabo este proceso de simbolización? Puesto que ella es una suma de sucesos además de las acciones del cuerpo, se presenta como experiencia sujeta de nuevo a su percepción, y pendiente de simbolización. En una marcha o protesta masiva, a pesar de que las personas avancen en bloques o filas, nunca alcanzan a percibir la totalidad del cuerpo que crean, necesitan un medio por el cual puedan ver su propia forma; por tanto, no hay separación por medio de la forma mientras no haya percepción de la forma; si operan como un solo cuerpo sin decisiones individuales, todos al unísono marchando, de tal manera que imaginan la forma total de su acción, ésta ya no es símbolo de lo que ahí sucede, sino de algo ajeno a la propia acción, o que se ha añadido a la acción: el símbolo del pueblo unido o de la igualdad socialista, o algo similar. Un gran acontecimiento es suceso que se presenta a la experiencia, pendiente de simbolización.

Si se piensa de nuevo en el suceder coreográfico frente a la definición de gesto, puede decirse que ella es *gesto*, porque debido a la capacidad de la coreografía para ordenar y organizar lo que introduce en ella, es una actividad que se separa de la experiencia y la abstrae en una forma. Pero la coreografía no trabaja con una experiencia particular, sino con muchas situaciones, y por tanto, no crea un gesto-símbolo, sino que todo aquello que lleva a su interior se sujeta a un proceso de simbolización y transformación.

El gesto articula algo que es más que la experiencia que le dio lugar, pero no expresa algo no relacionado con la experiencia. Si el gesto se pone en relación con otro gesto, o bien, entra en un fondo o marco que le ponga en relación con signos y otros gestos que no se corresponden con él, podría poner en crisis la relación con su referente, la coreografía es un campo en el cual el gesto se tensa en la correspondencia con su referente.

La coreografía arranca los gestos de su contexto y les confiere una nueva artificialidad, una nueva realidad en la que existen como no lo hacen en otro lado, y no significarán lo mismo en otro lado.

Es la relación entre éstos lo que crea las figuras que escriben la coreografía; los gestos son los sintagmas que escriben, que dibujan su gramática.

Por esa razón, he llamado a la danza organizada una escritura, una coreo-grafía, porque con la complejidad de los gestos y las transformaciones que sufren en el interior de la coreografía, se crean enunciados de sentidos complejos, capaces de ser comunicados, o bien, leídos.

Para Susan Leigh Foster, no hay duda de que el cuerpo danzando es un cuerpo que escribe, es incluso él mismo “una escritura corporal” que “constituye significado corpóreo” con sus acciones; en este reconocimiento, los gestos trazan “el hecho físico del movimiento y también un conjunto de referencias para entidades y acontecimientos conceptuales...” porque cada gesto tiene una relación de su forma externa con un significado, que por supuesto cambia “se transforma, se vuelve a ejemplificar en cada encuentro”, entre concepto y gesto (Foster 2013, 12).⁶

En una nota al pie del libro *Choreographing history* (1995), Foster recuerda que Roland Barthes en *L'Empire des signes* (1970) considera “que los gestos dramáticos de los muñecos, las manipulaciones pragmáticas de los marionetistas y las voces hiperbólicas del cantante pueden considerarse en cada caso una forma de escritura.” (Foster 2013, 25-26). Del comentario puede deducirse que, la apariencia particular con la que se presenta del gesto y crea su sentido no sólo se materializa con el movimiento complejo de los músculos del cuerpo, como hasta aquí he referido, sino a través de toda manifestación sensible de la que sea capaz el cuerpo, sonidos, ritmos, olor, textura, ubicación espacial, y con todo lo que sea capaz de interactuar, por ejemplo con lo que lleva puesto sobre él, o unido a él como sucede con las marionetas, o como sucedería con un libro en la mano, o un bolso colgado al hombro.

Acciones o actividades que se repitan -caminar, sentarse, saludar-, también crean un sistema de significación porque pueden “ofrecer matices de significado” según el énfasis con el que se exteriorizan. Según se realizan unos gestos en un

⁶ El texto referido se consultó en la versión original en inglés (Foster 1995), y en una versión reducida que fue traducida al español y publicada por Naverán y Écija; que referiré como Foster 2013.

momento determinado, en relación con el resto de circunstancias incluyendo otros gestos, es que se puede leer una “composición gramatical” (Foster 2013, 13-15) en las acciones del cuerpo.⁷

En qué sentido se leen estos gestos, en qué sentido son reconocibles. En qué medida pueden compararse, si no con el rigor del sistema gramatical de la lengua, sí con una estructura que organiza algo para darle sentido y ponerlo en común, hacerlo comunicable, del latín *communicare*, cuya terminación *icare* significa tender, acercar algo para ponerlo en común. Qué comunican los gestos en la coreografía.

Aquello que se pone en común no es primeramente una interioridad subjetiva, como lo creía John Martin, al desarrollar el concepto de *methakinesis*, con el que refería a la expresión a través del movimiento físico de una intención mental, de ahí el uso de la expresión griega (Martin 1933, 23). Martin pensaba a la danza como un medio de comunicación de la interioridad emocional del sujeto que se exterioriza en el movimiento y se presenta al espectador; la danza, decía, “hace al espectador sentir simpatéticamente en su propia musculatura las extensiones que ve en la musculatura de alguien más, el bailarín es capaz de combinar a través del movimiento la experiencia emocional más intangible” (Martin 1946, 22).⁸ Tal idea convierte a los gestos en transporte, vehículo del interior de la persona que se expresa al exterior, sin que la exterioridad cree distancia entre lo que produce y lo que expresa; ¿qué diferencia hay entre una actividad cualquiera que realiza una persona y una danza si se elimina de ésta última el proceso de simbolización, según lo he descrito antes? Al cuerpo, además, se le convierte en exterior de un ser interior, el cual claro, se expresa en la danza. Esta tesis no quiere ir por ese camino.

Propongo pensar en una escritura que esté sostenida o estructurada por elementos de diferente índole que intercambian niveles de significación por medio de la asociación e intercambio de sentidos que aporta cada uno en su puesta en rela-

⁷ Foster pone énfasis en que se trata de la gramática del cuerpo, no sólo del significado que produce, se trataría de aquello que del cuerpo puede conocerse, o afirmarse en sentido identitario; pero en este caso, me centraré en el significado que puede producirse desde el cuerpo, no necesaria o únicamente, sobre el cuerpo.

⁸ “...makes the onlooker feel sympathetically in his own musculature the exertions he sees in somebody else’s musculature, the dancer is able to convey through movement the most intangible emotional experience.” (Martin 1946, 22).

ción. No se trata entonces de un cuerpo expresándose, o expresando su interior, sino de un conjunto de cuerpos, gestos y signos produciendo sentidos, creando el cuerpo de la escritura, "...una ... que no tiene una fácil equivalencia verbal" (Foster 2013, 20), pero que es posible interpretar, comprender, traducir.

Para finalizar la sección sobre el gesto y pensar sobre el signo, y a manera de colofón que dé luz a lo explicado hasta aquí, quiero citar el mito griego, nacido en Sicilia en el siglo V a. C., que sitúa en el encuentro entre gesto y habla el surgimiento del arte de la retórica. A pesar de que no desarrollaré la referencia más adelante, es pertinente anotarla, especialmente porque la investigadora Susan L. Foster lo recupera mientras construye un entorno argumentativo para pensar la danza como escritura del cuerpo.⁹

En la ciudad de Siracusa en el siglo V a C, el tirano Galeón y su sucesor Hierón gobernaron con crueldad; prohibieron por ejemplo, hablar a los ciudadanos para tenerlos controlados. A pesar de tal imposición, éstos lograron comunicar necesidades básicas con gestos; con el tiempo desarrollaron un "lenguaje gestual... identificado como *orkhestike* o danza-pantomima, [que] alcanz[ó] una flexibilidad y una sofisticación comunicativas" por medio de la cual coordinaron una movilización que "llev[ó] al derrocamiento de los tiranos." Un asesor de los gobernantes aprovechó el momento de euforia y confusión de la revuelta y "se ofrec[ió] para poner orden entre la multitud. Mezclando discursos gestuales y hablados, organiz[ó] sus explicaciones en introducción, narración, argumento, disgresión y epílogo, categorías estructurales fundamentales de la retórica, el arte de persuasión pública" (Foster 2013, 23-24).

En el mito, los gestos no se hacen sólo para expresar estados sensoriales o emocionales, pueden comunicar incluso abstracciones y, aunado a esto, tienen una persuasión mayor que el habla, es así que por medio de ellos, los siracusenses logran coordinar -imaginar, planear y llevar a cabo- una movilización colectiva organizada y, además, con fines políticos. Tal capacidad quizá se debe a que los gestos no existen como proyectos -voy a hacer tal o cual- sino gesto es ya un *estar haciendo* -estoy moviendo tal o cual parte del cuerpo-.

⁹ Aunado a esto, sería también herramientas para dialogar con lo propuesto por Mark Franko sobre la relación entre la danza renacentista y la persuasión retórica (Franko 1981).

El mito parece decir que gracias al habla los gestos se pueden poner en orden, no en caos como la revuelta, a fin de que logren la persuasión por medio del discurso retórico; pero también está reflejando cómo los gestos, o la organización de gestos, pueden actuar no sólo por una capacidad simbólica de representación, sino porque pueden atravesarse de otros lenguajes para lograr un objetivo, a tal punto que también pueden incluir o utilizar para su fin, un arte tan sofisticado como el habla.

Volviendo de esta breve digresión, conservaré del ejemplo que, el gesto puede irrumpirse así mismo de tal modo con la palabra hablada que transforma su propia significación, puesto que en tal unión “no sólo [se] indican... necesidades expresivas y físicas, sino también una conciencia reflexiva” del gesto (Foster 2013, 24).

Signo

La simbolización del gesto crea un acontecimiento, los gestos devienen de nuevo fenómeno que experimentar cuando su forma presenta algo que no se puede describir con palabras; por supuesto, la configuración que cobra el gesto permite una comprensión, una interpretación de lo que contiene; pero, puesto en nuevas relaciones entre signos y acciones, produce el extrañamiento que toda experiencia nueva es capaz de imponer.

La simbolización del contrato coreográfico está relacionada con la disposición de varios individuos para trabajar hacia un fin común; por otro lado, la simbolización en el gesto significa poner en común aquello que se experimenta por medio de la aparición en una figura visual. Ambas descansan en la posibilidad de producir y leer sentidos; pero producir no es lo mismo que leer.

La coreografía permite ambos procesos de simbolización alternándolos en el tiempo: por un lado, acerca algo a un grupo de personas para ponerlas en común, ofrece un contrato como una vía de *commun-icare*; cuando ese contrato se lleva a cabo, dibuja su forma por medio de figuras -gestos y su propio proceso

de formación-. La generación de símbolos gestuales sólo puede ocurrir porque en el tiempo que dura la coreografía los que participan y los que ven son capaces de recordar lo que ha pasado antes, son capaces de interpretarlo aunque eso ya no esté presente y relacionarlo con lo que sucede y con lo que sucederá después. Experimentamos la coreografía, nos separamos de ella al interpretar lo que arroja, y transformamos su interior por medio de las peculiaridades formales de los gestos -ya sea que hagamos o que percibamos sus peculiaridades-; porque hacerlos y verlos son los medios por los cuales se manifiesta la totalidad de la danza.

Se teje así una producción de sentidos que surge de la exposición de gestos, que deben leerse para volverse a escribir.

Todo el evento, aunque complejo, está produciendo un espacio para pensar conjuntamente, no sólo sobre nosotros mismos, como mencioné antes, sino sobre nuestra relación con los signos y los gestos y cómo entran en relación con la meta común que perseguimos, cómo la cuestionan o alcanzan. Recuérdese que la meta común no es una externa al suceder de la coreografía, es decir, no trabaja la coreografía como instrumento de un fin exterior, sino que tiene su propio fin y éste está relacionado con la congruencia de toda la danza y con que la coreografía sea idéntica a sí misma durante su realización.

Las relaciones que se establecen entre los gestos dentro de la coreografía comienzan un proceso de significación, de tal forma que éstos son leídos a manera de *signos*, y puesto que leídos pueden someterse a un proceso de transformación.

Qué es un signo para este contexto. Una definición generalizada de signo podría incluir la definición de gesto porque éste, en su proceso de simbolización, está en vez de otra cosa, a la cual recuerda, señala. Pero, no todo signo es gesto, por eso propongo distinguir uno de otro, para tratar con mayor claridad sobre su puesta en relación, en la que se afectan uno al otro.

Parto de la diferenciación que hace Flusser entre gesto, que no puede interpretarse con un código ni tiene código de interpretación; y signo, que puede ser decodificado, por tanto pertenece a sistemas de interpretación. (Flusser 2013).

Pero, dar una definición única que agote el significado del *signo* es casi imposible debido a que existen en demasía formas de clasificar a los signos. Puede referirse a cualquier cosa, imagen, objeto, sonido, que “*está en lugar de otra cosa*” porque se trata de lo que da nombre a una experiencia, lo que culturaliza un fenómeno natural, que da forma a un pensamiento; es decir, signo es lo que se puede pensar o decir de algo; signos son entonces “categorías mentales que valen por alguna cosa, por las decisiones que implican, por las experiencias que señalan.” El gesto manifiesta un dolor en una forma física particular, luego la persona dice: *me duele; me duele* por tanto estará en lugar del dolor que siente (Eco 1988, 5-9); por otro lado, sabe que ese *me duele* es la expresión que comunicará el dolor que siente, porque es un signo que, por convención, hemos adoptado para expresar la sensación corporal incómoda que conocemos como *dolor*.

Todo lo que se aprende a interpretar de la naturaleza, del tiempo; por ejemplo, los cambios de estación, las horas del día, son signos que permiten pensar acerca de aquello que representan; con los signos se crean sistemas de interpretación de los datos naturales, sociales, culturales para pensar sobre lo que se experimenta. Ese sistema además permite la interacción social, es así que *pensar* con los signos es “vivir en sociedad” (Eco 1988, 10).

Son, entonces, *diversos fenómenos* o aquello que está delante del *noímeno*, pero ¿podría pensarse una definición menos amplia? Por ejemplo, limitar la definición para referir sólo a palabras escritas, siglas, señalizaciones, o ¿será incluso posible que exista una definición que a esta “cantidad muy diversa de fenómenos” le reconozca “una estructura de fondo que los haga comunes...”? (Eco 1988, 19).

Quizá se trata de la función que cumplen para transmitir información. Se da un acontecimiento sobre el cual se puede decir algo, un emisor dice algo sobre el suceso, ese algo que dice es el *mensaje* (que se envía a un destinatario quien lo lee), ese *mensaje* equivale siempre a un signo; pero tal se debe compartir en un código común, para que llegue a ser mensaje. Por tanto, tendría que hablarse de sistema de signos que cumplen una función comunicativa, así que “entre emisor [del signo] y destinatario ha de haber un código común... una serie de reglas que atribuyan un significado al signo” (Eco 1988, 22), un significado específico. Así, signos son aquellos que transmiten información dentro de su sistema o código.

La definición sobre el gesto encaja en la de signo porque el gesto comunica algo; pero eso que comunica lo puede hacer sin necesidad de un código; mientras que signo no siempre es gesto, ni está necesariamente en el cuerpo, sino puede ser cualquier cosa que medie lo acontecido y lo que puede comunicarse, pensarse o actuarse respecto a ese suceso.

La condición simbólica del gesto incluye la presentación de un mensaje no codificado y sin embargo sígnico porque posibilita la interpretación de sentidos, y es precisamente esa ambigüedad del gesto lo que lo hace lugar del arte; pero también, al relacionarse con el signo que no es gesto, se convierte en una amenaza para él.

La relación que podría establecer un signo con un gesto, probablemente resultaría en la codificación del gesto, su estandarización -identificación de éste con una convención o código que defina su significado-; pero en el espacio de la coreografía, en su puesta en relación, el signo se ve interrogado, e incluso tensado en su significado.

Un signo dentro del espacio coreográfico puede codificar lo que sucede dentro, por ejemplo, una partitura de notación dancística comunica algo específico al bailarín: dar un paso corto hacia la derecha y juntar los pies rápidamente (la rodilla derecha queda ligeramente flexionada), al mismo tiempo elevar el brazo partiendo la mano del centro del pecho hasta extender la extremidad a la diagonal derecha-arriba; acto seguido, bajar el brazo extendido hacia el costado del torso e inclinar la cabeza hacia adelante. La indicación no sólo es precisa porque esté codificada en pasos de danza, sino que su objetivo es significar algo exacto -una reverencia para el público (que regularmente hacen los hombres al finalizar una *variación* de *ballet clásico*)-. La acción aquí es poco más que un signo, pero cualquier modificación de su apariencia le regresa su condición de gesto; como se dijo en el ejemplo del dolor, siempre la acción que manifiesta una variación de su expresión, abre la distancia entre ella y el que la hace, dando lugar al espacio de simbolización; el bailarín será capaz de mostrar algo más que una reverencia.

El ejemplo es limitado, pero útil, si el bailarín da un tiempo más largo a la inclinación de cabeza y permanece así más de lo establecido (en vez de salir corriendo por un costado del proscenio como es la costumbre para que siga el ballet),

genera una tensión que podría ser significativa para su personaje, para el sentido de la siguiente parte, o bien, para toda la obra.

El gesto transforma al signo, le hace entrar en conflicto con lo que debiera representar. El gesto es lugar que quiebra al signo.

La coreografía depende de ambos, signo y gesto; en los anteriores capítulos he expuesto que tanto acciones codificadas o definidas están en relación dialéctica con acciones indefinidas, y ese es el proceso donde se aparecen los sentidos. Por tanto, el signo es, a su vez, el lugar que plantea un problema específico al gesto: pensar su significado y abrir sus sentidos con el fin de tensarlos y construir nuevos enunciados.

El gesto no simboliza cualquier cosa dentro del marco del contrato, no es la forma simbólica de cualquier acción, tampoco tiene sólo la función de desestabilizar el sentido de cualquier acción y dar paso a una caótica danza, si es que ésta existe; el gesto es capaz de desestabilizar la relación entre un significado particular y su signo con el fin de ir *más allá* de lo que ya se ha dicho; hacia donde se dirige el suceso coreográfico con este diálogo entre signos y gestos, y entre individuos, naturalmente, es a alcanzar el cuerpo de la coreografía.

Llamaré *signos-gesto* al conflicto que abre la puesta en relación del signo con el gesto, y serán éstos los sintagmas, las palabras por medio de las cuales la coreografía escriba, exponga su escritura. Como signos son posibles de interpretar (leer), como gestos pueden cambiar y dar nuevos sentidos a lo experimentado, sin perder su capacidad de medios de la *commun-icare*.

Así, signos-gesto son los sitios de tensión que desestabilizan la correspondencia de lo que se dice y cómo se dice, e incluso, entre lo que se dice y lo que aún no se ha dicho, porque su unión es una relación que no existe fuera de la coreografía, sólo ahí adquieren nuevas connotaciones; oscilan entre su significado y su choque con los otros. Gesto se hace signo, signo se hace gesto.

Ese proceso de re-significación está dentro de una danza que se organiza en torno al contrato; por ese proceso, llamar *contrato* a lo que se pone en común dentro de una coreografía no enfatiza un rigor sobre lo que se permite hacer o no, sino el rigor está en que traza los parámetros de su propia significación, y todo lo que sucede dentro, sea danzar libre o disciplinadamente bajo una técnica, se transforma en su sentido gracias a la tensión con la finalidad de la coreografía.

Generar un todo congruente depende del contrato pero puesto que no se anula el signo en lo que significa ni el gesto en lo que simboliza, la relación que establecen con el propio contrato es de tensión, y en la medida que se tensen se modificará la apariencia de sus figuras.

Apertura de los signos-gesto

Un signo también puede presentarse en una forma que no detente un significado preciso, y esto no atenta su capacidad de comunicar alguna cosa, mismo caso del gesto, porque no son “solamente un elemento que entra en el proceso de *comunicación*, se puede también transmitir y comunicar una serie de sonidos sin significado...; un signo es entonces una entidad que forma parte del proceso de *significación*.” (Eco 1988, 22); un signo indeterminado es un enlace, una unión que funciona como los movimientos transitorios de la danza geométrica. Es decir, a pesar de su indefinición, forma sentidos en relación con otros signos o gestos.

No se trata por tanto, de una indefinición absoluta, un suceso indescifrable, porque está ya dentro del proceso de significación.

Un proceso de comunicación en el que no exista código, y por consiguiente en el que no exista significación, queda reducido a un proceso de *estímulo-respuesta*. Los estímulos no se adecúan a una de las definiciones más elementales de signo, la que dice que *se pone en lugar de otra cosa*. El estímulo no se pone en lugar de otra cosa, sino que *provo-ca directamente* esa otra cosa. Una luz deslumbrante que me obliga cerrar los ojos es una cosa distinta de una orden verbal que me imponga el cerrar los ojos. En el primer caso cierro los ojos sin reflexionar; en el segundo, antes que nada he de entender [una] or-

den y decodificar el mensaje (proceso sígnico) para luego decidir si obedezco (proceso volutivo...) (Eco 1988, 22-23).

Ningún signo o acción es meramente un estímulo dentro del campo significante de la coreografía. Así, ninguna actividad coreográfica se trataría sólo de un grupo de personas experimentándose entre sí, porque como he mencionado, esa no es la vía para poner en crisis lo que se da por establecido. Aunque así se pretendiera, ese grupo de personas no se experimentan en la intimidad de una alcoba, sino que han colocado a esa experimentación en un espacio común, un salón o escenario y le han llamado danza, creando un acordonamiento, un marco que permite tomar distancia para lo que ahí dentro suceda; distancia que ya hace de la danza un instrumento para pensar, es decir, cualquier acción renuncia a ser pura experiencia cuando entra en una danza que tiene su acuerdo, porque entra en el proceso de separación y simbolización.

La danza que se organiza entonces debe pensarse no sólo como una experiencia, sino como el proceso de simbolización de las acciones; ella es escritura y lectura al mismo tiempo, no sólo actividad.

Poner un gesto en escena es traerlo a un debate.

He dicho antes que tanto círculo de los que danzan como cuerpos que les rodean para ver la danza eran el cuerpo de la coreografía; la escritura de la danza es tal en tanto que se escribe con el gesto del que baila como por la capacidad del espectador de dotar a ese gesto de sentidos, gesto deviene signo leído y el signo, a su vez, deviene gesto.

Un signo no es all  sólo portador de significado o medio de comunicación, bajo la gestualidad se vuelve enlace de un nuevo proceso de significación. Este proceso no necesita concretarse en un código lingüístico porque su fin es generar sentidos que detonen pensamiento. Ni signo ni gesto son lugares que pueden agotarse en lo que plantean en el espacio de debate, por eso pueden crear un cuerpo de sentidos nuevos que van descubriendo algo sobre el problema que acoge la coreografía; algo que no se ha nombrado o que no podía nombrarse todavía, ya

sea porque no puede agotarse en el lenguaje (no puede comprenderse totalmente) o porque no se había reconocido como un factor necesario de nombrar.

Signos-gesto, por su relación, abren nuevas configuraciones de sentido, pero al mismo tiempo, dan soporte sensible a algo que, o bien, no se había dicho de la manera en la que ellos lo presentan o no había sido pensado o imaginado.

La reunión de signos y gesto además hacen de la coreografía un lugar que no se ajusta a un único código de interpretación, en ella se mezclan códigos y asociaciones por empatía e intuición; se exige el uso de más de un sentido -vista, oído, incluso tacto-, más de un lenguaje -escrito, hablado, gestual, musical-; en esa interconexión de códigos e intuiciones plantea nuevas relaciones, que exigen un mover del pensamiento, un desciframiento, una interpretación, una reacción inteligente del espectador y del *performer*.

Para crear nuevas maneras de nombrar lo que no se puede agotar con el lenguaje ni con otra representación, tiene que darse este encuentro y tensión de los sentidos; porque sólo así ocurre el proceso de simbolización. Al poner algún gesto con un signo al que no estaba antes unido se abre el espacio de la imaginación, la interpretación, la traducción; la unión de dos poesías (dos aperturas), que es cantera para dar soporte sensible a lo que somos capaces de imaginar.

Que la danza organizada sea un contrato bailado que genera un espacio de debate para pensar en torno a algo, es la primera vía necesaria para establecer una relación entre coreografía y política, porque la coreografía genera un espacio en el cual producir pensamiento desde la reflexión, el debate, el desajuste, y la re-creación de sentidos y significados de algo.

Es indispensable insistir que el espacio de producción de ese pensamiento se da siempre con base en el conflicto que crea la unión de signos y gestos.

Si una danza tiene la meta de desmasculinizar el movimiento de los hombres, no tendría ningún sentido político asumir esta meta sin llevarla a un espacio de debate. Dentro de su desarrollo tendría que entrar en conflicto, por lo menos, lo

que se da por sentado que es lo masculino y la necesidad de una desmasculinización.

En el ejemplo, parece confundirse la meta propia de la coreografía -realizarse en el tiempo-, y la meta temática -la desmasculinización-; no es así; es necesario considerar la meta coreográfica como algo más que la meta temática, porque es ella la que invita a *ponerse en común o en relación* con los participantes. Todos trabajando para que la coreografía se realice es condición necesaria para que ésta ocurra y para que abra un espacio de conflicto. Ahora, el contrato y el espacio de conflicto no están en una dimensión ideal, se tienen que hacer materiales, tangibles, y lo hacen por medio de los signos y gestos, el conflicto se crea con enunciados que proponen signos-gesto; por eso, el tema es el desafío concreto en el cual se pone en juego, se performa, la meta coreográfica. La manifestación estética de la coreografía, que se crea gracias al debate, aporta una nueva configuración a lo que se ha puesto en conflicto, una aparición nueva o transformación de aquello que se daba por sentado.

Si sigo con el ejemplo, la coreografía no puede ser sólo el laboratorio para que unos cuerpos que se experimenten a sí mismos o donde reciban estímulos externos para una desmasculinización; tiene que ser una puesta en duda de la propia desmasculinización, presentarse como una interrogante a pensar juntos todos los participantes, y no como mensaje codificado que se debe transmitir y asumir como verdadero. Es mensaje a interrogar.

Hacia una comunidad del debate

En la medida en que en la danza, los signos y gestos unen diferentes personas en una misma dirección, *pensar sobre una misma cosa*, se trata de un arte que sucede en colectividad. Pero no reúne según una convención del sentido, sino alrededor de la re-construcción del sentido. Se trata entonces de una relación que les une no en la empatía de unos con otros por la sola presencia, sino en que están en oscilación constante entre la creación de signos y la recepción de signos, entre la interpretación de gestos e interrogación o creación de unos nuevos.

El *contrato*, en su relación con el símbolo, refleja la necesidad de una disposición común para permanecer durante un tiempo determinado pensando en torno a un problema. Ese pensar ya pudo imaginarse como un pensar complejo, puesto que ninguna definición de lo que se trae al espacio de debate se da por asumida, sino por el contrario, se ofrece la tensión de su significación a través de los signos-gesto; el espectador es el que, como en un puzzle, une y desune lecturas, interpretaciones; a esto le llamo *negociación*, y puede sintetizarse en la creación, separación y vinculación de antiguas y nuevas relaciones de sentidos que dibujan la figura y la forma de la coreografía.

La negociación (y la posibilidad de llevarla a cabo) suma un aspecto a la condición primera de la coreografía, condición común, compartida, que podría redactarse ahora como *la disposición de pensar juntos puesto que hay capacidad de comunicación e interpretación en cada uno*.

La capacidad que tiene todo humano de pensar el proceso de significación de sus acciones (en la simbolización de los signos, en la creación de gestos), y en la repetición de ellos, depende siempre de (descansa en) la *otredad*, puesto que tal producción simbólica, hacer un gesto, se dirigió en primer lugar hacia el exterior, para una mirada real o hipotética a la que se le mostraba el dolor, -con el fin, por ejemplo de recibir ayuda-. Sólo es posible que el que hace la acción la simbolice al exteriorizarla; el gesto -la simbolización de la acción- nace bajo una relación con un *otro que ve*; es así que "las relaciones interpersonales están siempre entretejidas de estos intercambios significativos" (Eco 1988, 44).

Los signos-gesto coreográficos provocan la lectura de nuevos sentidos en la coreografía; poniendo así en relación el cuerpo del que mira con el que danza; ambos participan en la creación de gestos, de su desciframiento y su simbolización.

Este movimiento que se produce entre cifrar y descifrar, incluye al espectador en el contrato. Insisto en ello porque su inclusión es indispensable para la escritura coreográfica, por ello una reflexión al rededor del espectador llena el capítulo siguiente.

Hasta aquí he dicho que, la coreografía hace posible un espacio *común* al dar una causa y un fin para pensar en torno a ella un tiempo determinado. Inaugura un grupo o comunidad de debate que se reúne en torno a una finalidad común y para la aparición de la forma sensible que tendría esa causa.

Disponerse al acuerdo o entrar en esa comunidad, no será un modo para superar las distancias (ni físicas ni comunicativas), no las diferencias, porque el fin no es homologar el sentido, sino poner en tensión los sentidos, a fin de que sea en ese espacio de conflicto donde se logre la forma. En la danza geométrica el inicio de un conflicto oscilaba en el movimiento difuso; en la *khoreía*, en las líneas que escapaban del laberinto; en *Call Cutta*, en la negociación de los límites de la convención teatral. Sólo en ese debate aparecían la geometría, en el primer caso; el círculo, en el segundo; y la relación humana, en el último.



ABCdario

[Bitácora - fragmento 1]

Enunciado coreográfico 1

Notas

Febrero 2018, Barcelona.

Lenguaje del cuerpo

Usar los gestos en la danza como unidades que escriben en lenguaje propio. Cada uno será una palabra.

Crear módulos - a manera de sintagmas cortos- con los cuales escribir un enunciado. La escritura se puede dibujar y hacer ver en el soporte de un video; a la vez funcionará como instructivo, una lista de palabras que pueden leerse y re-interpretarse "pronunciándolas de nuevo"; la re-interpretación abre sentidos que no dejan de relacionarse con esas palabras. Lo que interesa es evidenciar que la acción contiene un sentido que no necesita de un código específico para interpretarse; puede leerse a través de otros códigos.

PRE-SCRIPT: Proto-Performance
"GODOT"

Stage: Clean room - Black box
→ 12m. x 10m. x 10m.
(no physical stage/audience division)

PROTO-PERFORMANCE
GODOT

SCENE 1

Scenography: 20 chairs arranged in a demarcated space by 20 chairs and a large area of light signals the stage. When the performance seems to start it is repeatedly interrupted by the director, stage hands and sound the dances. All of them agree that the spatial distribution is not ideal to initiate the performance, so they can not start if the chairs, lights, etc. are not rearranged. Three times the audience is readdressed, and the fourth time the chairs are removed, thus leaving a diaphanous space, in which both audience and dancers must find their place to locate themselves constantly and so to give rise to the dancing.

Light: General room light: 20%.
Special zone (scenario)
white light (filter)
back lights (6 fresnels)

Que 1: Special light out 2. Music enters 20sec. Music stops 20sec. Two people come to stage and start to talk between each other in low voice.

Que 2: General light up to 100%. Special light out 2. These people explain to the audience that they need to change stage and chairs to another order. To do better the performance. The same people rearrange chairs and light, and put back operators in their chairs.

SCENE 2

Scenography: 20 chairs detatched at two ends of the room

Light: General light room: 20%.
Special zone (scenario)
white light (filter)
Center of di room (6 PAR 64)
(over head)

Que 1: Special light up to 70%. Music enters 20sec. Music stops 20sec. Two people come to stage, start to talk between each other. Now 1 dancer comes too, and argues with them.

Que 2: General light up to 100%. Special light out 2. These people explain to audience needs to wait again. They will rearrange the room again. They start but they ask spectators to carry their own chair and place it in a half circle.

SCENE 3

Scenography: 20 chairs in a half circle

Light: Special zone (scenario)
white light (filter)
Side light (6 PAR 64 - left to right)

Que 1: Before light ends to up (to 70%). Or even before people return to its place. Two dancers come to stage and explain to everybody best way to work there is not having any chairs. They decide that audience place will be indicated with blue light spots, and the dancers place with white light spots.

Que 2: Everybody remove their chairs. Dancers repeat to the spectators they must be prepared to find their lights. They leave stage. People wait.

PRE-SCRIPT: Proto-Performance
"GODOT"

Stage: Clean room - Black box
→ 12m. x 10m. x 10m.
(no physical stage/audience division)

GODOT

SCENE 1

Scenography: 20 chairs occupying half room C

Light: General room light: 20%.
Special zone (scenario)
white light (filter)
back lights (6 fresnels)

Que 1: Special light zone up to 70%. Music enters 20sec. Music stops 20sec. Two people come to the stage and start to talk between each other in low voice.

Que 2: General light up to 100%. Special light out 2. These people explain to the audience that they need to change stage and chairs to another order. To do better the performance. The same people rearrange chairs and light, and put back operators in their chairs.

SCENE 2

Scenography: 20 chairs detatched at two ends of the room

Light: General light room: 20%.
Special zone (scenario)
white light (filter)
Center of di room (6 PAR 64)
(over head)

SCENE 4

Scenography: There are no chair

Light: 6 blue spotlights (6 Lekos 125)
6 white spot lights (6 Lekos)
2 blue & white spots (PAR 64)

Que 1: White spot light (center) comes up 70%. Music enters 20sec. Blue spotlights 70%. Dancers come to stage, wait to audience enter in its spots. Dancer start dance.

Que 2: Blue spotlights change its site. white spots change too. everybody is moving.

Que 3: Now spots are smaller. Dancers are still dancing. Lights change again. Now, are much smaller and closer to each other. Everybody is moving.

Que 4: Now white light is into the blue one. and change to another blue.

Que 5: Now blue light is into the white one. Now all of them are mixed. Dancers need to dance between audience and help themselves from bodies! Spectators (with small gestures).

Que 6: General light comes up. 100% / 30 sec. Special lights out 2. 20 sec. Dancer stop dance.

END.

Godot

[Bitácora - fragmento 2]

Guion

Notas

Octubre 2017, Barcelona.

Generar una situación relacional a través del uso específico del espacio de un evento escénico (implementando los principios coreográficos como parámetros).

Una obra escénica en la que no suceda nada excepto el acomodo y reacomodo del público antes de mirar la obra. Cambiarle de lugar argumentando que hubo algún malentendido y que deberá modificarse el espacio. Nunca empieza la obra, sólo se prepara al público. Un "esperando a la obra", donde la danza es el movimiento de los espectadores.

Sin narración, trabajar con los espacios entre las cosas y las personas, las distancias que varían, las posiciones que se modifican, las palabras que se intercambian para ir o volver de un sitio a otro.



Disposición

[Bitácora - fragmento 3]

Enunciado coreográfico 2

Notas

Febrero 2018, Barcelona.

Fragmento de guion para vídeo.

“Una obra señala una dirección. Insinúa algo que desea alcanzar, busca desde dentro de sí hacia afuera de sí.

“Su sentido, su causa o finalidad, no se esconde, está naciendo mientras aparece en su espacialización, en su devenir material.

Hay una danza en toda obra, una obra en toda danza.

“La bailarina traza el volumen del movimiento, un despliegue tridimensional que expone una escultura, no del cuerpo danzante sino de sus figuras, el trazo que marca un camino...

...Al espectador, la danza le sorprende, puesto que no sabe con certeza cuál es el siguiente gesto, pero lo advierte, lo imagina de antemano, y sus ojos son así el lienzo para que éste se dibuje. ...persigue, pero no alcanza, prevé el paso sí, o bien el ritmo, un ataque, un cambio repentino, pero Ella, toda nueva, nunca vista antes por ojo humano, se recrea y no le espera...”

Para el vídeo, seguir el [enlace](#)

Página anterior: still del vídeo *Disposición*

Capítulo 3

¿Participación?

El intercambio que ocurre a partir de la aceptación de un contrato, la negociación de unos sentidos, señala que ocurre un diálogo entre el espectador y la obra -que incluye *performers* y creadores-.

Hasta aquí, la figura de la coreógrafa o del creador ha sido ambigua en mi argumentación. Y esto ha sido deliberado porque me interesa pensar en la coreografía y no en el o la coreógrafa como sujeto de estudio. Es evidente que sin esta figura no es posible pensar de manera integral la coreografía; pero concédame el lector proseguir así con el fin de centrar la discusión en el objeto coreográfico -la pieza u obra- como el suceso que produce la relación entre los que de ella participan, y permítaseme también que ese *los que de ella participan* incluya tanto al creador, a los *performers* como a los espectadores.

Quién es el espectador en la obra coreográfica, qué tipo de papel juega para que suceda la coreografía; y en función de su relación, cómo afecta la coreografía en su encuentro con la política.

Algunas manifestaciones artísticas que proponen acercarse a la política, o lo político entendido como el manejo o negociación del poder que tienen unos sobre otros, se enfrentan al problema acerca de si el arte tiene un impacto directo o sólo simbólico en la realidad concreta. Esto se hace visible en una situación de extrema violencia, que rebasa cualquier capacidad de decir o hacer algo más que lo necesario para la supervivencia.

Existe una brecha entre lo que el arte produce y la realidad social, en el sentido, por ejemplo, de que el arte es incapaz de detener una matanza, el tráfico de armas, o alguna despreciable situación similar. Quizá, por esa razón, ciertos colectivos artísticos han transformado sus propuestas en intervenciones que trabajen para el bienestar de una comunidad, oscilando entre obra y proyecto social, cambiando el lugar del espectador por el de beneficiario y su lugar como sujeto de participación pasiva por sujeto activo que co-crea propuestas sociales frente a una necesidad concreta.

Grant H. Kester escribe sobre el debate que abre un arte participativo acerca de los límites del arte: cuándo deja de ser obra artística una intervención social. Kester agrupa una serie de obras bajo el término *arte conversacional* o *dialógico* (a finales del siglo XX), todas ellas trabajan con idear soluciones creativas e imaginativas a ciertos problemas sociales.

Si bien la coreografía que propongo aquí no está pensada como una actividad que se dispone a la solución de un problema concreto dentro de una comunidad, interesa recuperar del *arte dialógico* la propuesta de que el lugar del arte en la política tiene que ver con una capacidad creativa e imaginativa.

El proceso de trabajo del arte conversacional es útil también para pensar qué papel juega el espectador en él. El espectador de la coreografía no es el mismo que el del arte dialógico, porque ésta no incluye a individuos que pertenecen a una comunidad vulnerable en términos sociales; sino el espectador convencional del teatro; sin embargo, como Kester propone que el material donde se trabaja la propuesta artística es el diálogo (de ahí el nombre dialógico), y puesto que la coreografía se dice aquí, es un espacio que abre un debate y se crea en el intercambio y tensión de sentidos, entonces el trabajo de Kester arroja elementos conceptuales con los que pensar al espectador o participante de ese debate coreográfico.

Aunado a esto, algunas de las obras que surgen en el contexto de la *performance* participativa de los años 70, especialmente las de Allan Kaprow, que influenciaron de alguna manera el arte dialógico, ayudarán en este capítulo a pensar a través de una práctica performativa, la colaboración activa del espectador en la construcción de una coreografía; y cómo esa inclusión del espectador es también el camino para atravesar la política.

Qué espectador

La escultura post-minimalista (que tuvo contacto con las acciones coreográficas del Judson Church Dance a principios de los años 60 del siglo XX en Nueva York, como puede verse especialmente en el trabajo de Robert Morris), profundiza en la presencia del espectador como elemento constitutivo de la obra, cuestión que hereda de la escultura minimalista; pero, a diferencia de ésta, hace del carácter performativo que aparece gracias a la relación espacio-observador-objeto escultórico, su material de trabajo.

Al cambiar el acento sobre el objeto hacia la mutua afectación entre el cuerpo del espectador y el espacio (creado por el objeto y su entorno), los escultores post-minimalistas ven en la *acción* el momento definitorio en que se aparece la obra; *arrojar plomo líquido en una esquina o caminar por el mismo trozo de césped hasta horadar una línea en él* son piezas que enfatizan la acción como base material de la escultura.

Tal acento permitió que la relación con el espectador pudiera ser más compleja que el simple hecho de afectar o ser afectado por el entorno con su presencia. Piénsese en los *wall drawings* de Sol Lewitt, que ya no son objetos (o dibujos terminados), sino instrucciones que cualquier persona podría llevar a cabo.

Tal propuesta no sólo logra que la obra sea la acción que aparece el dibujo en cualquier lugar y tiempo, sino que aquel, que antes era espectador pasivo y apartado, se vea posicionado en el medio de la acción, entre la aparición de la pieza y la observación; lugar que antes sólo habitaba el artista.

Los creadores de la danza y coreografía americanas de la misma época, años 60 y 70, como los creadores del Judson Church Dance, introdujeron en sus creaciones acciones simples, acciones cotidianas; lo que se ha leído como una democratización de la danza: que cualquiera la entendiera e incluso, la pudiese ejecutar (esta democratización también buscaba una puesta en duda de la representación: el material de trabajo ya no se construiría por gestos técnicos y codificados, difíci-

les de descifrar, sino por acciones cotidianas que presentan situaciones y experiencias).¹

Introducir movimientos cotidianos tenía como primer propósito librar a la danza de su representación y convertirla en la presentación del movimiento del cuerpo; y segundo, librar al cuerpo de un lenguaje codificado adquirido por la danza clásica o las técnicas contemporáneas; se trataba de burlar el fin convencional de la danza: ser medio para la representación de algo, así fuese una historia o la expresión de un estado psíquico. A pesar del deseo de sobreponerse a la función representativa del arte, la danza y la coreografía, al traer a su interior el material con el que producirán su suceso, llevan a cabo, por ese simple gesto, un proceso de representación.

Pero esa capacidad, lejos de producir una separación con el que mira el suceso, es el vínculo con el que se relaciona con el observador y con cualquiera que participa de o en ella.

Los desplazamientos o cambios de paradigma acerca de lo que la danza posmoderna debía tratar (no una historia sino una pregunta hacia sí misma), o de las bases sobre las que se debía construir (no una técnica sino aquello que el cuerpo puede decir de sí mismo o hacer sin restricción técnica), probablemente no abrieron un camino para pensar sobre el espectador en sentido más amplio (excepto quizá en el *Contact Improvisation*); pero sin que fuese su objetivo, planteó un cambio en las maneras de leer y pensar los elementos que constituyen la danza, obligando al espectador a ver en las relaciones sutiles entre cuerpos y espacio, entre pie y brazo, entre colocación en un punto y pausa, un texto por leer.

Con base en estas observaciones, propongo pensar sobre el espectador como aquel que se encuentra en medio de la acción que da cuerpo a la *performance*, espacio en el que se situaría como lector y co-responsable del sentido y de la forma coreográfica (algo similar a lo que le ocurre en medio de los dibujos de Lewitt y frente al texto que inauguró la danza postmoderna).

¹ Para el tema ver Sally Banes. 1980. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Boston: Houghton Mifflin.

Qué participación

Arte dialógico

Grant H. Kester, en *Conversation pieces* (2004), expone, con argumentación filosófica, por qué ciertas intervenciones sociales diseñadas por artistas aún pueden considerarse como acciones que pertenecen al campo del arte y no sólo de la política. Reúne bajo el término arte dialógico (o conversacional)² intervenciones de características similares, una de ellas es que están enfocadas en lograr un impacto social (la generación de reformas políticas para un bien comunitario, por ejemplo) a través de una acción artística o vía los medios del arte.

Las obras se distinguen porque son acciones que se llevan a cabo en comunidades o contextos complejos y usan el diálogo para incluir todas las voces involucradas en el proceso.

Más allá de hacer piezas colectivas -objetos escultóricos o murales-, los artistas crean una manera de intervenir en la comunidad -buscan un sitio o generan las circunstancias- para que se abra un diálogo y una escucha entre personas; la configuración (formato o forma) final de la intervención (que oscila entre obra y acción social) se decide conjuntamente según avanza o se concreta el diálogo y en función de la necesidad común.

Kester reconoce en el arte un papel privilegiado (quizá incluso necesario) para imaginar vías nuevas para concretar una transformación efectiva en el contexto social. Es decir, la estética es el lugar desde el que el arte puede aportar algo a los conflictos sociales.

² El autor utiliza la palabra *dialogical* retomando un término utilizado por Mikhail Bakhtin quien decía que la obra de arte es un tipo de conversación (Kester 2004, 10).

Los artistas reunidos bajo el término dialógico, han criticado sin embargo, la reducción del arte a esa esfera de la creatividad, porque el arte que permanece en una dimensión simbólica no necesariamente afecta la realidad; tal es su crítica hacia el *arte relacional*, por ejemplo.

Habría que preguntarse por un lado, si el arte dialógico trabaja efectivamente más allá del ámbito de la representación simbólica, o es precisamente por medio de ella que es capaz de dar respuesta nueva a una situación social; por otro, si el espectador ha sido incluido en él, o más bien eliminado.

Kester ha afirmado que, a pesar de que al arte (y sobre todo el arte contemporáneo) ya no se le considera portador de una verdad o visión privilegiada de la realidad, todavía puede generar un espacio privilegiado para la invención, la imaginación de situaciones desde las cuales presentar propuestas e incluso estrategias a otras disciplinas para dar salida o soporte a una crisis social; es por esa razón que llama arte conversacional a una variedad de intervenciones sociales que se fundamentan en la capacidad imaginativa del arte.

El arte dialógico se distingue del relacional porque no está completo hasta que creadores y participantes inciden de manera directa y voluntaria en un problema social, y no de forma limitada, como lo haría en el arte relacional (se trataría de una acción más contundente que sólo *tomar un dulce de la pila de caramelos* como las que disponía Feliz González Torres durante la década de 1990).³

Por el contrario, los espectadores son siempre miembros de una comunidad con la que se relaciona el artista; es así que, este espectador no es *cualquier* espectador, sino un grupo elegido para trabajar junto con los artistas.

Si el arte relacional había logrado desaparecer algunas jerarquías entre autor, espacio del arte y espectador, lo hacía sólo en beneficio del significado de las obras, puesto que el espectador funciona como una herramienta útil para la construcción de sentido de la pieza y era útil al artista. Para Kester, se trata de obras en las que todavía la alusión e involucramiento del espectador está en función de

³ Para una descripción de esta pieza, emblemática del arte relacional, ver Bourriaud. 2006. *Estética relacional*, Argentina: Adriana Hidalgo, 45 y 63.

su relación con el objeto artístico; cualquier particularidad del espectador sobra (Kester 2004, 10).

Por esta razón, el surgimiento de las estéticas dialógicas se basó en la búsqueda de una relación concreta con el espectador.

La diferencia entre un arte relacional y el arte que se relaciona con un entorno social, que se involucra con comunidades a través de un diálogo, está, según Kester, en que ese diálogo no es una herramienta para crear algo más, es en sí la materia de interés, es la finalidad. Todos los medios utilizados estarán al servicio de la generación del diálogo y, además, éste toma forma en la medida en que da voz o enuncia un bien a alcanzar para un grupo de personas o comunidades enfrentadas, es decir, es un puente comunicativo, reflexivo, negociador de diferencias o para el reconocimiento de éstas.

Pese a esta diferenciación, también identifica aspectos comunes en el arte dialógico y en el relacional, incluso en el arte moderno y en el de un siglo atrás, puesto que todos ellos comparten la idea de que es el artista o artistas (el mismo arte) quien puede afectar de un modo particular a un grupo específico (comunidad) según afronte una situación social, económica o cultural, a través de una propuesta estética, formal.

La tarea del arte moderno, según Clement Greenberg, por ejemplo, era significar sólo por la vía de sus medios estéticos. El teórico norteamericano proponía que el arte debía servir de modelo o de generador de utopías, como en el Romanticismo, sólo a partir de él era posible imaginar un futuro mejor. Por otro lado, consideraba que sólo la burguesía, la clase que tenía tiempo para el ocio y para cultivar el gusto, era la única capaz de entender el arte moderno (Kester 2004, 45-46). Frente a la comercialización y la proliferación de la cultura de masas, el arte no debía promover un contenido de fácil acceso, por el contrario, debía ser poco claro, poco accesible al espectador común, dejar de narrar temas o contar historias, elementos que harían de la obra un producto de fácil consumo. La obra por el contrario, debía profundizar en su propio valor, en su capacidad para mostrar aquello que es innombrable e incontenible en una imagen; dejar que el significado recayera en el material, en la textura, color, luz, para dar paso a una poética inalcanzable por las palabras. Al arte sólo se llegaría con un espíritu cul-

tivado, educado, o bien, por medio de una sobrecogedora experiencia frente a la obra, que invitaría a vivir la utopía social (Kester 2004, 83-84).

Desde el Romanticismo hasta el siglo XX con el arte dialógico, las corrientes coinciden y esperan que sea la experiencia estética (más allá del objeto o de la comunidad) la que “desafíe las percepciones convencionales... y los sistemas de conocimiento” (Kester 2004, 3).

La figura del artista había sido casi siempre la responsable de este proceso, se contaba con su capacidad de imaginación para solventar lo que otras disciplinas no podían, y aunque el encuentro del espectador era con la obra, el artista era quien tenía el criterio privilegiado para generar la experiencia estética pertinente. El arte dialógico desplaza la creación de una obra-objeto a manos de un individuo, a la creación de un diálogo que si bien es iniciado por unos artistas, se define entre muchos. Este proceso creativo exige reflexión, argumentación y empatía y, en consecuencia, cambia el perfil del espectador, ya no es aquel que experimenta de manera instantánea y sobrecogedora una obra que se le impone más allá de su razón, sino una invitación al debate.

El colectivo *WohnKlausure*, formado por artistas austriacos, trabaja con grupos sociales de una misma comunidad que sufren algún conflicto, enfrentados, por ejemplo, por problemas económicos o políticos. El colectivo diseña espacios y situaciones en donde las personas puedan sentarse y dialogar poniendo en *pausa* sus diferencias sociales o estatus de poder, es decir, los roles que ejercen unos sobre otros.

La obra *Schlafplätze für Drogenabhängige Frauen* (Refugio para mujeres adictas a las drogas) de 1994, se basó en la creación de una serie de encuentros y diálogos durante ocho semanas con una comunidad en Zurich.

En la primavera de aquel año, se agravó en muy poco tiempo un problema de drogas que desembocó en que muchas mujeres adictas o afectadas de manera transversal por el problema tuvieran que dedicarse a la prostitución para pagar lo que debían. Incluso algunas se habían tenido que ir a vivir a la calle. En particular, este grupo sufría maltrato de sus clientes, un trato muy duro de los poli-

cías y el desprecio de la mayoría de la sociedad; tal era la situación que no tenían un sitio donde descansar durante el día.

WochenKlausure pensó que era necesario un espacio fuera del territorio de conflicto, un espacio franco (como algo similar a una zona libre de impuestos o reglamentaciones legales) en el que las mujeres pudieran hablar con los miembros de su comunidad y pudieran expresar cómo se sentían y lo que necesitaban sin miedo a la censura o a las represalias. El colectivo consiguió una embarcación que atracó en el puerto del Lago Zurich, citó a diversas figuras importantes de distintos grupos de la comunidad para dialogar con las mujeres dentro de la embarcación. Poco a poco, se integraron altos cargos de los partidos políticos, el comisario de policía, cuatro de los ocho consejeros de la ciudad y los directivos de varios los periódicos importantes.

Era necesaria la construcción de un lugar neutro que creara un entorno ritualístico, donde cada uno se percibiera como individuo compartiendo piso común con otros. El entorno del barco permitió a las mujeres hablar con libertad.

El colectivo logró así crear un puente de diálogo que hasta ese momento no había sido posible o quizá ni siquiera se había considerado necesario. Los artistas trabajaron durante meses para que esto tuviera lugar. En las conversaciones que sucedieron en el barco propusieron trabajar para una solución concreta, una que realmente modificara el modo de vida de las mujeres. Se acordó la adaptación de una casa que sirviera de refugio para ellas, en el que pudieran descansar durante el día y tener los servicios básicos; el trabajo del colectivo siguió con el diseño de estrategias para que tanto partidos como funcionarios se involucraran legal y económicamente, logrando que el centro fuese permanente (*WochenKlausure* 1994).

Este tipo de trabajo es llamado por el colectivo “intervenciones concretas”, pues no se trata de una actividad artística que llame a una transformación social en un sentido amplio, sino de una actividad muy específica que se dedica a una problemática puntual (una pequeña comunidad, dentro de esta comunidad, un conflicto); se trata de una acción que no puede aplicarse como fórmula a repetir en otros contextos.

El término *concreta* también expresa que la intervención del colectivo dirige el diálogo hacia la creación de un objeto o de una estrategia de actuación. Según se expresan los grupos de una comunidad y según van negociando sus desajustes, el colectivo propone estrategias específicas para materializar los ajustes o acuerdos, con el fin de que trasciendan el momento de encuentro; en el ejemplo, es el refugio para las mujeres, su adaptación arquitectónica y los recursos que lo mantienen, esa es la materia que *concreta* la intervención y el diálogo.

Su función estética se despliega en dos maneras, una, la invención de una herramienta para crear un diálogo y las propuestas específicas sobre como materializarlo. Los materiales del arte fueron cambiados por unas negociaciones para afectar las relaciones socio-políticas concretas, pero también las negociaciones se expresan o derivan en formas materiales.

¿En qué momento de la pieza dialógica se produce la intervención del arte con la política? ¿Es en la creación de un vínculo para la comunidad, o en la especificidad del tipo de vínculo (el diálogo en sí), o en la intervención que se traduce en un objeto -la casa-, o acuerdo legal -que sea permanente-?

A fin de cuentas son "...intervenciones que están, con todo, basadas en ideas del discurso del arte'...", por eso cabe preguntarse ¿son políticas porque hacen una propuesta creativa, porque tienen una "capacidad para pensar crítica y creativamente a través de fronteras disciplinares"? (Kesten 2004, 101).⁴ O son políticas porque modifican de cierta manera una condición social.

El momento político del arte tendría que darse sobre la base de las funciones del arte, principalmente aquella que para Kester sigue manteniendo al arte dialógico en las fronteras de la estética: imaginar algo que no era predecible y crear los medios para que se concrete, porque ese es el momento en el que el arte puede preparar un territorio para que ocurra la política. Cita Kester al colectivo con estas palabras: " 'El arte nos deja pensar en modos no convencionales... fuera del estrecho pensamiento de la cultura de la especialización y fuera de las jerarquías

⁴ "... 'interventions are nonetheless based on ideas from the discourse of art'... the capacity to think critically and creatively across disciplinary boundaries." (Kesten 2004, 101).

en las que estamos atrapados cuando estamos empleados en una institución, organización social o partido político.’” (Kesten 2004, 101).⁵

Lo político en el arte no está condicionado por su repercusión en el entorno, sino por su capacidad para decir, mostrar, develar algo que no había sido sujetado en el pensamiento común.

El proceso estético de *WohenKalusure* se podría describir, o bien acotar, a la creación de un entorno para la producción de diálogo, esto es, de *palabras* que pongan en común, que superen la distancia de la incomunicación, la falta de empatía. La aportación del trabajo en primera instancia es por tanto, la creación de nuevas connotaciones, o incluso nuevas palabras, que eran necesarias, primeramente para describir, exponer, hacer evidente el conflicto que separaba y la incomunicación que se sufría; y luego para volver a representar e imaginar un nuevo estado de las cosas, unas soluciones que no se habían imaginado antes para avanzar hacia el término de un conflicto (pero, la solución del conflicto, me atrevo a decir y a adelantar, ya no pertenece al ámbito del arte).

Se trata de un proceso que logra “empujar a sus participantes a cuestionar unas identidades fijas, imágenes estereotipadas... a través de un *proceso acumulativo* de intercambio y diálogo, en vez de un solitario, instantáneo shock interno, precipitado por una imagen o un objeto.” (Kester 2004, 12).⁶

Podría reconocerse una diferencia sobresaliente entre el proceso de generación creativa de ideas y diseño de aplicaciones prácticas, y la aplicación y consecuencia que éstas tienen en el contexto del que nacen las ideas.

⁵ “ ‘Art lets us think in uncommon ways... outside of the narrow thinking of the culture of specialization and outside of hierarchies we are pressed into when we are employed in an institution, a social Organization or a political party’.” (Kesten 2004, 101).

⁶ “...encourage their participants to question fixed identities, stereotypical images... through a cumulative process of Exchange and dialogue rather than a single, instantaneous shock of insight precipitated by an image or object.” (Kester 2004, 12)

Las diferenciaría llamándolas la estética y la intervención política. Si éstas dos se confunden o fusionan en el arte dialógico, pierden su potencia, pero si permanecen en lo que cada una es capaz de hacer, se aportan algo entre sí.

No estoy diciendo que el arte no es político o que la política no está en posibilidad de relacionarse con la estética. Estoy diciendo que el arte es político cuando coincide con una necesidad de la política. Pero esa coincidencia se da precisamente sobre la base de una identificación de cada uno que les impida ser o hacer lo mismo.

Trataré esto en el capítulo 5, pero mientras tanto tejeré una primera argumentación para pensar las maneras en las que el arte de la coreografía podría establecer un proceso de materialización que se cruce con el momento de la política.

En la perspectiva de Kester el arte presta sus márgenes como lugar de ensamblaje para un quehacer que afecte lo político; así que la posibilidad del arte para tocar la política nace en su interior, pero justamente por su capacidad inventiva, creativa.

El refugio de las mujeres en Zurich no es más el lugar del arte, porque, por más noble que haya sido la función del arte para su establecimiento; el arte se retira cuando la intervención se concreta.

La propuesta dialógica revela una condición actual del arte como medio de producción creativa, que tiende bases a esta tesis para pensar dónde ocurre la política en la coreografía; pero también da pautas para pensar en el espectador porque, a fin de cuentas, nace de una preocupación por el tipo de relación que puede establecerse con él, o por lo menos eso refleja su crítica contra el arte relacional.

Bajo el lente del arte conversacional, el diálogo entre miembros de una comunidad -que toma el lugar del espectador- y los artistas, es donde se crean nuevas rutas de pensamiento y actuación; pero a diferencia del arte romántico o relacional, no es el artista el que lleva la ocurrencia innovadora que da luz sobre el problema; el artista o el creador trae la problemática, y a sus actores, al espacio

del arte; es bajo las circunstancias que crean, la convención bajo la que acuerdan dialogar, que sucede la creación de nuevas estrategias de relación entre sujetos.

Crean la convención por ejemplo, de que el barco en Zürich será un espacio neutro, los participantes-espectadores acceden a la convención, y con ello acceden también a un espacio creativo donde es posible imaginar que un miembro de la comunidad, que también es mujer pero tiene casa y trabajo y no es drogadicta, no se diferencia con la prostituta adicta en tanto que ambas tienen necesidad de un trato digno y una representación social. En ese proceso de imaginación, algunas transformaciones cobran realidad y luego empujan hacia afuera del barco una acción concreta. Como dije, ese *afuera* del barco quizá ya no es propiamente el arte operando; dentro del barco se imaginó la ruta y dio lugar a una acción concreta, pero su aplicación está en el ámbito de la política.

El artista no puede determinar precisamente cómo sucederá el diálogo (aunque lo provoca y crea las condiciones para que tenga una dirección y no otra); el espectador no recibe pasivamente una información. En el barco se crea un espacio en el que el papel de recepción y comunicación se alterna, el espectador expresa pero también escucha, teje sentidos y negocia la *forma* que expresará el acuerdo al que llega el diálogo.

Insisto en distinguir los procesos de imaginación (arte) y aplicación (política), no porque deba siempre marcarse la separación entre arte y política, sino para reconocer que otro tipo de arte, que aparentemente no incide en una comunidad específica como el dialógico, también puede abrir espacios de debate por su potencia creativa.

Sin desestimar las obras de *WohenKlausure*, sin ignorar lo que han logrado en comunidades específicas, las intervenciones sociales pierden de vista al espectador, porque su rango de actuación es con un grupo específico de personas, que se ha convertido en los actores de la pieza, la cual se hace de alguna manera a puerta cerrada. Pero el espectador convencional sigue ahí, porque lo que el colectivo muestra hacia afuera no es el proceso dialógico sino su narración posterior, su resultado, su registro en fotografías o videos. Volviendo a separar la obra -la intervención y sus actantes- de los que nos acercamos a ella para conocerla, observarla.

Performances no teatrales

Kester menciona brevemente en *Conversation pieces* el trabajo de Allan Kaprow como precursor del arte dialógico. Considero que algunas de sus *performances* pueden traer luz a la función política del arte en la inclusión del espectador como co-constituyente de los sentidos y la forma de una obra performativa, también a través de *un diálogo*.

Abordaré tres de los que Kaprow llamó *performances no teatrales*, en un texto que escribió en los años setenta: *Berlin Fever* (1973), performance de Wolf Vostell; *7 kinds of empathy* (1976) y *Maneuvers* (1976), performances del propio Kaprow (Kaprow 1993, 163-180).

Como uno de los artistas más importantes de los años 60 y 70 del siglo XX, Kaprow hizo un importante cuestionamiento sobre el involucramiento del espectador en las artes relacionadas con el teatro a través de sus *happenings*.

En varias de sus piezas parece darse una pérdida de la diferencia entre espectador y participante como un primer esfuerzo para que el arte de la *performance* estuviese lo más cerca posible de la vida; se ha pensado por ello que Kaprow es uno de los voceros de la corriente que decide no distinguir entre arte y vida. Pero en sus textos puede verse que aquello que le impulsó no fue el intento de que el arte fuese la vida misma, sino de que el arte pensara sobre su propia pertinencia y actualidad, que tratase de los sucesos que se dan en su época. Su crítica al arte y la representación teatrales tiene que ver con que el teatro trabajaba con la artificialización de la vida a tal grado que ya no trataba de ninguna experiencia común, y en consecuencia, dejaba de ser mediación para pensar la vida.

El comentario que haré sobre Kaprow no puede darse sobre la base de que las performances trataban de ocurrir de manera directa en la realidad, sin mediación de la representación, para presentar la acción como vida; sino considerando que sus *performances*, construidas con acciones y objetos usados en el día a día,

lograban una cercanía con la experiencia de la cotidianidad con el fin de pensar sobre ésta, sobre la vida de sus contemporáneos.

Las obras de Kaprow se mueven en un límite muy sutil entre arte y vida (por lo menos ese era su propósito), por lo que en ellas se observa de qué manera se produce la distancia crítica con la vida y al mismo tiempo, se ve afectada (intervenida).

Aquéllos a los que Kaprow llama *performances no teatrales*, son una serie de guiones con instrucciones que crean el marco o los bordes del suceso performativo pero sin definir las acciones por entero. En las *performances*, las acciones son gestos cotidianos que al ser sacados de su contexto ganan énfasis como acciones neutras y pierden -en alguna medida- su uso como herramientas de interacción o comunicación social. Los gestos se recortan de su contexto y son luego insertados en otros contextos sociales en los que generan nuevas relaciones de sentido que no pueden determinarse con antelación por los artistas.

Berlin Fever

Berlin Fever (1973), fue uno de los primeros *happenings* de Wolf Vostell (como bien lo llamaría Kaprow y el mismo Vostell⁷). Para realizarlo, escribió unas instrucciones que describían una serie de acciones. Luego envió a varias personas una invitación indicando las instrucciones y el lugar y hora para realizarlas; advirtiéndole así a los asistentes que no iban a observar sino a actuar dentro de la performance.

(A) Ven con tu auto a la calle Osdorfef en Berlin Lichterfeld (al final del callejón), último tramo de la calle del lado derecho.

(B) Coloca el auto en una fila de diez, tan junto como sea posible con los coches que están al lado y detrás uno de otro.

(C) A una señal, todos los autos arrancan y tratan de manejar lo más lento posible. Tratando de mantenerse tan juntos como comenzaron.

(D) Si tienes un compañero en el coche, debe escribir cuántas veces cambias las velocidades, [usas] el pedal y paras para cargar gasolina. Si estás solo, trata de ser consciente de cada pequeñísima acción. Guarda todas estas actividades en tu cabeza como producciones psico-estéticas.

(E) Después de 30 minutos de manejar extremadamente lento, sal del auto (apaga el motor) y ve a la cajuela de tu vehículo. Ahí, abre y cierra la tapa de la cajuela 750 veces; y pon un plato blanco dentro y sácalo de ahí 375 veces. Este ritual debe ser realizado tan rápido como sea posible, sin interrupción y sin dramatización.

⁷ Kaprow utiliza por primera vez la palabra *happening* en un texto escrito en 1958 (*El legado de Jackson Pollock*) y con ella augura el inicio de una nueva búsqueda de creación artística que se interesará por tener como materia prima la vida misma, las situaciones y los objetos cotidianos; y a la cual llamará también arte concreto. El uso del término se generalizó y dio nombre a las acciones artísticas que no eran obras hechas sólo con objetos.

(F) Cuando este evento se acabe, tira trozos de tela en el piso en frente de las columnas de carros; finalmente pon el plato blanco, que está en la cajuela de tu auto, encima de las telas.

(G) Toma un puño de sal de una bolsa debajo del árbol más grande y cercano. Espárcelo en el plato que previamente pusiste encima de las telas.

(H) Luego de esto, las columnas de autos comienzan a moverse de nuevo a la velocidad más lenta posible. Todos los coches pasan sobre las telas, los platos y la sal.

(I) Durante todo el pasaje, lame la mano con la que previamente cogiste la sal.

(J) Ahora los motores se apagan nuevamente. Todos juntan su plato o los restos de éste sobre las tiras de tela. Una excavadora llega con suministros de cable para colgar el arreglo.

(K) Todo el mundo ahora va con sus telas al árbol donde está la bolsa de sal. Cada uno decide en qué parte del árbol debería colgar su tela. Con ayuda de la excavadora, las telas y su contenido son sujetados en las ramas.

(L) La libreta con el registro de cuántos pedaleos, cambios y paradas a la gasolinera, etc., debe pegarse con cinta Scotch al interior de la cajuela.

(M) Cuando tengas la próxima fiebre, saca la libreta de la cajuela y rómpela.

(N) Tres días después del Happening, Berlin Fever, reúnete con Vostell para hablar. Anota tus sueños por 3 días y trae las notas a la discusión.

(Traducido de Kaprow 1993, 163-164)

El *happening* se llevó a cabo en Berlín en la década de los años 70, cuando el país seguía dividido por las cuatro fuerzas de ocupación que se habían repartido el territorio después de la Segunda Guerra Mundial (tres partes en occidente y el bloque oriental). En él, Vostell quizá buscaba cumplir dos de los que creía los propósitos políticos del arte, que el público fuera activo y, que por medio de ello, tuviera conciencia de la situación política que se vivía en ese momento.

El aislamiento ideológico y económico de Berlín Occidental en la Alemania Comunista del Este; su reducción a una isla artificial confinada por un muro y tres campamentos militares extranjeros; el entramado, la afluencia en medio de la austeridad circundante y las desventajas de la fuerza de trabajo turca; una isla cuya población está desapareciendo y cuya industria se está yendo; una isla cuya cultura artística es importada o inflada por maquinaria política, principalmente en Bonn y Washington; la auto-conciencia "febril" de esta isla; y lo más triste de todo, su actual identidad de ciudad ocupada comparada con la impactante ciudad que un día fue. (Kaprow 1993, 164-165)⁸

La invitación reunió a las personas en un gran campo vacío cerca de una parte del muro que dividía Berlín Occidental de los sectores orientales; los asistentes estaban al lado de una de las torres de vigilancia, en la que se encontraban miembros de la guardia armada; enfrente del muro había un campo que, aunque lleno de siembras, antes había estado poblado por un conjunto de edificios bombardeados durante la guerra (Kaprow 1993, 163).

Las acciones, que en un principio parecen no tener lógica o sentido, introducen al participante poco a poco en una reflexión sobre la condición geo-política de la ciudad de Berlín Occidental después de su largo sometimiento a fuerzas extranjeras y después de quedar convertida en campo de batalla económica entre tres potencias mundiales.

⁸ "West Berlin's ideological and economic isolation in Communist East Germany; its reduction to an artificial Island confined by a wall and the three foreign military encampments; the piped-in, superficial affluence in the midst of surrounding austerity and a disadvantaged Turkish working force; an Island whose population is dwindling and whose industry is leaving; an island whose artistic culture is imported or pumped up by political machinery, mainly in Bonn and Washington; this island's 'fevered' self-consciousness; and saddest of all, its present garrison-town identity compared with the impressive City it once was." (Kaprow 1993, 164-165).

Puede leerse bajo esas circunstancias que, la contención absurda de la velocidad de un motor que podría volar a 200 kilómetros por hora (Tais 2012, 8:40-9:04), figura el aislamiento y confinamiento de sus habitantes en una tensión irresuelta; pero es, al mismo tiempo, una advertencia simbólica: un desfile de largas filas de motores contenidos dedicado a los guardias de seguridad, motores potencialmente capaces de lanzarse contra el muro a toda velocidad.

En este tenor, la reparación de los platos rotos (inciso [J]) cobra un sentido particular: una demostración performativa de que es posible la toma de responsabilidad individual para la reconstrucción de lo que se ha destruido. La excavadora y el gran despliegue de los autos como un ejército al acecho parecen acciones que no son sólo metáforas de una inconformidad, sino quizá un ensayo de una revuelta u organización que lleve a la movilización política.

Acciones como Berlin Fever, por la complejidad de los signos que utilizan, “eran pensadas sólo para los participantes de la experiencia” y no para ir a observar porque quienes llegaban “eran voluntariamente iniciados en un quasi-ritual” (Kaprow 1993, 164).⁹

Es posible que ningún espectador fuese capaz de describir o traducir por entero la experiencia o sentidos de este performance sin ser el actor de las acciones rituales y de repetición; se daba una internalización corporal de tales elementos que ninguno podía aprehender con la sola observación, y ésta era la intención de Vostell. La repetición constante de un gesto, lo mismo que con la repetición de una palabra, pierde su significado, y por ende, su dramatización, abriendo la pregunta sobre qué significa en sí mismo y qué papel o en qué código juega al interior de, en relación con, la performance. Para Vostell era necesario que fuese el público el que participase, porque en las acciones, cobraría una consciencia distinta de su estar en la historia, dice Kaprow, “...veía su pieza como un dispositivo que despierta-conciencias; como enseñador, como modificador de la conducta” (Kaprow 1993, 165).¹⁰

⁹ “The participants... were voluntary initiates in a quasi-ritual...” (Kaprow 1993, 164).

¹⁰ “...he viewed his piece as a consciousness-raising device, as teaching, as behavior changing.” (Kaprow 1993, 165).

Berlín Fever registra una de las primeras veces que se propuso la extensión de un gesto performativo más allá del tiempo de la performance: la penúltima instrucción era volver a la libreta de notas acerca de la performance cuando se tuviera la próxima fiebre [M]. La toma de conciencia, que iba apareciendo en el abrir y cerrar 750 veces la cajuela del auto; en el circular lento (que seguramente habrá implicado una batalla con el acelerador y el freno) y demás se reafirmaba cuando el participante en un tiempo fuera de la performance, un tiempo indeterminado, seguía la última indicación. Quien aceptara asociar una fiebre personal con *la fiebre de Berlín* extendía un compromiso en el tiempo, que bien podría ser la simbolización de la indignación en una fiebre como reclamo común o "...ver *Berlin Fever* dentro de las vidas reales de todos los participantes" como una fiebre que mantiene la vigencia del *happening*.

La extensión el gesto performativo que irrumpe del flujo cotidiano tiene un impacto distinto de aquel que podría tener la descontextualización del gesto cotidiano que se introduce al espacio simbólico del arte (o en la escena teatral); por ejemplo, piénsese los gestos de anotar todo lo que acontece en una libreta y adherirla al cofre interno de la cajuela que le mostrará 375 veces, puede ser extraño, pero las acciones son familiares en un contexto cotidiano, porque cualquier persona los ha hecho alguna vez; pero introducirlos al espacio escénico y repetirlos un número exagerado de veces, descontextualiza su significado, y eso permite que se atravesase por sentidos nuevos (como gesto que puede producir un extrañamiento fuera de su contexto, un desacomodo de lo que se cree conocer o entender de él, o quizá el extrañamiento es con uno mismo y la relación con la performance). Pero ese sentido nuevo cobra y da otro matiz al *happening* cuando vuelve a su contexto inicial; porque al repetirlo fuera del espacio escénico se crea una conexión entre la *performance* y la *fiebre personal*, así, la propuesta performativa toda, con sus matices de sentido, contamina la vivencia cotidiana, extendiendo la reflexión política en el tiempo y en la experiencia del participante; quizá no sólo por unos instantes (una única fiebre), sino de forma alongada, por ejemplo, una reflexión que permanece no sólo hasta la siguiente fiebre, sino en cada acción que se corresponda con los signos usados en la *performance*, éstos operan como medios a través de los cuales tomar una postura frente a la realidad que criticaban. Quizá ese era el deseo de Vostell.

Si las acciones o los gestos pueden introducirse al espacio del *happening* y resignificarse, también al resignificarse pueden hacer de cualquier espacio, el espacio del *happening*.

7 kinds of empathy

Kaprow diseñó un instructivo, *7 kinds of empathy*, en 1976 (Viena), se trata de una lista de indicaciones para seis parejas; pero, a diferencia de lo que hizo Vostell en *Berlin Fever*, no pidió a la gente llegar a un sitio para hacerlas, sino que, luego de presentarles la propuesta les pidió ir y realizarlas en algún lugar público.

Las instrucciones están estructuradas en pequeños módulos que indican a una pareja hacer unos gestos determinados.

A, escribe
ocasionalmente se suena la nariz

B, observa
copia a A sonarse la nariz

continúan

(más tarde) B lee el texto de A
Ocasionalmente se rasca la ingle, la axila

A, observa
copia a B rascarse

continúan

(más tarde) A examina algo
ocasionalmente se siente algo en el bolsillo

B observa

- Copia a A sintiéndose algo
continúan
- (más tarde) B examina un objeto de A
Ocasionalmente tose

A observa
Se aclara la garganta en respuesta

continúan
- (más tarde) A y B se acercan
B sostiene un pañuelo en la nariz de A
A ocasionalmente sopla en él

B se aclara la garganta en respuesta

continúan
- (más tarde) B y A se acercan
B describe y señala una picazón
en la ingle y en la axila

A, rasca donde B ha señalado
ocasionalmente tose
- (más tarde) A alimenta silenciosamente a B
copia los movimientos de la boca de B
diciendo: abrir, masticar, tragar

continúan

(Traducido de Kaprow 1993, 166-167)

Previo a la realización de las acciones, Kaprow compartió un texto con las parejas en el que explicaba cuál era el propósito de la pieza. Subrayaba en él la importancia de observar los gestos que acompañan a una actividad cualquiera;

toda la atención de una persona está puesta en la acción que realiza -leer un libro- sin embargo su cuerpo realiza pequeños gestos que no necesariamente están relacionados con la acción principal -acomodarse el cabello, cruzar la pierna, tallarse un ojo-; son secundarios, sin embargo, aportan sentidos a la situación, y a veces la condicionan, como lo hace un *subtexto* en un guion teatral.

En la cotidianidad generamos esa diversidad de sentidos sin darnos cuenta; éstos son percibidos por algún otro que es capaz de leerlos y responder a ellos a pesar de que la intención principal (en ambos actuantes) no haya sido transmitir ese segundo sentido. Cuando dos personas charlan, una carraspea la garganta, su interlocutor escucha y siente ganas de toser y tose; luego, la primera, que se aclaraba la garganta, tose también; pero nada de eso cambió el rumbo de la conversación, sin embargo creó un nivel de intercambio subalterno.

En las instrucciones se dice que los performers, o por lo menos uno de ellos, realiza dos tareas al mismo tiempo: “escribir y ocasionalmente rascarse la ingle”; “observar y sonarse la nariz”; esta doble tarea señala que lo importante es la aparición de aquellos otros sentidos paralelos. Es evidente que la intervención performativa no genera una narrativa dramática, no cuenta una historia o dramatiza los gestos de dos personajes. Lo que hace es enfatizar las capas de sentido que se producen en la interacción.

Las acciones secundarias construyen un subtexto que se hace visible y opera como material compositivo en la performance, llega al nivel de significación de la acción principal porque se replica en ambos performers apareciendo segundas y terceras capas o más de sentidos; aunado a esto entran en juego los signos que arrojan las particularidades del contexto en el que se encontraba la pareja, la actitud de ésta, y demás.

Kaprow propuso que las acciones se hicieran en espacios públicos; a primera vista, en un sitio transitado por otras personas las acciones no aparentaban una anormalidad, pero conforme se realizaban obligaban al que las hacía (y quién se percatase de esa anormalidad) a tomar distancia y extrañarse de ellas, por un lado, porque mientras avanzaban parecían carecer de lógica, y por otro, porque generaban una situación nueva para el que las hacía y las veía, que les exigía una nueva manera de interpretarlas.

El principal interés quizá no estaba en que los paseantes se percataran de que aquello era una performance, puesto que las acciones no se mostraban hacia afuera como en un espectáculo, sino primero hacia quienes las realizaban. Por eso, el actuante de la performance es dos cosas a la vez: es el actor y el primer espectador. Una distancia se impone entre la acción misma y el que la realiza, especialmente cuando el que actúa se sabe bajo cierto anonimato, pero a la vez sabe que lo que está produciendo no es la producción convencional de gestos, por tanto, sabe que su exposición para sí mismo puede evidenciarse hacia afuera.

La importancia radica en que el primero que ve desde fuera es el propio performer.

Ese énfasis indica también que, a diferencia de lo que ocurre en *Berlín Fever* -donde los participantes tienen que hacer algo específico, introduciendo sus cuerpos como símbolos predeterminados que forman parte de un discurso, hasta cierto punto, críptico-, en la propuesta de Kaprow los espectadores no son meramente los cuerpos que soportan la obra y los medios que esparcen los sentidos, sino son los creadores de esos sentidos, son cómplices de su producción, gracias a las decisiones que toman sobre el lugar donde lo harán y con las variaciones de sus gestos; modificando también el resultado si son mujeres u hombres.

Kaprow creía que la sociedad, vinculada con los medios masivos de comunicación, está relativamente acostumbrada a ver o ser parte de algún tipo de *performance*; por ejemplo, los *reality shows* televisados que llevan la actividad diaria al espacio del espectáculo, al tiempo que la hiperbolizan la aplanan puesto que la vuelven un material más de consumo; la hacen un divertimento excéntrico y a la vez banal (Kaprow 2016, 239).

Situaciones como tal parecen cooptar la capacidad individual para observar la propia actividad corporal como algo importante, porque crean la falsa ilusión de que no hay separación entre lo que nos presentan como imagen de nosotros mismos y lo que somos.

Ante la comercialización e inflación de la vida cotidiana, Kaprow invita a detenerse en gestos que parecen no tener un interés más allá de su funcionalidad -como lavarse los dientes, contestar el teléfono, sonarse la nariz- hallando en tal

detención la conciencia de estar haciendo lo que se está haciendo (Kaprow 2016, 240).

Los momentos en los que se pone atención sobre los propios actos, éstos se manifiestan como el lugar donde se muestra la imagen propia, forman parte de nuestra inteligencia o capacidad para pensar sobre lo que somos, hacemos y representamos.

Poner atención en cómo realizo un gesto me hace actor de una performance y observadora al mismo tiempo, generando una brecha entre lo que hago y lo que observo (ahí aparece el distanciamiento -simbolización- artístico-a), porque puedo pensar lo que hago y lo que eso significa, lo que podría significar y lo que puede representar. Al tiempo que lo hago doy al gesto y su performance, la capacidad para pensar la vida propia, tomando distancia de ella.

Se trata de un estrechamiento de la distancia entre producción y recepción por medio de acciones cotidianas. Las acciones cotidianas permiten pensar lo más cerca posible lo que ocurre en la vida.

Maneuvers

Las acciones del espectador-actuante se realizan bajo cierto anonimato, caso de 7 *kinds of empathy*; pero son colectivas en dos sentidos: porque hay un grupo que se pone de acuerdo para realizarlas aunque lo hagan en distintos sitios y momentos; y, como en un evento coreográfico, un instructivo de acciones les aglutina bajo un mismo propósito a pesar que no estén reunidos o coordinados en tiempo u/o espacio; y segundo, a pesar de que la ejecución de las acciones se hace de forma anónima, la simbolización del gesto, como se dijo en la coreografía, siempre depende de un otro hipotético o no, para el que se lleva a cabo, se trate de otro performer o bien del paseante que no sabe cómo descifrar aquello que no encaja del todo con ninguno de los sucesos cotidianos que suelen ocurrir en la calle o plaza. Es, como se dijo antes (Capítulo 2), el acto de simbolización el que aparece al lector, y la figura del lector el la que hace de los gestos una escritura.

1. A y B
pasan de espaldas
por una puerta
uno antes que el otro

el otro, diciendo usted primero

vuelven a pasar,
esta vez cambiando el orden,
el primero diciendo <<deme las gracias>>
y se las dan.

localizar cuatro puertas más
repetir la rutina.

2. A y B
buscan otra puerta más

ambos se disponen a abrirla
y dicen <<disculpe>>

pasan juntos
diciendo <<disculpe>>

ambos se disponen a cerrarla
y dicen <<disculpe>>

vuelven caminando de espaldas a la puerta
ambos se disponen a abrirla
y dicen <<después de usted>>
pasan juntos

ambos se disponen a cerrarla
y dicen <<después de usted>>

localizar cuatro puertas más
repetir la rutina.

3. A y B
 buscan una puerta más

 pasan
 uno después del otro
 el primero, diciendo <<le pagaré>>
 el segundo, aceptando o no

 localizar cuatro puertas más
 repetir rutina

 (Kaprow 2016, 254-255)

Para realizar *Maneuvers* (1976), Kaprow pidió a varias parejas que buscaran diferentes puertas donde hacer las acciones. Cada pareja decidía si las puertas estaban en lugares muy concurridos o solitarios. Como en *7 kind of empathy*, capas de sentido se sumaban según el sitio que elegían, el sexo de los participantes, el tono de voz y otras peculiaridades (por ejemplo, aceptar o no el pago de la acción no. 3).

La obra está de nuevo organizada por instrucciones; tampoco necesitan llevarse a cabo en el mismo lugar, cada pareja elige un sitio diferente; tampoco necesitan realizarlas idénticas puesto que en esta ocasión las instrucciones permiten otros rangos de variación; quién pasa primero, qué respuesta elige uno para el otro. Es así que, no se hacen en el mismo sitio, ni al mismo tiempo, ni de la misma manera.

He dicho que el evento coreográfico reúne a un grupo de personas en torno a un fin común, al rededor del cual se piensa conjuntamente; qué pasaría si su suceder se diese como *Maneuvers*; cuál sería la forma coreográfica, es decir, la espacialización del lugar de debate común. Quizá deba plantear la pregunta de otra manera ¿qué da a *Maneuvers* su identidad en el tiempo?

Lo que la mantiene unida en el tiempo es el instructivo que especifica esas acciones y no otras; las acciones son tales porque expresan el fin de la performance, producir un distanciamiento de la vida dentro del flujo -con los elementos- de la

vida misma; el instructivo funciona como una *estructura*, como ocurre con el contrato que aglutina las acciones coreográficas. Tiene tal eficacia que no es necesario hacer las acciones en un mismo espacio o tiempo, basta con que sean hechas bajo el mismo proyecto performativo.

Las instrucciones son las condicionantes de la identidad de ese proyecto, coordinan cierto orden de participación, que uno actúe o hable primero, pero no determinan exactamente cómo llevar a cabo la acción, por ejemplo indican que debe haber un performer A y uno B, pero no determinan quién debe ser A o B; dan unas opciones de respuesta que debe dar A a B, o viceversa, pero no indican cómo responderá uno a otro ni el énfasis de la respuesta, ni el tipo de gestos que acompaña a la acción principal; no indican el lugar ni la duración.

Bajo el instructivo y la relación que los participantes establecen con él, se crea un cuerpo de obra organizado, colectivo y lleno de mensajes o signos por descifrar.

[...] hice algunos comentarios acerca del comportamiento social cotidiano y qué tiene que ver *Maneuvers* con ello [...]

Señalé que dentro de las formas educadas hay suficiente lugar para transmitir un sinnúmero de mensajes complejos. Por ejemplo, sostener una puerta abierta para pasar a través, primero es una amabilidad social simple, aprendida casi universalmente. Pero entre personas del mismo sexo o rango, podría haber cierto juego entre la primera o segunda posición. También la posición podría significar una superioridad, dependiendo de la circunstancia particular (Kaprow 1993, 192).¹¹

La mirada del que ve, comenzando con el propio *performer* que se observa pero también el paseante que sepa o no el juego, es el punto de referencia con el cual se establecen esos sentidos, porque lo que signifique un gesto o un signo en la performance, significa para un lector. El *happening* no se esconde del ojo común,

¹¹ "...I made some general remarks about daily social behavior and what Maneuvres had to do with...

"I pointed out that within the forms of politeness there is enough room to transmit any numbers of complex messages. For instance, holding a door open for someone to pass through first is a simple social grace, Learned almost universally. But between persons of the same sex or rank, there May be subtle jockeying for first or Second position. Either position may signify the superior one, depending on the particular circumstance." (Kaprow 1993, 192).

sino que le obliga a entrar en *escena* para observar el gesto reconocido en su propio cuerpo; bajo su interpretación.

El instructivo, que sintetiza la cercanía ente la acción y su observación, la distancia posible que otorga el gesto, la generación de sentidos, lecturas e interpretaciones, extiende la comprensión de cómo opera también un contrato coreográfico; es él tan efectivo para sostener el suceder performativo que una coreografía no se ve amenazada en identidad a pesar de realizarse en cualquier lugar y a cualquier hora, a manos de cualquiera; porque los que lo realizan se han comprometido en un mismo contrato en el tiempo, y trabajan juntos así hacia un mismo fin.

Las performance no teatrales son útiles además para imaginar que la forma de la coreografía o sus figuras pueden suceder pese a que la acción se realice en lugares distintos y pese a la eliminación de movimientos hechos al unísono o coordinados en un mismo espacio; puesto que su coordinación sigue relacionada y sostenida por el contrato y por el compromiso de cada persona para llevarlo a cabo, cada participante que se suma lo hace a un mismo proyecto, a una misma obra en diferentes momentos e incluso, épocas; la *forma* se traza gracias a que cualquier cuerpo presta sus acciones para hacer las figuras que expresan el contrato.

Espectador-performer

Las instrucciones y las claves que da Kaprow en las *Performances no teatrales*, reflejan su deseo de que el espectador entienda el contexto en el que se han diseñado y quiera ser cómplice del ideador.

A su vez, el espectador-actor involucrado sabe que será responsable de unos actos que están, primero, dirigidos a sí mismo (pensar sobre sí mismo), y segundo, al exterior (lo que el proceso de significación aporta), gracias a la capacidad reflexiva e influencia en el proceso de simbolización de los gestos del que es capaz.

Permítaseme aquí, retomar la figura metafórica del lector. Cuando se es lector, cuando se lee un libro (de literatura, por ejemplo), luego de leer un párrafo complejo, el lector se detiene a pensar; esa pausa no sólo sirve para meditar en el párrafo y tratar de comprender su sentido, psicológico, histórico o filosófico, sino se trata también de un momento de apropiación de aquello que le ha impresionado, una incorporación a la psique o a la mente. El que lee se deja contaminar por aquello que ha leído y que le conmueve; no se imprime en el lector involuntariamente la información sino que aquel le permite a ésta afectarle. La lectura por tanto, introduce en un tiempo particular, el tiempo-pensante, tiempo-detenible, tiempo-crítico y a la vez transformador.

Las performance no teatrales suceden en el tiempo del lector, tiempo para mirar la propia acción como si se retardara un instante, duplicándose, dejándose ver dos veces; logran un desfase del gesto, como los desfases sonoros que creaba Steve Reich: un sonido que se ejecuta una vez y es sentido en el cuerpo, mas la segunda vez es posible observarlo, pensar en él; ahí, en ese lapso entre percibir y pensar, el espectador-ejecutante interpreta como el lector y se adueña del sentido que se le presenta, luego también lo contamina con la particularidad de su gesto y con su reflexión.

Sólo que este proceso escindido no está separado en el tiempo, el performer hace la acción al tiempo que piensa en ella y genera una conciencia sobre ella. A la vez, está imaginando desarrollos posibles del gesto (variaciones o derivaciones) que pueden ser bastante lógicos (es decir, caminos obvios a seguir), pero también puede imaginarse unas variantes que quizá eran posibles pero no probables de que se realizaran; acciones nuevas.

El espectador decide asimilar o posicionarse críticamente con la instrucción inicial, digerirla y realizarla y, mientras la realiza, ejerce un criterio, una crítica, y se hace de una posición respecto al suceso. Así, al tiempo que adquiere conciencia de su poder para hacer, crear o variar alguna cosa, también adquiere conciencia de su responsabilidad. Al continuar en la actividad performativa, se hace cargo de su producción de sentidos. La instrucción no le obliga a nada, sino que él mismo la abraza, la acepta y la lleva a cabo, y asume el compromiso de lo que ésta pueda provocar en sus manos.

A pesar de que la acción a primera vista no afecta de manera significativa el entorno en el que se ejerce, como sí lo hace el arte dialógico por ejemplo; la postura, el compromiso y conciencia de responsabilidad en la generación de sentidos del espectador *cualquiera* modifican su actuar en común (lo que produce hacia a fuera de sí), cambios que incluso podrían permanecer más allá del espacio y el tiempo de la performance, o reaparecer *en la próxima fiebre*.

Es justo en este punto, en el que las performance de Kaprow se aproximan a la política, gracias a su capacidad para propiciar una conciencia sobre la potencia del arte a manos de las personas para crear procesos de reflexión y de sentidos probablemente nuevos.

Mi intuición acerca del arte es que, un campo que ha cambiado en apariencia tan rápido como lo ha hecho éste, debe también cambiar su sentido y función, en gran medida su rol ha sido cualitativo (ofrecer un modo de preservar cosas) en vez de cuantitativo (produciendo objetos físicos o acciones específicas) [...] (Kaprow 1993, 177).¹²
 Ser un performer (como ser un abogado) implica responsabilidad sobre lo que significa la palabra *performer* y lo que puede suponer serlo (...) Performar intencionalmente la vida diaria tiene relación con crear algunos tipos inusuales de conciencias [...] (Kaprow 1993, 187).¹³

Las acciones de *las performance no teatrales* descritas en ficheros, permanentes como instructivos, se extienden a la mano de cualquiera, es decir, las instrucciones no sólo son herramientas para que unos performers -los amigos de Kaprow- sean observadores de su propia acción, sino que existen ahora para que las haga cualquier grupo de personas que asuma el contrato-instructivo; que esté dispuesto a coincidir en el deseo de crear los niveles de significación de la performance.

¹² "My hunch about art is that a Field that has changed in appearance as fast as it has must also have changed in meaning and function, perhaps to extent that its role is qualitative (offering a way of perceiving things) rather than quantitative (producing physical objects or specific actions)." (Kaprow 1993, 177).

¹³ "Being a performer (like being a lawyer) involves responsibility of what the word *performer* may mean and what being a performer may entail... Intentionally performing everyday life is bound to create some curious kinds of awareness." (Kaprow 1993, 187).

Al espectador, descrito como uno que asume el contrato, que es transportado al lugar de la acción, de la producción simbólica, se le suma el *ser-cualquier-persona*.

Así, Kaprow hace de los *performers*, el público, pero sería más justo decir, hace del público los *performers*, porque las *performances* comentadas hasta aquí responden al deseo de cambiar la figura del espectador tradicional, en respuesta a la manera en la que los *happenings* de los años sesenta y setenta usaban al espectador.

En un texto de 1977, "Performance de participación" (Kaprow 2016, 239-260), señala que las tareas que el espectador realizaba dentro de la mayoría de propuestas performativas participativas, eran, por muy lejos, tareas interesantes o inteligentes, más bien parecían actos mecánicos sin ninguna clase de intercambio con el espectador. La inclusión de personas en muchas de las *performances* de aquellos años le parecía una propuesta limitada en relación con la capacidad de los espectadores de afectar la obra, principalmente porque sus tareas no cambiaban nada la sintaxis, podían hacer las tareas ellos o el artista, y no habría diferencia significativa.

[...] la cuestión acerca del modo en el que la participación tiene lugar se planteó finalmente entre finales de los cincuenta y principios de los sesenta. A algunos nos parecía que el grado y la naturaleza de la implicación era bastante banal. Tareas como barrer o leer ciertas palabras no dejan de ser mecánicas si el contexto en el que se efectúan es un acto teatral más o menos indefinido preparado con antelación para un público que llega sin formación previa. La familiaridad entre los participantes, que podía dar pie a un mayor compromiso, resulta imposible si la obra sólo se realiza una o dos veces (que es lo que solía ocurrir entonces). Y el papel rector principal desempeñado por el artista y sus colegas queda asegurado desde el primer instante, dejando a los espectadores participantes unas pocas satisfacciones menores (siendo su única posibilidad de respuesta protestar o revelarse, si es que tienen algún interés en lo que ocurre) [...] (Kaprow 2016, 245-246).

Qué relevancia hay entonces en que el espectador tome parte si la estructura de la obra no se modifica ni en su composición ni en su significado.

Para que en las *performance no teatrales* no resultara indiferente quién fuese la persona que participara habría que hacer un cambio.

[...] lo que fue inusual para el arte fue que las personas que tomaban parte, tenían que ser, literalmente, los ingredientes de los performances. De ahí que las instrucciones en la participación tuvieran que ser más explícitas que en un performance colectivo y, dados los intereses especiales de las audiencias, tuvieran que ser misteriosas al mismo tiempo. (Kaprow 1993, 184).¹⁴

Si en el entorno del show televisado, al que alude Kaprow, el cuerpo individual no importa, cualquiera puede hacer la acción, este cualquiera no es el cualquiera democrático que propuso la *Judson Church Dance* ni el que participaba en la obra de Kaprow; porque el público del show televisado no necesita mostrar su unicidad, ni expresar su identidad, sólo debe hacer lo que le piden.

El *cualquiera* de una *performance no teatral* se convierte en un *particular*, sólo él puede hacer lo que hará. A diferencia de ignorar lo que lo caracteriza, Kaprow con la propuesta de que las instrucciones fuesen explícitas (que todos pudieran entender) y a la vez misteriosas, exige al participante descifrarlas, interpretarlas, de ese modo le invita a involucrarse con el objetivo de la performance y a modificar el rumbo por donde se desarrollará.

Esta situación, que puede de nuevo compararse como la lectura y traducción que hace un lector frente a un texto, devuelve el valor individual a los participantes, pues, además de incluirlos sin importar su poca o mucha familiaridad con lo teatral o performativo (como hizo la danza postmoderna), la interpretación de las instrucciones queda abierta para ellos, generándose así un abanico de variaciones que pueden realizarse.

¹⁴ "What was unusual of art was that people were to take part, were to be, literally, the ingredients of the performance. Hence instructions in participation had to be more explicit than in communal performance and, given the special interests of the audience, had to be at the same momento mysterious." (Kaprow 1993, 184).

Algunos otros artistas buscaron estrategias que cambiaran la relación entre espectadores y acontecimiento escénico; una de ellas fue la inmersión de la audiencia en actividades que se acercaban a lo ritual, creando una atmósfera que envolviera tanto física como emotivamente a espectadores y performers y que hiciera homogénea la situación en la que se encontraban.

Se dieron dos pasos... el primero... invitar a varias personas a participar, explicando el plan como si se tratara de una ceremonia [un tipo ritual o actividad ritualizada mejor dicho]... Funcionó. Como estrategia, suprimía la idea de público y daba autonomía a la obra. (Karpow 2016, 245).

La segunda era más cercana a la figura del lector que propongo para la coreografía, un acercamiento más reflexivo, en el que el espectador puede participar del material de la obra y apropiárselo, siempre en los márgenes de la propia obra.

El otro paso... en ciertas piezas de pequeño formato de George Brecht, Robert Filliou, (...) Knížák y Sonia Svecová. Estas obras estaban pensadas para que las realizara, o pudiera realizarlas fácilmente, una sola persona, unas veces en privado, otras en público (...) Plantearon la idea de que se podía crear una obra de grupo de forma acumulativa, a partir de actividades individuales de cada participante, sin hacer el menor intento de coordinarlas. Una performance podía ser simplemente un conjunto de actos de distinta duración en cualquier número de lugares. (Kaprow 2016, 245-46).

El espectador ahí tenía posibilidad amplia para dirigir el curso de las cosas propuestas, y por lo tanto, se hacen más claros tanto su compromiso (voluntario y decidido) como su responsabilidad.

Sin una audiencia o un escenario o espacio abierto formalmente definido, el performer se convierte simultáneamente en agente y observador. Toma la tarea de “enmarcar” el intercambio internamente, poniendo atención en el movimiento...”. La tarea, responsabilidad que recae en el espectador primeramente, es la de tener conciencia de sus acciones, y por supuesto de los sentidos que arrojan al exterior: “Lo que está en juego no es

tanto crear una expectativa acerca de la actividad (...) [sino] experimentar íntimamente sus características obvias y escondidas. (Kaprow 1993, 188).¹⁵

El participante, espectador, performer, está en un momento de construcción y responsabilidad del sentido, de reflexión que le introduce en un ciclo de sentido-experiencia-observación-sentido.

La rutina de cada día podría ser una rutina que habla de sí misma.

Un performance como ésta genera una extraña auto-conciencia que impregna cada gesto.

[...] experimentas directamente lo que ya sabes en teoría: que la conciencia altera el mundo, que las cosas naturales parecen no naturales una vez que pones atención en ellas, y viceversa. Por lo tanto, si las rutinas diarias son concebidas como ready-mades performativos, cambian con su doble uso como arte/no arte; parece perfectamente natural usar los cambios observados para construir performances subsecuentes antes de que pasen, porque éstos o algo como ellos, pueden suceder de todas formas (Kaprow 1993, 190).¹⁶

Lo que se ha definido como el proceso de simbolización de los gestos y relación entre sí, los *signos-gesto*, ha resultado ser también la materia prima de las performances de Kaprow, como lo es en la coreografía.

¹⁵ "Whitout and audience or a fromally designated stage or clearing, the performer becomes simultaneously agent and watcher. She or he takes on the task of "framing" the transaction internally, by paying attention in motion."; "Wath is at stake is not so much conforming to expectations about ... [some] Activity as closley experiencing its obvious and Hidden features." (Kaprow 1993, 188).

¹⁶ "The evreyday routine would be a routine thet talks about itself.

"Performance like this generate a curious self-consciousness that permeates every gesture.

"...you experience directly what you already know in theory: that counsciousness alters the world, that natural things seem unnatural once you attend to them, and vice versa. Hence if everyday routines conceived as ready-made performances change because of their doble us as art/not art, it might seem perfectly natural to build the observed changes into subsequent performances before they happen, because they, or something like them, would happen anyway." (Kaprow 1993, 190).

Tanto un trabajo dedicado a la observación del gesto y cómo se transforma, así como atender a aquello que puede decir de sí mismo y de nosotros o del mundo (de “las cosas naturales” dice Kaprow), son procesos atravesados de la imaginación, porque de ellos surgen signos, sentidos y acciones que aún no habían tenido lugar, o que abren camino para lo que no existe aún al revelar la posibilidad de su suceder.

Coinciden la propuesta dialógica, las *performance no teatrales*, y el proyecto de la coreografía en que es el proceso de creación de la forma y figura del arte, a través del diálogo, un camino para imaginar algo que aún no ocurre pero que parece necesario traer a la existencia. Puede llamarse a esta capacidad, una capacidad de *creación poética*.

Por qué aquello que el arte permite imaginar tendría relación con una propuesta que toca el ámbito de la ética, por ejemplo, el arte romántico que da forma a la *utopía* social; o el diálogo entre personas creado por el arte conversacional a fin de *solucionar* un problema concreto. Parece que necesariamente están relacionadas poética y política, pero no cualquier política, sino una que por ahora se dirá, tiene un principio ético (es decir, no pelea un coto de poder sino que sucede al rededor de o para la aparición de un bien). No abordaré esto sino hasta los capítulos 5 y 7, pero lo señalo puesto que es necesario expresar ahora la pregunta.

Resumiendo lo dicho hasta aquí, puede decirse que, a través del trabajo de Kaprow se piensa que el suceder coreográfico puede ocurrir en el espacio del espectador, porque si su meta es crear un debate en el cual pensar conjuntamente, ese debate no se condiciona a ocurrir sólo en la reunión física de muchos cuerpos en un mismo sitio, sino es posible que suceda con una participación colectiva que se expresa en actos individuales.

El tipo de participación en la que se piensa primero es una disposición del que ve y participa para pensar, traducir e interpretar lo que sucede en una *performance*, convencional o no; porque que el espectador se involucre en la acción del performer no depende de que se levante de su asiento y se incorpore a la escena, o si la acción le ocurre al lado o a diez metros de distancia, aspectos que dan un matiz u otro, pero ninguna de ellas es definitiva excepto que varios acepten una misma idea que les reúna para pensarla durante un tiempo a través de una es-

trategia determinada; de unas acciones precisas "...sin hacer el menor intento de coordinarlas.". Así una coreografía o "una performance podía ser... un conjunto de actos de distinta duración en cualquier número de lugares."

El manual o instructivo de Kaprow, simboliza de manera pertinente el carácter de la coreografía, porque condensa la idea de una causa primera que da impulso al evento performativo, que delinea sus bordes al determinar un tipo de acciones y al otorgar margen para su interpretación (interpretación que no agota los sentidos de los gestos, o como lo expresa Kaprow, son espejos infinitos porque se abren a la infinitud de sentidos e interpretaciones).

Enfatiza también la capacidad para crea sentidos e imaginar derivaciones improbables de las acciones que se revelan como sucesos posibles de acontecer; se trata entonces de un espacio de creación poética que podría afectar lo que se piensa acerca de la realidad, de sus representaciones y las posibles invenciones para nuevas representaciones.

Jacques Rancière describe como política la capacidad del arte para crear algo que no pertenece al mundo común, algo que por su forma y su autonomía (es decir, su desinterés, no estar ligado a ningún proyecto político), está en un *sensorium particular* o *distinto*. Que esté en un *sensorium distinto* indica que existe, que tiene materialidad, puede verse, oírse o tocarse, pero que no pertenece a la experiencia ordinaria, y por ello, puede modificar lo ordinario hacia algo que hasta ese momento era impensado (Rancière 2005a, 21). Es revelador que el filósofo *una en esta afirmación la capacidad política del arte con su capacidad poética*; unión que se expresa en los procesos de participación y negociación de la coreografía y la performance.

Subrayo finalmente que, el lugar en el que se da la poética dentro de la coreografía es en la relación que una persona participante establece en ella y gracias a que ésta puede pensar, traducir e interpretar aquello que está experimentando como suceso performativo. Enfatizo aquí la perífrasis verbal, del presente continuo *-está experimentado-* para indicar que la participación no trata de la contemplación de un objeto contenedor de un mensaje definido, sino que mientras ocurre lo performativo, éste, objeto del arte, se ve afectado por el que le observa, por su interferencia, ya sea activa o pasiva (si se quiere pensar en una acción no directa

sobre el material performativo); se trataría, como en las performance de Kaprow, de un espectador que experimenta, en el linde entre lo cotidiano y lo simbólico de un gesto, una *reflexión consciente* de los sentidos que se pueden producir por medio de la actividad artística.

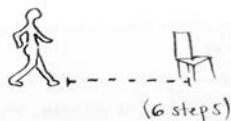
Así, la coreografía es un *lugar para pensar* a través de lo que ahí se crea, y al tiempo es el espacio donde ocurren los procesos de imaginación que le acercan a la política.

In this artistic research, I am aiming at creating performance structures in which choreography is revealed as a place in which our differences appear, can be negotiated, and a common aim can be found. The instructive device (this handbook) allows for diverse interpretations, but simultaneously acts as an objective towards which the collective can strive.

"Interval... 6 steps" underlines the capacity of our actions to alter the collective event development.

Sara Gómez

INTERVAL



manual

1. slowly go to Rickett Quadrangle at 14:00 pm
2. find a seat to observe surroundings for 5 minutes.
3. Start your 3 actions (a, b, c) → at 14:20

- Every action needs to be made in silence
- You can repeat; choose the sequence of the actions, as you wish, but whatever decision you take, it needs to endure 30 minutes.

4. Leave the place at 14:50.

- a) Choose one person and approach her/him

Sit next to him/her in a distance ~~of~~ no more than 3 centimeters



(the thickness of two fingers)



Interval...(6 steps)

[Bitácora - fragmento 4]

Notas

Septiembre 2018, Barcelona.

Participatory performance

Duration: 50 minutes

Space: Public outdoor space:

The audience (30 people at most) will be summoned, and they will be given a handbook in which the place and time of the performance will be specified. In this, three instructions will be given that each person who wants to participate needs to perform at the place of the event. Participants are free to structure their action sequence and repeat it. The only restriction encountered is that their actions must last 30 minutes. No performers will be participating in this besides the acting audience. Six variations of the handbook will be dispensed.

All actions in the handbook are symbolic gestures that reveal the distance between individuals, but will also readjust them. Each participant is expected to become aware of him/her body and action, and how it affects others. This project's aim is to provoke a collective commitment: to together create a performance.

c) Who is the person
farthest from you?

Count the steps between
you and her/him

At the end, you can
wink the eye to him/her



* Keep this book and come back here whenever you want,
and do it all again.

b) Choose another person
look him/her in the
eyes.

Directly approach him/
her.

And when you almost
touch her/him change
your path to another
direction.



Capítulo 4

Estructura y aparato

¿Cómo puede la forma coreográfica y lo que implica su realización -contrato, participación, cohesión- ser un lugar de pensamiento crítico de la realidad y también de creación de nuevas direcciones de sentido?

En este capítulo trabajaré los términos estructura y aparato estético. Ellos son, a grandes rasgos, la manera en la que se organizan los elementos coreográficos al crear encuentros entre signos y gestos, encuentros que permiten nuevas maneras de pensar e imaginar.

Mårten Spångberg reconoce que la principal característica de la coreografía es que aporta una estructura al movimiento (Spångberg 2017, 360).¹ Pero esta situación no es siempre vista como una ventaja. André Lepecki, por ejemplo, llama a la coreografía *aparato de captura* porque ésta pone bajo parámetros de orden a los movimientos de danza. Ya Deleuze y Guattari daban ese nombre al Estado (o *socius despotico*) porque éste atraviesa el contexto como dispositivo (según lo describe Foucault), vinculando o propiciando en él relaciones que determinan las construcciones conceptuales y pragmáticas útiles para disciplinar a una sociedad bajo el orden económico del capitalismo (Lepecki 2007, 120).

Como la coreografía, según Lepecki, es producto de una sociedad de control, ahora también es instrumento de las sociedades disciplinares; y bajo esta acusación se cuestiona no sólo su capacidad de ordenar y estructurar la danza, sino de ser un proyecto, puesto que ese es el medio por el cual se alinea a los intereses del Estado o del poder dominante. El movimiento es “lo que lleva al cuerpo

¹ Ver Introducción, sección Los problemas, nota 2 al pie.

danzante a convertirse en una serie infinita de disoluciones formales”, y la coreografía por el contrario, “es un mecanismo que simultáneamente distribuye y organiza las relaciones de la danza para la percepción y el significado” (Lepecki 2007, 120).²

Según este enfoque, la coreografía captura al movimiento en unos campos de visibilidad y de significación ya establecidos, que por supuesto, coinciden con las estructuras hegemónicas de percepción estética, y obliga a encajar en ellos a la danza (Lepecki 2007, 120).

Como he dicho antes, esta concepción sólo considera un tipo de coreografía, una que preexiste a la danza y tiene un fin fuera de ella misma. Se trata de un uso histórico mas no de la coreografía misma.

El hecho de reducir su función a un dispositivo de control y encierro del movimiento, significa que limita los cuerpos que danzan y el modo en el que danzan para dirigirlos o ponerlos al servicio de un fin externo a ellos. Como mencioné antes, esta idea descansa en que la danza se entiende como una actividad que escapa de las limitaciones no sólo técnicas y corporales, sino de la producción de un significado para un fin; pero como Lepecki no hace diferencia entre la coreografía, la producción de significado y el orden de los movimientos con el uso propagandístico del poder; entonces se deduce que la coreografía se alinea a los intereses de poder justamente porque genera una organización, y con ello crea sentidos y finalidad o dirección.

La renuncia al significado que se produce o desaparece en la danza es para ese discurso un ejemplo de ruptura política, un libramiento de las limitaciones del lenguaje convencional y restrictivo (Lepecki 2007, 121).

La coreografía restringe la danza con orden y significación para coincidir con la mirada estética hegemónica, y en consecuencia, los sujetos danzantes “han sido eliminados... por el aparato coreo-teorético perspectivo”. Por todas estas razo-

² “...movement... is what leads the dancing body into becoming an endless series of formal dissolutions...”; “...choreography... as a mechanism that simultaneously distributes and organizes dance’s relationship to perception and signification.” (Lepecki 2007, 120)

nes, dice Lepecki, “la danza, una vez que cae presa del poderoso aparato de captura llamado ‘coreografía’ pierde muchas de sus posibilidades de ser... pierde su poder...” (Lepecki 2007, 121-122).³

Las posibilidades de ser y el poder son los procesos que una danza podría aportar a los cuerpos danzantes y a la estética de la danza actual para renovarse. Es así que para librarse de la coreografía, Lepecki invita a la renuncia de lo que puede archivarse en el cuerpo del bailarín, a todo significado que pueda otorgarse a los modos de bailar, con el fin de *reinventarse* un cuerpo, liberándolo a cada paso de la memoria muscular.

Esa propuesta sólo sería posible si la danza fuese completamente efímera y pudiese escapar de toda definición.

Propongo por el contrario, no renunciar a la coreografía para pensar críticamente un aspecto de la realidad. Es evidente que para ese fin algún tipo de ruptura o tensión con el significado y sus sentidos sería necesario, pero sin una estructura como la que dota la coreografía, no es posible producirlo. Ni siquiera la danza descrita en el texto de Lepecki se escapa de formar algo que sirva como lugar de referencia, puesto que se reconoce como el sitio en el que ocurre la ruptura, como las piezas de danza que utiliza como ejemplo de un movimiento que se escapa (Lepecki 2007, 122-123).

Incluso el trazo que crea la danza en su alejamiento de la esquematización del movimiento, crea a su vez un esquema del escape que no necesariamente fija lo que hace, pero deja ver algo que se puede percibir, interpretar, pensar, gracias a la escritura que deja a su paso.

El lugar de pensamiento crítico de la danza es la puesta en tensión de lo que la compone, no a partir de la ruptura y escape de sus figuras para una espontaneidad de gestos nuevos y libres de condicionamientos sociales y políticos; sino por medio del uso, sentido y significado que ya tienen los gestos y los signos.

³ “...dancing subjects that had been... eliminated... by the choreo-theoretical perceptive apparatus”; “...dance, once it falls prey to a powerful apparatus of capture called “choreography,” loses many of its possibilities of becoming... loses its powers.” (Lepecki 2007, 121-122).

Susan Leigh Foster, sobre la base de un texto de Diana Taylor, contesta a Lepecki cuando éste reduce la coreografía a un aparato de captura que inmoviliza la danza: "...clausura la consideración de las vías en que la performance permanece en el imaginario cultural e individual y, como resultado, cómo los aspectos de esta forma persisten en el tiempo" (Foster 2011, 4).⁴

Por su parte, Taylor propone cambiar el enfoque para pensar la *performance* ya no desde su cualidad efímera, sino en lo que ésta transforma en el entorno, pone énfasis en el "...momento de la post-desaparición en vez del momento anterior que señala [Peggy] Phelan." Taylor observa las religiones que basan sus ritos celebratorios en lo que ya ha acontecido en vez de lo que está por venir; son culturas que esperan un regreso del pasado, y piensan en el futuro a partir de los vestigios que conservan; "la suntuosidad de las ceremonias performa la sacralización de los *restos*, algo [que es] teóricamente antitético con [el arte de] la performance. Los restos, en este espectáculo, cobran vida propia... provee[n] la materialidad que sostiene el performance de la resurrección", de un pasado futuro. La materia prima de la performance, en este sentido, no es lo nuevo que aparece de la espontaneidad, sino lo nuevo que surge de lo que ha quedado, y de lo que "política y simbólicamente, no hemos visto su final" (Taylor 2003, 142).⁵

Toda *performance*, cultural o artística, es una representación y no una fluctuación de cosas sin mediación. La *performance* teatral,⁶ como la danza, es siempre una representación de algo que sucede, es decir, de algo que ha sucedido y que por ello puede ser materia de debate; por lo que tiene una capacidad para dar presentación específica a aquello que toma para especializarse.

⁴ Diana Taylor, a su vez, esta respondiendo a las tesis en las que Peggy Phelan defiende la capacidad de la *performance* para no tener permanencia ni huella (Taylor 2003).

"...foreclose the consideration of the ways that performance endures in cultural and individual imaginaries and how, as a result, aspects of its form persist in time..." (Foster 2011, 4).

⁵ "The sumptuousness of the ceremony performs the sacralization of the *remains*, theoretically antithetical to performance. The remains, in this spectacle, take on a Life of their own... It provide[s] the authenticating materiality that sustain[s] the performance of resuscitation."; "...Politically and symbolically, we haven't seen the end of her [it]..." (Taylor 2003, 142).

⁶ El término refiere de nuevo a las artes performativas; además de la performance, a la danza y la coreografía.

Que parezca efímera no significa su total impermanencia, porque da cuerpo al pasado para imaginar lo que se espera. No se trata de una danza cuya condición es la de un “presente siempre evanescente” (Foster 2011, 4), sino de lo que ella, a su paso, organiza de su entorno

[...] desde un ángulo diferente. Para Phelan, la característica que define a la performance -que le separa de otros fenómenos- es que sucede y desaparece sin dejar rastro. El modo en el que yo lo veo, es que la performance hace visible (por un instante, sucede, ahora) lo que ya está siempre ahí: los fantasmas, las tropas, los escenarios que estructuran nuestra vida individual y colectiva. Estos espectros, que se hacen manifiestos a través de la performance, alteran los fantasmas futuros, las fantasías futuras. (Taylor 2003, 143).⁷

Las acciones, los gestos, los modos de una performance pueden cambiar las expectativas y los entendimientos de las acciones que se llevarán a cabo en el futuro. La eficiencia de la performance

[...] sea arte o política, proviene de la manera en que las performance aprovechan las fantasías públicas y dejan un trazo, produciendo al mismo tiempo repertorios culturales alternativos. (...) Constituye una (casi-mágica) práctica de invocación. (...) El poder de ver a través de la performance es el reconocimiento de que hemos visto todo eso antes.” (Taylor 2003, 143).⁸

⁷ “... from a different angle. For Phelan, the defining feature of performance -that which separates it from all other phenomena- is that it is live and disappears without a trace. The way I see it, performance make visible (for an instant, live, now) that which is always already there: the ghosts, the tropes, the scenarios that structure our individual and collective life. These spectres, made manifest through performance, alter future phantoms, future fantasies.” (Taylor 2003, 143).

⁸ “...whether as art or as politics, stems from the way performances tap into public fantasies and leave a trace, reproducing and at times latering cultural repertories. ...It constitutes a (quasi-magical) invocational practice. ...The power of seeing through performance is the recognition that we’ve seen it all before.” (Taylor 2003, 143).

O que por lo menos intuimos que ya estaba ahí y proyectamos una necesidad de “organizar nuestros escenarios de interacción, conflicto y resolución” (Taylor 2003, 143),⁹ no sólo en el sentido que enfatiza Foster, como “escenarios que hacen visibles las relaciones de poder” (Foster 2011, 4)¹⁰ sino uno más amplio, que Taylor expresa como una creación o modificación del pasado -cultural, político, social- a través de la performance. Se trataría pues de una visibilización que se tensa entre lo que está pasando inmediatamente antes de su performance y lo que puede aportar para pensar hacia adelante.

En tal capacidad de organización nueva del pasado, y la creación o visibilización de una “fantasía nueva”, es que danza y coreografía se aproximan, ya no como sucesos contrarios, sino como actividades que posibilitan en su unión, pensar de una forma particular la realidad.

Una estructura necesaria

Esta breve introducción evidencia que ya se ha llamado a la coreografía *aparato*, o *dispositivo*, casi siempre en el tenor que lo hace Lepecki, y por tanto, casi siempre refiriéndose al uso del término como lo entienden Foucault, y por supuesto Deleuze, quien recoge lo dicho por Foucault en un texto llamado “¿Qué es un dispositivo?” (1988);¹¹ e incluso Agamben, que en un texto homónimo (2007) hace una genealogía del término que se alimenta de la visión foucaultiana.¹²

Resulta conflictivo retomar el término *aparato* para seguir pensando en torno a una coreografía que no es dispositivo de control; pero lo haré sobre otra línea de pensamiento, la de Déotte, quien propone otra genealogía al llamarle estético (*aparato estético*) porque lo pone en relación con el arte y su capacidad para intervenir en la realidad, configurando una estética que perdura, que llega a fijar

⁹ “...organize our scenarios of interaction, conflict, and resolution.” (Taylor 2003, 143).

¹⁰ “... ‘scenarios’ that render visible power relations...” (Foster, 2011, 4).

¹¹ Véase Deleuze. 2007. “¿Qué es un dispositivo?”. En *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, editado por David Lapoujade, 305-312. Valencia: Pre-textos.

¹² Véase Agamben. 2011, “Qué es un dispositivo”, *Sociológica*, año 26, no. 73 (mayo-agosto), 249-264.

algo, y le distingue así del dispositivo foucaultiano, que sólo puede “poner a disposición” o “dar poder sobre” una situación (Déotte 2012, 22-23).

En esta dirección he encontrado rutas para pensar un aparato coreográfico.

Comenzaré por describir a este último como una estructura, para luego ponerlo en relación con el aparato estético.

Los elementos que formarían un esqueleto o estructura de la coreografía serían los puntos *estables* sobre los cuales se teje lo performativo (lo que es inestable) y no pueden eliminarse. Sus funciones están relacionadas tan estrechamente que en ocasiones parecen confundirse. El lector ya los conoce, se trata del *contrato*; la *forma* y los *signos-gesto* o *figuras* que crean la forma.

La *forma* se estructura no sólo por la distribución y concatenación de movimientos de los cuerpos en el espacio, sino porque éstos se desplazan teniendo en común un mismo objetivo o intención, es así que la forma está condicionada al *contrato* y ambos expresan una finalidad, *que la coreografía se realice* a pesar de la disparidad o tensión entre las acciones que se suceden ahí. La *forma* no aparece sin los cuerpos reunidos, ya sea al mismo tiempo o en diferentes momentos, que aceptan un compromiso para que ocurra la danza.

La coreografía sostenida por su estructura no es una danza sujeta a “un patrón de creación de la coreografía” (Franko 2015, 15); se trata de que aquello que logra organizar según sus elementos estables conforma una estructuración que ofrece, por su configuración sensible, sentidos y nuevas relaciones, crea vías para pensar a través de ella.

La danza no es puro movimiento, he dicho, es tensión *entre* una figura y otra figura, y en su forma coreografiada esa tensión permite un proceso de simbolización que va dibujando con sus signos-gesto, un todo coherente.

La estructura no se establece en una forma fija, sin embargo, permite reconocer los enunciados que pueden leerse, los hace visibles, les da contexto, y permite que queden en el imaginario, en la reflexión del lector, en el pensamiento que

genera el debate. El término *estructura* enfatiza la materialidad de la coreografía, le da identidad como un *objeto* a través del cual es posible pensar el pasado con acciones del presente para imaginar un futuro.

Aparato estético

Una introducción poética

Los griegos utilizaban la palabra ποιήσις para *producción*. *Poiesis* que viene de ποιεῖν=acto (sustantivo, -εῖν), no tenía el sentido que se le confiere en la actualidad, *creación*, particularmente no como se entiende el acto de creación artística hoy. En el pensamiento aristotélico hay una diferencia entre la ποιήσις y la πράξις, la primera tiene que ver con dar forma a algo, y la segunda, con llevar a cabo una acción volutiva (que resulta en la satisfacción o realización de tal voluntad). Se piensa que la influencia del cristianismo temprano supuso una pérdida de la distinción entre ποιήσις y πράξις, dando a *poiesis* el sentido de *actus purus*, voluntad que crea, en el sentido del *agere*: operación o puesta en obra voluntaria para un efecto (Agamben 1970, 114); ese sería el sentido que adquiere *poiesis* en el arte desde el siglo XVIII (Agamben 1970, 124).

A pesar de esta consideración general sobre la herencia del cristianismo para el entendimiento moderno del término en cuestión, en las cartas paulinas, además del reconocimiento de un acto creativo de pura voluntad, todavía una distinción entre *poiesis* y *praxis* parece vigente.

En el *Textus Receptus* (1550), se lee en el capítulo 1 de la Carta a los Romanos (año 58 d.C.), la palabra ποιηµασιν para referir a lo creado o las cosas creadas por Dios. En un primer momento, el vocablo parece soportar la acusación de que *praxis* y *poiesis* se confunden entre sí, pero el término entendido en el contexto literario de la carta, añade paradójicamente una diferencia.

19 διότι το γνωστόν του θεού φανερόν ἐστίν ἐν αὐτοῖς ὁ γὰρ θεὸς αὐτοῖς ἐφανερώσεν

Porque lo que se puede saber de Dios ya está patente en ellos [los seres humanos] porque Dios se (los) dio a conocer claramente [se los ha demostrado].

20 τὰ γὰρ ἀόρατα αὐτοῦ ἀπὸ κτίσεως κόσμου τοῖς ποιήμασιν νοούμενα καθοραταὶ ἢ τε αἰδῖος αὐτοῦ δυναμὶς καὶ θειότης εἰς τὸ εἶναι αὐτοὺς ἀναπολογητοὺς

Porque sus atributos invisibles, por la creación del mundo se hacen claramente visibles, siendo descubiertos a la reflexión por las cosas que han sido hechas, incluso [así], su eterno poder y deidad; así que no tienen excusa.

21 διότι γινόντες τὸν θεὸν οὐχ ὡς θεὸν ἐδόξασαν ἢ εὐχαρίστησαν ἀλλ' ἐματαιώθησαν ἐν τοῖς διαλογισμοῖς αὐτῶν καὶ ἐσκοτίσθη ἡ ἀσυνετοσύνη αὐτῶν καρδία

Por cuanto, habiendo conocido a Dios, no le han dado gloria ni gracias como a un Dios; al contrario, se vaciaron en sus razonamientos y se llenó de oscuridad su insensato corazón.¹³

En el verso 19 aparece la expresión: διότι το γνωστόν que se ha traducido como “lo que se puede saber”, pues el vocablo γνωστόν refiere a aquello que es reconocible, inteligible, comprensible, aprehensible por la mente; y se puede saber además que es aprehensible puesto se ha “dado a conocer” o bien, porque se ha manifestado, por eso dice a continuación ἐφανερώσεν (lo manifestado).

En el verso siguiente, la palabra κτίστης podría tener dos sentidos, “...uno, activo, el acto de crear; otro, pasivo, las cosas creadas, la creación...” (Vicentini 1965, 189); pero puesto que a continuación viene la palabra κόσμου, entonces la traducción de κτίστης como un verbo *-crear el mundo-*, resulta improbable para ese contexto, y se corrobora como sustantivo, la creación [o las cosas] del mundo. Cuando el autor de la carta hace un *quiasmo* o paralelismo cruzado entre κτίστης-ποιήμασιν y καθοραται-νοούμενα, queda aun más claro que se trata de las cosas y no del acto.

¹³ Traducción con base en el trabajo de José Ignacio Vicentini, S.I. 1965. “Comentario a la Carta a los Hebreos.” En *Nuevo Testamento II, Hechos de los Apóstoles y Cartas de S. Pablo*, 2a edición, 188-189. Madrid: La Editorial Católica; el Textus Receptus (1551), y una traducción interlineal del Textus Receptus 1551-King James Bible, 1769.

por la **creación** (κτίστης) del mundo - se hacen **claramente visibles** (καθοραται) **descubiertos a la reflexión** (νοούμενα) - por las **cosas hechas** (ποιημασιν).

Así, la palabra poiemasin, a pesar de que parece referir a la creación, el *actus purus*, en este contexto tiene la connotación de *producción* en el sentido original de *poiesis*, puesto que se trata de una producción que da forma a algo que no la tiene, y más aún, se usa con el énfasis que Platón dio en *El Banquete* a la *poiesis* (205b): toda causa que haga pasar “del no-ser al ser es ποιήσις.” (Platón 1988, 83).

La relación que hace el texto bíblico entre lo invisible y el no-ser, no es sólo un adorno literario, porque el no-ser en el contexto griego significa el origen y causa de todas las cosas, es la verdad (*alétheia*) que se manifiesta en la existencia a través del acto *poietico* (Agamben 1970, 98);¹⁴ en ese mismo sentido los atributos invisibles -eterno poder y divinidad- cobran forma visible en las poiemasin, en su paso del no-ser al ser.

Bien, las cosas creadas que son visibles -las poiemasin kathoratai (ποιημασιν-καθοραται)- son los medios por los cuales lo que es invisible (αορατα) puede llegar a tener forma, siendo así, y al mismo tiempo, las vías por las cuales lo invisible ha sido “descubierto a la reflexión” (νοούμενα). “Lo que se puede saber” (γνωστόν), del verso 19, se ha vuelto cognoscible, aprehensible para la mente puesto que ahora cuenta con una forma definida, las poiemasin, y, por tanto, ha quedado “descubierto a la reflexión” (νοούμενα) y puede ser conocido (γνωστός, de la misma raíz que lo cognoscible=γνωστόν).

Poiesis es aquí no sólo el devenir de la verdad en existencia por medio de una forma, sino además, la acción que permite que la verdad sea objeto de la reflexión, puesto que le dota de una forma aprehensible para la razón. Reflexión de lo que no se ve a partir de lo que se ve.

¹⁴ “En este sentido amplio y originario de la palabra, cualquier arte —y no solamente el que se sirve de la palabra— es poesía...” (Agamben 1970, 98)

La praxis, como voluntad creadora, se diferencia de las poiemasin, en que esas cosas no sólo son creadas, sino producidas como medios para que se presente una verdad.

En el verso siguiente, el 21, utiliza la palabra *διαλογισμοις*, cuya traducción directa dentro del contexto es *razonamientos*, en el sentido de una reflexión, así que una traducción dinámica diría: “pudiendo reflexionar por medio de las cosas producidas, han dejado de hacer uso de su reflexión”.

Διαλογισμοις comparte raíz con *diálogo* (cabe decir que la Biblia King James, 1769, traduce *διαλογισμοις* al inglés como *imaginations*). No es casual que la palabra del griego elegida por el autor venga de *διάλογος*, y *-οις* nominativo masculino; porque *δια* que significa a través, y *logos*=palabras, se refiere a lo que puede pensarse a través de las palabras; entonces el razonamiento entendido a la luz de diálogo trata de un pensar que se hace *a través de*. En este pasaje se trata de un razonamiento a través de y en un diálogo con las cosas producidas; gracias a las cosas producidas hay posibilidad de reflexionar, pensar en relación, sobre aquello que les dio origen.

Aquello que se reflexiona también hace uso de la imaginación, es en parte un entendimiento del origen por las cosas producidas, y en parte un acto imaginativo que comprende lo que se ve con lo que no se ve, que imagina el tránsito del no-ser al ser. Lo que el diálogo entre reflexión y cosas producidas es capaz de mostrar de una verdad (origen), no se agota, puesto que permite que una imaginación se abra a la inagotable descripción de una verdad, que se tense entre el origen y el límite físico en que se presenta esa verdad.

Las cosas que se producen en el movimiento del no-ser al ser no son una mera manifestación autopoietica divina, son las vías para que la reflexión pueda imaginar de manera inagotable aquello que no era pensable antes de tener una manera de aparecer en la existencia.

El objeto o cosa producida es el medio, el aparato (raíz latina *ad-hacia* y el verbo *parare-procurar*) por el cual hay diálogo entre una reflexión y una verdad por medio de un proceso de imaginación.

Ya se trate de la manifestación de la potencialidad de la *energeia* griega (*ενέργεια*), o como la manifestación de atributos divinos del Theos paulino, la *poiesis* es aquel acto que pone en relación a una verdad y un pensamiento, a través de la materia.

Trazos y gestos

Las figuras que presentan los signos-gesto de una coreografía no se fijan en una materia estable; no se quedan retratadas idénticamente en un papel; sin embargo, que sean visibles, legibles, que denoten sentidos que, en ocasiones, no son predecibles antes de que ocurran, permite que la coreografía no se desvanezca sin dejar un rastro, y ese rastro es la creación de su escritura, lo que en ella se pudo ver y convertir en un signo descifrable, o bien, interpretable; deja un enunciado aprehensible para el pensamiento.

Los signos-gesto son así trazos que quedan suspendidos en el lector, en el hacedor, que abren sentidos y vínculos entre los sentidos, quizá delimitan incluso una idea, pero también quedan pendientes a una futura interpretación. Quedan como gestos suspendidos pendientes de finalización; porque su sentido no se agota, y sin embargo marcan una dirección. Viven en una tensión entre lo que eran, lo que están siendo y lo que prometen ser (de esto dan prueba los instructivos de Allan Kaprow, que están pendientes de activación y vuelta a la producción de sentidos nuevos).

Los signos-gesto nos recuerdan algo específico del pasado, al tiempo que sugieren su dirección hacia el futuro, tal como la imagen fotográfica descrita por Walter Benjamin, son una huella, pero no una huella que extraña a su impresor (un cuerpo ausente), sino como indicador de un pasado que espera ser concluido, llevado a término por un presente o un futuro que ya se figura posible en la propia imagen (Benjamin 2015, 26).

Podría decirse que existe una relación entre imagen fotográfica y figura coreográfica porque cámara fotográfica y coreografía comparten similitudes con lo que Jean Louis Déotte, a la luz de Benjamin, nombra como *aparato estético*.

Un aparato estético en los términos de Déotte es un objeto técnico (una estrategia o modo de inscribir sobre una superficie), que obra entre algo que aparece y la técnica que permite ese aparecer. A partir de la función de un «apparatus», en el sentido que le daba Walter Benjamin, Déotte reconoce que los aparatos configuran la sensibilidad de una época. Se da con ellos “una nueva constitución de la experiencia”, un nuevo modo de percibir; pero también se aparece una realidad nueva que no se había imaginado antes de su llegada. Una de las aportaciones de un aparato es *otorgar imagen* a algo que hasta ese momento no la tenía; esa imagen o aparición provee de nuevas nociones para pensar la realidad (Déotte 2012, 137-139).

El filósofo distingue cinco aparatos que trascienden por sus aportes: perspectivo, museo, fotográfico, cinematográfico y psicoanalítico (Déotte 2012, 139-140); aquí interesan dos, fotografía y cine que comparten algunas similitudes con la coreografía, por el rastro o huella que producen sus signos-gesto, y con la danza, por la imagen que se aparece en el movimiento (y la edición y selección de sus contenidos).

El surgimiento de la fotografía y el cine, dice Benjamin, son seguidos de la pérdida del aura de la obra de arte; el objeto único (una escultura, o una pintura), irrepetible, pierde en su reproducción (y distribución) su unicidad (que simboliza un valor sustentado en las épocas pasadas del arte); sufre la pérdida de la relación histórica que la obra tenía con su pasado. Es así que, la presencia material, física, del objeto, en tanto que reproducido, ya no es una ventana al pasado, sino una proximidad, una cosa al alcance de la mano (Benjamin 2015, 91-110).

La pérdida del aura del objeto de arte en la época de su reproductibilidad técnica dio lugar a la *fantasmagoría* (que aparece cuando la falta de valor histórico o cultural de un objeto se sustituye por un valor económico, y lo convierte en fetiche y mercancía; y, aunque pareciera que conserva un valor histórico, realmente descansa en un estatuto económico, de ahí su fantasma); a la *espectralidad* de los aparatos, como observa Déotte; y a la *huella*, porque cuando deja de haber aura “se abre el tiempo de la huella... igualmente doble que el aura” (Déotte 2012, 46 y 52).

Mientras que algunos medios, como los de comunicación masiva, dan la sensación de que se tiene el mundo al alcance de la mano, son los aparatos -la fotografía y el cine-, los que "...dan acceso a lo lejano, ya sea «dinamitando» el espacio como lo hace el cine [Benjamin 1989], ya sea rindiendo homenaje a lo latente, como lo inaugura la fotografía..." (Déotte 2012, 49).

Puesto que la fotografía, no puede registrarlo todo, "... posee una parte maldita, un doble que la acosa"; *el doble que la acosa* es también su pasado, pasado del *gestus* que se registra; éste queda unido a su imagen por la *huella* que deja, la cual funciona como un vector: la huella une "la inmovilidad de los trazos y el paso de un movimiento..." (Déotte 2012, 45 y 51).

La diferencia de la huella con el aura es que el aura recuerda un pasado distante, inaprehensible; pero en la huella queda latente el *gestus*, en el movimiento de la mano (y el brazo) que el pintor hace para imprimir su caligrafía; la acción contiene en una imagen un movimiento preciso y mínimo y su registro pareciera mantener vibrante el movimiento (Déotte, 2012, 51); la huella es, por tanto, un pasado pendiente de terminarse; de ahí su espectralidad en lugar de una fantasmagoría.

«El aura es la aparición de una lejanía, por cerca que esté» [Tackles, B. La obra de arte, p. 149].

[...] *la huella (Spur) se opone al aura, según una articulación en quiasma: «La huella es la aparición de una proximidad, tan lejana que pueda estar aquello que la dejó...» (Nota del libro de los pasajes, Benjamin) [...]* (Déotte 2012, 55)

La proximidad de la huella no se refiere a la cercanía propia de la fantasmagoría (aquello que se compra porque está al alcance del bolsillo, pero que también tiene una proximidad en su ausencia de valor histórico, que es sustituido por uno mercantil), sino a la próxima conclusión o finalización de aquello que la dejó; la huella es la suspensión de una acción.

No se trata, siguiendo a Déotte, de una nostalgia por aquello que queda ausente en el *gestus* de la fotografía (como propone Roland Barthes en *La cámara lúcida*, la nostalgia por el acontecimiento), sino por lo que no fue realizado. Se trata de la relación o tensión que se da en el *gestus* entre el análisis de la *inquietante extrañeza* (Freud), la noción del doble (lo reproducido) y la realización pendiente que insinúa la imagen fotográfica, según lo comprendía Benjamin (Déotte 2012, 60).

La *inquietante extrañeza* que produce el doble de alguna cosa, tendría comparación con aquello que ocurre frente a algo que es por apariencia semejante a lo conocido (al *yo*) pero que no es conocido y que dotamos de las funciones o descripciones de aquello con lo que lo relacionamos (o de las propiedades del *yo* diría Freud); un "...retorno permanente de lo mismo" que responde a unos aspectos que no queremos o no podemos recordar (resolver o concluir). Así, el doble sería el receptáculo de todo lo reprimido que "...pertenece a tiempos superados de la vida psíquica", por tanto, es la vuelta de todo lo otro que no pudo ser o no debía ser (Déotte 2012, 60).

Lo que acontece frente a la fotografía (y al cine) no es sólo el reconocimiento de ese pasado afectivo, porque en el enfrentamiento no se experimenta una "inmediata comprensión del pasado"; ni sucede "[c]omo si una parte de la imagen no hubiera sido revelada, y hubiera que esperar el futuro para que lo fuera."

Precisamente porque la fotografía y el cine están ligados a su capacidad reproductiva, es la repetición de su imagen lo que convierte el extrañamiento en un

[...] sentimiento de futura repetición [y] se comprende que pasamos, y que repasaremos necesariamente de cierta manera porque hemos olvidado algo... o bien que no todo ha sido dicho aún. La repetición no es entonces un regreso [de lo reprimido], sino que es más bien una promesa de retorno: saber que un día retornaremos aquí, que en este lugar alguien nos espera (Déotte 2012, 68-69).

El lugar donde algo está por concluirse. Entendiendo así que la repetición es el deseo de lo que no ha ocurrido y la práctica para el futuro.

La huella coreográfica

Public Movement es un colectivo israelí (grupo de investigación performativa) que creó *How long is now?*, coreografía que llamaba a bailarines a encontrarse en los cruces peatonales de las calles de Tel Aviv para bailar una canción popular, obstruyendo por dos minutos y medio el flujo de los coches (mismo tiempo que dura la canción que da nombre a la performance y que sonaba mientras danzaban).

Este colectivo se ha interesado desde hace varios años en la investigación y escenificación de acciones políticas en espacios públicos; en muchas coreografías retoma y explora las manifestaciones estéticas que ocurren en grupos de personas que actúan juntas. Los miembros del colectivo se interesan por las maneras en que se expresa corporalmente el orden social; ritual; en situaciones colectivas que se crean en marchas o protestas públicas; en públicos de los espectáculos y demás. Retoman de esos entornos ciertas conductas o acciones como materia prima, en especial re-actúan algunos momentos en los que los gestos e interacciones -coordinaciones- revelan manifestaciones corporales del uso del poder, por ejemplo cuando esclarecen los esfuerzos físicos y tensiones musculares que debe hacer un grupo de policías para someter a un manifestante por la fuerza. Ensayan también en esa demostración, modos para organizar un orden alternativo que resista ese uso excesivo de fuerza.

En 2011, mismo año de creación de la obra *How long is now?*, también ocurrían las protestas sociales contra el alto costo de la vivienda en Tel Aviv (en el marco de una movilización social que sucedía en otros países, como España y Bélgica). Para el mes de agosto, la protesta se había convertido en la manifestación social más grande ocurrida en Israel, con la participación de más de 300,000 personas.

Public Movement se suma a la movilización, y pone a disposición *How long is now?*, como una estrategia de ocupación.

En el verano de 2011, tal antagonismo estalló en Israel mientras se instalaban tiendas en el centro de Tel Aviv y otras ciudades. Con el llamado de un solo estudiante crecieron las protestas sociales contra los altos gastos de vivienda hasta el punto en que Israel fue testigo de la mayor manifestación política en su historia. En el curso de las protestas, *Public Movement* tomó su intervención y la ofreció en este formato de protesta. Una y otra vez docenas de activistas pudieron ensamblarse en diferentes cruces con la finalidad de obstruir el tráfico por 2 y medio minutos con la música de *Od lo ahavti dai*. (Marchart 2013, 55).¹⁵

La obra organizó a los activistas bajo una forma específica, con la obstaculización de la circulación y la danza, con la que logró hacer evidente unas presencias particulares (unos jóvenes que no podían pagar sus casas y debían salir de la ciudad) y unas necesidades y demandas, sociales específicas (la reducción de los costos de la vivienda).¹⁶

Oliver Marchart escribe sobre esta pieza y observa que la intervención logra trascender la frontera de la estética y se convierte en una actividad política porque su propuesta coreográfica pudo unirse a la causa de la protesta, aportando así una estrategia útil para la manifestación del descontento social; de otra manera, no podía relacionarse o realmente considerarse una danza política (Marchart 2013).

Sin embargo, reconozco otro matiz por el cual la propuesta se acerca a la política. *Public Movement*, al tener una primera forma coreográfica, un primer acuerdo, pudo ponerlo en común con un gran grupo de personas, quienes al adoptar este trazo o figura lograron no sólo irrumpir en el contexto de una manera estratégica, acercando la coreografía a las necesidades sociales que enfrentaban, sino incluso lograron obtener por medio de ella, una imagen de sí mismos (no sólo

¹⁵ "In summer 2011 such an antagonism broke out in Israel when tents were being planted in the centre of Tel Aviv and other cities. Starting with the call of a single student, social protests against high living and housing expenses grew to the point where Israel witnessed the largest political demonstration in its history. In the course of the protests, *Public Movement* took up their intervention and offered this format to the protesters. Again and again dozens of activists would assemble on different crossroads in order to block traffic for 2 1/2 minutes to the music of *Od lo ahavti dai*." (Marchart 2013, 55).

¹⁶ Pueden verse fotografías y registros en vídeo de *How long is now?* y otras intervenciones en el marco de las protestas de ese año, en la página del colectivo reunidas bajo el título "Summer 2011". <http://www.publicmovement.org/new/summer-2011/>

para ser vistos por el resto de la población sino incluso hacia el interior del movimiento).

La creación coreográfica, el ejercicio de invención de la danza (en todo su proceso de configuración: ensayos, pruebas, exploración de movimiento) se revela como una pre-encarnación (*pre-enactment*), una especie de premonición de que esos movimientos que se repetían en ensayos, ocurrirán después en un contexto social, o en medio de un conflicto. Así lo considera, Dana Yahalomi, co-creadora y directora del colectivo; porque sus obras en general no son representaciones de movimientos en una protesta, sino pre-encarnaciones de situaciones sociales: "...no imitan un evento real del pasado, sino que se comprometen en la tarea paradójica de re-escenificar [*re-enacting*] un evento que no ha ocurrido aún, por ejemplo, un escenario futuro que utilizará los rituales pre-realizados por *Public Movement*." (Marchart 2013, 53).¹⁷

How long is now? que, desde la elección de la música hasta la elección de los sitios para su ejecución, fue pensada como una invitación para cualquiera que quisiera danzar, devino finalmente en la encarnación, el cuerpo o la forma que tomó una parte de la protesta masiva en Israel.

El acuerdo coreográfico que abrazó la actividad movilizada en Tel Aviv ha actuando como un aparato, como una fotografía que ya señalaba lo que podría ocurrir, que dio un trazo, una huella como indicación para que ocurriera un futuro poco probable de ocurrir, la repetición de los gestos indicaba que ese futuro era posible. Al re-significar en la protesta lo que se recuperó en los ensayos (la re-actuación de gestos y movimientos recuperados de otros contextos sociales) y augurar en ellos lo que estaba por aparecer, el colectivo creó una estructura por medio de la cual observar la propia protesta.

Para coincidir mejor la función de la huella fotográfica con lo que logró la *performance* en la protesta no basta decir que aquello que *estaba por aparecer* era la coincidencia de un material ensayado con una situación coyuntural; se trataría

¹⁷ "They do not imitate an actual event in the past, but engage in the paradoxical enterprise of re-staging an event that has not yet occurred, for instance, a future state that will have implemented the rituals pre-formed by *Public Movement*." (Marchart 2013, 53).

además de que el gesto ensayado, que estaba pendiente de su futura realización, llegó a la protesta y le aportó una imagen, gracias a la organización de la danza.

A través del movimiento organizado de cuerpos, la performance cambió la dinámica de las relaciones entre las personas que se encontraban en ella, "...un miembro de *Public Movement* declaró: 'Haremos alguna danza folclórica que... automáticamente crea un tipo de solidaridad entre las personas. Sólo permaneciendo en círculo, tomados de las manos, [ese] es un gesto básico de solidaridad.'" (Marchart 2013, 57).¹⁸ La organización en círculo, la unión por las manos, la producción de relaciones corporales en una forma que se espacializa para un fin, configuró un cuerpo nuevo para la protesta, una forma nueva; un trazo coreográfico que facilitó que una masa cobrase una forma definida frente a sí, que pudiese verse como grupo organizado solidario -no difuso y sólo emocionado- en torno a una necesidad.

La repetición de un gesto refleja un deseo de futuro. La repetición del círculo de personas danzando en las calles de Tel Aviv no sólo refleja el deseo sino es ya la aparición de una forma futura que podría dar unidad o congruencia a las acciones, propósito y dirección, no sólo coreográfica, sino más adelante social, una estrategia organizacional.

Interesa esa capacidad de generar una forma para la propia percepción, porque es ahí donde la coreografía se asemeja a las funciones de un aparato estético.

El aparato cinematográfico, como hizo ver Benjamin, dio a la masa (los trabajadores, la clase obrera, quizá confinada a su funcionalidad -la cual era promovida por el taylorismo y postfordismo en los años 30 del siglo XX) unas imágenes que no provienen de ella misma, porque "son imágenes de aparato". Esas *imago* abrían la posibilidad de que el cine tuviese una función emancipadora, porque podía "dar a los otros imágenes de sí".

A la reproducción masiva corresponde en efecto la reproducción de masas. La masa se mira a la cara en los grandes desfiles festivos, en las asambleas monstruos, en las

¹⁸ "...We're going to do some folk dancing, which ...creates some automatic solidarity between people. Just standing in a circle, holding hands, is the basic gesture of solidarity.'" (Marchart 2013, 57).

enormes celebraciones deportivas y en la guerra, fenómenos todos que pasan ante la cámara... Los movimientos de masas se exponen más claramente ante los aparatos que ante el ojo humano." (Benjamin 1989, 55, Nota al pie 31).

Ahora bien, se dijo que lo que importa aquí de la forma coreográfica que se ofrece al movimiento social es que le dio la posibilidad de verse a sí mismo. La estructura coreográfica cumple allí la función de aparato estético: otorgar a un grupo indefinido una imagen para verse; al dotarle de un cuerpo, una imagen, le permite pensarse, y gracias a ello ser capaz de imaginar unos fines para su movimiento (para sus demandas, sus impulsos, su indignación), unos escenarios posibles - formas futuras.

Se aproxima la coreografía, el contrato coreográfico, a realizar las funciones de un aparato que diseña una forma cuando en la repetición de sus gestos, la unión de sus sentidos, va augurando una organización útil para una colectividad que busca unidad y que hallará en la *forma* coreográfica un primer aglutinamiento de sus causas, apareciéndole en ese mismo instante una forma material y espacial de sí, como forma coherente, es decir, una imagen que le da reconocimiento como un todo, una colectividad que está trabajando para su auto-construcción con proyecto, propósito o razón se ser.

Se conjugan la capacidad de la coreografía de tener un proyecto que la une en el tiempo, que identifica a los que de ella participan con ese propósito, su capacidad para espacializar su forma, para aglutinar a un grupo de protestantes y dibujar un camino para proyectar, afectar, el futuro. Así, funcionando como un aparato estético, los gestos de la coreografía en la protesta fueron el lugar de la huella, que no se agota al encontrar su realización en la forma de la protesta (no sólo eran futuro para la forma de la protesta) sino que abren también nuevas vías para imaginar lo que esa organización sería capaz de realizar.

Una fotografía "exige... [ser]... renombrada", dice Benjamin en *Pequeña historia de la fotografía* (Déotte 2012, 58), pero renombrarla no puede agotarla puesto que se encuentra en el régimen del doble, como todo aparato de registro, y nos impele mientras exista, a re-nombrar, a concluir, lo que en ella fue fijado.

Re-nombrar significa recuperar, pero se dijo que no es una recuperación producida por la mera nostalgia de lo que ya no está; sino de lo que está por terminarse, de lo que está por concluirse, aquello que ha quedado pendiente.

Todo gesto, movimiento del cuerpo, viene de otro sitio, de otro cuerpo, de la memoria visual y corporal, de la imitación. Los gestos presentes en la coreografía no son creación *ex nihilo*, son producción, *poiesis* en tanto que la coreografía permite la recuperación y transformación de los gestos para una nueva consideración sobre lo que ahora muestran; es decir, la producción que les une, a la vez les actualiza; de ahí que Kaprow encuentre en la repetición de gestos mínimos y cotidianos el sitio para pensar la actualidad.

Kaprow, en los instructivos en los que invitaba a realizar pequeñas acciones, como rascarse una axila o sonarse la nariz, realizadas a la par de otros gestos, como leer un libro o conversar con alguien, evidencia que aquellos pequeños gestos cotidianos, casi accidentales, se convierten en materia para pensar la vida.

Benjamin observa en “...*Fragments* (1915-1921) de estética: [que] la imaginación artística no consiste en una puesta en forma de una materia informe... sino en una deformación, disolvente, de una forma ya-ahí (*déjà-là*)... [que] libera una aparición” (Déotte 2012, 78). El suceso coreográfico re-produce unas acciones, las coge del flujo de sucesos cotidianos, no para su imitación sino para abrirlas a la espera de una nueva configuración, dando soporte a una experiencia.

Que el *performer* fuese el mismo espectador de la acción en las *Performance no teatrales* de Kaprow (y puesto que casi todo lo que ocurre en ellas queda en el anonimato, tanto el receptor como el actor), generaba un doble sentido: la acción funcionando todavía en el flujo cotidiano pero a la vez dejándose observar (no es precisamente el gesto cotidiano el que se realiza, sino la sustracción de éste al espacio de la escenificación), esa condición doble genera a la vez una cercanía (el gesto actuando en el flujo de sucesos) y una lejanía (su repetición permite que pueda ser observado). Doble función que arroja una imagen acerca del *performer* mismo o de los *performers* que no tenían antes, provista por la estructura o el instructivo (coreográfico). Pero el instructivo coreográfico no se agota ahí, es evidencia de que los signos-gesto en él contenidos, exigen o exigirán ser re-actuados.

Los aparatos fotográfico y cinematográfico acceden a una mirada sobre alguna cosa que ocurra en la realidad sólo a través del dispositivo técnico.

Parecería que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras. Con el primer plano se ensancha el espacio y bajo en retardador se alarga el movimiento. En una ampliación... aparecen en ella formaciones estructurales del todo nuevas. (Benjamin, 1989, 47-48)

La apertura, aquello que nos ensancha la mirada sobre la realidad a través de los aparatos, es también la cercanía-lejanía que otorga el instructivo de Kaprow y lo que permite la unión estructural de la coreografía acerca de la imagen que nos arroja sobre nosotros mismos y sobre cómo actuamos en torno a algo.

Como aparatos permiten una mirada nueva y en consecuencia, un modo nuevo de percibir; no sólo posibilitan un nuevo arte, nuevas técnicas, sino también preparan nuevos públicos para aquello que ha de mirarse de forma distinta; *inervan* la capacidad perceptiva y el propio pensar sobre lo percibido.

[...] apenas sabemos algo de lo que ocurre entre la mano y el metal... Y aquí es donde interviene la cámara con sus medios auxiliares, sus subidas y sus bajadas, sus cortes y su capacidad aislativa, sus dilataciones y arrezagamientos de un decurso, sus ampliaciones y disminuciones. Por su virtud experimentamos el inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional (Benjamin 1989, 48).

La *inervación* no es el aumento de la capacidad de observación del ojo de lo que está a la vista, que ya estaba allí, para ser mirado, sino que es la mediación de aquello que posibilita ver algo que no podía ser visto antes, y por tanto, no podía ser pensado. Así el aparato estético, ya no representa aquello que contempla sino que su función es aprehender y revelar lo que no sería considerado de otra manera.

La vista... no tiene[n]... capacidad de dar forma, porque [es] arrastrada[s] por el flujo ininterrumpido e incesante en el seno del cual no puede[n] aprehender nada: por más que el flujo continuo de la conciencia íntima como el flujo exterior de las sensaciones posean todas las cualidades posibles de lo sensible, no quedará nada de ellas. Es entonces... el arte el que permite ver... la mano... puede permitir ver lo visible estando éste desligado de la vista misma... Es la mano la que arranca la cosa del aquí y el ahora, así como de la inmediatez de la apropiación de lo sensible... (Déotte 2012, 86)

La coreografía, entendida como un aparato estético que nos proveería de forma, de imagen, de un aparecer que nos ayude a reconocernos y pensarnos críticamente en colectividad dirige a una idea mucho más compleja, la de una materialidad coreográfica -presencia e imagen-, que no sólo otorga auto-conciencia, sino capacidad creativa de materialidades críticas, constructos móviles -en tiempo y espacio- que presten su forma para el ejercicio del pensar la política desde la materialidad-imagen nuestra y la materialidad-imagen de sí (de lo coreográfico) que presenta su forma en modos poco probables de imaginarse en otras circunstancias.

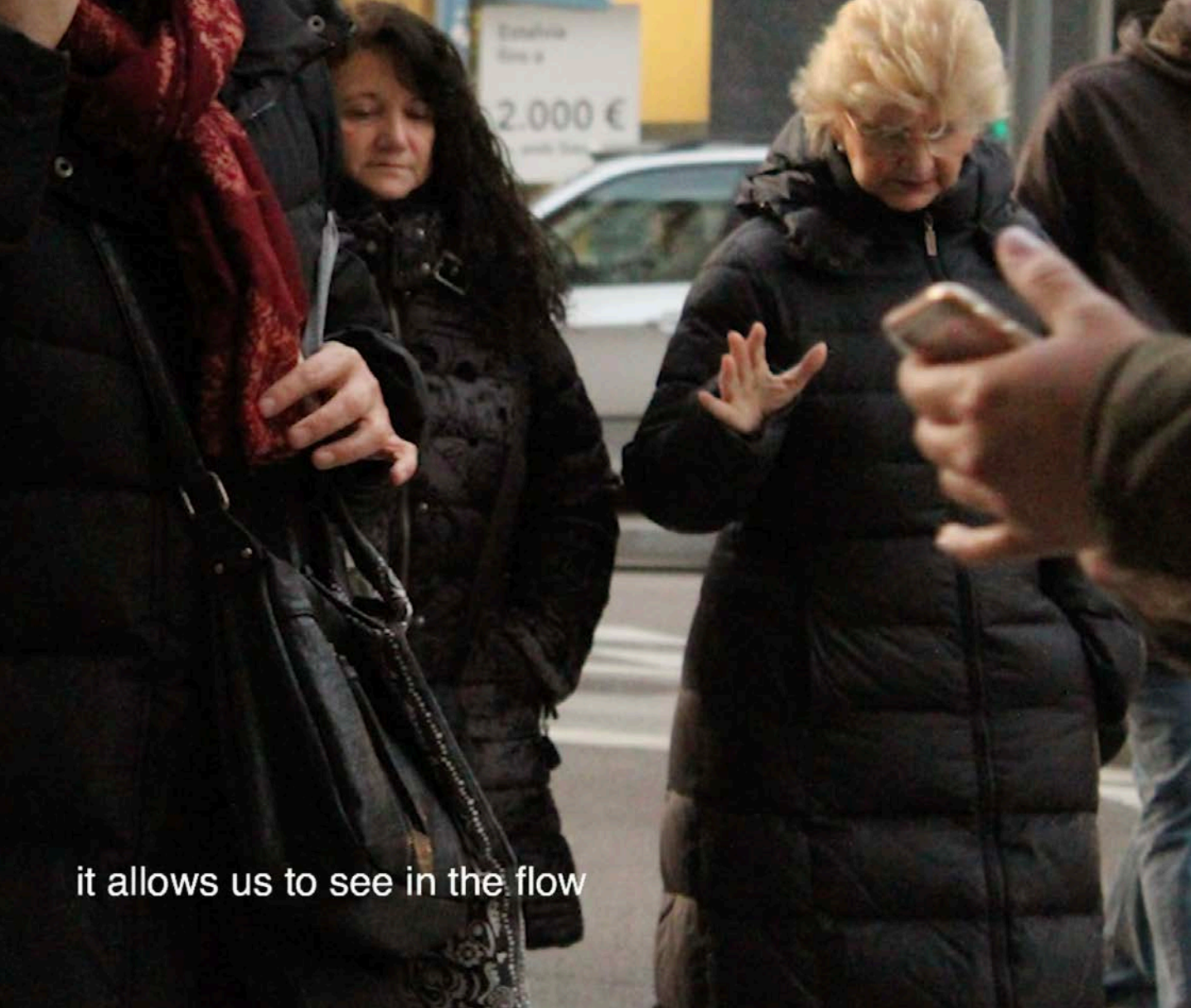
La coreografía es un arte que sólo logra existir en una agrupación de personas, una puesta en relación (negociación) de los cuerpos, pero esa puesta en relación no es la organización de la revolución social, ni de la organización activista, proselitista, sino la organización de unas voluntades que tienen la posibilidad de crear conexiones de gestos y signos, e imaginar con ello configuraciones materiales, modos de decir, sentidos del decir, crear desde un acto imaginativo en la suma o combinación de las partes.

La colectividad descubre una potencialidad para pensar organizadamente (aunque cada persona lo haga desde la particularidad de su ser o su estar) porque se da una actividad que es en todo momento creativa, en ella se dibujan constantemente nuevas consideraciones tanto de lo que se utiliza (signos-gestos) como de lo que piensa uno en relación con los otros que dan lugar a la coreografía.

La política puede inaugurarse ahí, y no precisamente como metáfora, sino como proceso creativo y crítico para crear soportes que den nombre a algo que urge imaginar, o decir, como miembros de una sociedad; a algo que está desajustado, que no pertenece al orden de las cosas de la vida diaria y sin embargo se impone como una realidad sin forma, nos mueve a decir algo, aunque no pueda decirse todavía.

Preparo aquí un camino para acercarme al término *desacuerdo*, tomado del entorno filosófico de Jacques Rancière (1996), que será clave para entender qué idea de política es la necesaria para vincular con la coreografía.

¿Cómo es que la estructura coreográfica, al generar o detonar la actividad colectiva, al producir, podría revelarnos la existencia de algo que no hemos visto, y sin embargo nos atraviesa como una realidad? ¿Cómo podría relacionarse con la aparición de un desacuerdo, y ese desacuerdo vincularse por medio de la imagen que la coreografía arroja?



it allows us to see in the flow

Actions to (Read)*

[Bitácora - fragmento 5]

Enunciado coreográfico 3

Notas

Diciembre 2018 - enero 2019, Barcelona.

Hacer una recopilación de fotografías de gestos “encontrados” y hacer con ellas un vídeo. Le acompañará una narración que dé a los gestos la connotación de signos que pueden leerse e interpretarse como instrucciones. Entrelazar también en la narración los aspectos más importantes sobre la coreografía como aparato: lo que permite ver gracias a su ordenamiento. Una imagen fotográfica puede ser guion de danza, instructivo performativo. Sería otra manera de recuperar el gesto cotidiano y traerlo a la reflexión, otra manera de evidenciar la estructura, la que se escribe en la acción y que es posible reconocer.

Para el vídeo, seguir el [enlace](#)
Página anterior y siguiente: stills del vídeo *Actions to read*.

*Video presentado en el congreso *Per/Forming Futures Investigating Artistic Doctorates in Dance & Performance*, Middlesex University London, 2019.



The particulars, who transmit and receive an image,



the place toward where it is going,



They can be seen as a script,



that would draw a future never before imagined:



Performar la forma, formar la performace

Conferencia performativa*

[Bitácora - fragmento 6]

Enunciado coreográfico 4

Notas

Marzo 2019, Barcelona.

En la conferencia inicio sentda, a mi espalda una proyección de vídeo en la que aparezco con la misma ropa y posición que en el escenario. La voz que dicta la conferencia viene del vídeo y durará toda la performance. Pido a los espectadores que coloquen objetos personales por el espacio. Interactúo con los objetos, dejándome afectar por ellos, por su forma, su colocación. Los reacomodo por el espacio. Construyo con ellos una torre, una pila de cosas, un cuerpo en el que nos vemos representados, ensamble de objetos personales.

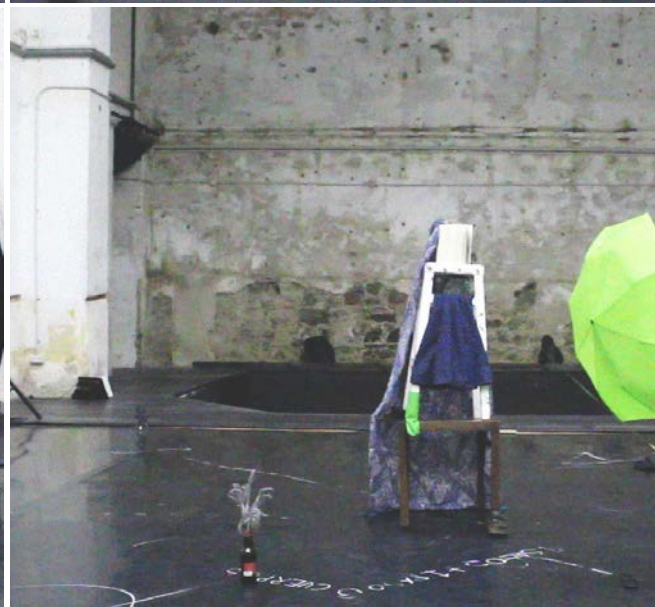
Si la fotografía da una imagen en la que miramos de una manera que antes no podíamos (Benjamin), la coreografía nos da una configuración (organización) compleja (desde la cual cobramos un aparecer) y en la que podemos entendernos como partes determinantes de una conjunción. Reorganizar los objetos, los lugares durante la conferencia, genera la forma coreográfica.

Para el registro, seguir el [enlace](#)

Página anterior: stills de la conferencia, 2019

Página siguiente, stills de la pieza en estudio, 2020.

*Presentada en las I Jornades GEARAD: estudis de cas per a una investigació en art i disseny. EINA-UAB, 2019





Capítulo 5

Qué política

La argumentación de Kester, sobre las razones por las que las prácticas dialógicas siguen obrando en la dimensión estética del arte está sustentada en que participan de la capacidad del arte para producir ideas y estrategias que no se producen en otra disciplina del pensamiento.

Frente a la pregunta sobre si colocar esa capacidad en medio de un conflicto social, como lo hace WohenKlausure, hace del arte un vehículo para algo que no es él mismo, propuse una respuesta alternativa; el momento del arte sólo ocurre en el proceso de imaginación que se da en el diálogo, luego se retira para dar paso a la acción social. Con ello estaba tratando de señalar que el arte tiene una potencia imaginativa, productiva, poiética que se vincula con la política desde la dimensión estética. Las obras de arte dialógicas tienen una repercusión inmediata y visible en una comunidad, pero no son privativas de la capacidad política del arte, porque como he mencionado, acciones como las de *Public Movement* proveen espacios artísticos que sin embargo ofrecen configuraciones para pensar e incluso ordenar algo en la realidad.

Para pensar en torno a esa la capacidad poiética-política, primero dibujaré los contornos de la segunda. Con qué política se va a vincular esa potencia poiética de la coreografía.

Cuándo hay política

Los usos que he hecho a lo largo de la tesis de las palabras aparición de lo invisible y soporte sensible, escenario de la política, son guiños al lenguaje desarrollado por el filósofo Jaques Rancière, en especial en lo referente al momento de la política (cuándo ocurre la política).

Esos guiños no son gratuitos porque, como he dicho, la coreografía y su aparición podrían coincidir con los momentos o situaciones en los que surge la política.

Mencionaré las condiciones que Rancière considera necesarias para que haya política. Me serviré de lo que definió como *desacuerdo* en un texto homónimo de 1996, aunque también haré referencia a obras posteriores en los siguientes capítulos, en particular a algunas en las que propone una vinculación de la política con la estética, y en especial, con el arte.

El *desacuerdo* es, según Rancière, aquello que funda la política. Pero para que haya desacuerdo se debe reconocer que existen dos partes, una que entiende de una manera algo y otra que no tiene la misma opinión sobre ese algo.

Esta situación que podría parecer obvia y sencilla, es, por el contrario, casi siempre ignorada por aquellos que detentan algún poder sobre otros.

Rancière recuerda que los esclavos (en particular los plebeyos romanos) que no hablaban la lengua de los conquistadores, eran considerados inferiores, el sino de su nacimiento les privaba también de la lengua.

[...] la fábula de Menenio Agripa en su verdadero contexto [era]: el de una disputa sobre la cuestión de la palabra misma. Al centrar su relato apólogo en las discusiones de los senadores y las acciones verbales de los plebeyos, Ballanche efectúa una nueva puesta en escena del conflicto en la que toda la cuestión en juego es saber si existe un escenario común en donde plebeyos y patricios puedan debatir algo. La posición de

los patricios intransigentes es simple: no hay motivo para discutir con los plebeyos, por la sencilla razón de que éstos no hablan. (Rancière 1996, 37-38)

La condición de esclavitud era justificada como un orden natural que se hacía evidente en la falta del lenguaje. Pero, dice el filósofo, quienes los dominaban, al darles órdenes y esperar que las acataran, daban por hecho, sin embargo, que existía una capacidad de entendimiento, por lo tanto, una capacidad de lenguaje, "...el esclavo es precisamente quien tiene la capacidad de comprender un *logos* sin tener la capacidad del *logos*." (Rancière 1996, 32). Es así que, para dominarlos y establecer su diferencia partían del reconocimiento de una igualdad.

Para los amos el orden de las cosas está en perfecto acuerdo, unos nacen señores y otros esclavos; pero el esclavo sabe que comprende, que participa del lenguaje. Los primeros descansan su poder en una diferencia y los segundos son dominados por una similitud. Ahí se aparece un *desacuerdo*, algo que no se corresponde plenamente.

El conflicto principal aquí no es la falta de lenguaje, sino que el que domina justifica la razón para su dominio en que es diferente de aquel que domina; pero el dominado puede demostrar por el lenguaje que no es diferente; sin embargo el dominador "...al mismo tiempo que entiende claramente lo que dice el otro, no *ve* el objeto del que el otro le habla... o... quiere hacer ver otro objeto bajo la misma palabra..." (Rancière 1996, 9).

Señalar que hay un desacuerdo hace visible que hay una distorsión, es decir, que una falsedad se ha hecho pasar por verdad, la falsedad justifica que los segundos sean privados de libertad como de bienes; ahí la consecuencia de la distorsión.

Para que haya política la verdad debe separarse de su falsedad; porque reconocer que hay una contradicción es al mismo tiempo abrir un espacio para su discusión, abrir la posibilidad de saldar las cuentas.

Rancière reconoce la capacidad de lenguaje como base para descubrir que aquello que suponemos como verdad es una falsedad. Porque la capacidad de lenguaje es en realidad la capacidad del uso de razón, porque no defiende la capa-

cidad de lenguaje como una propiedad, sino como una evidencia de la igualdad humana que se manifiesta plenamente en el poder del habla.

La capacidad de lenguaje es la evidencia de una igualdad inicial o apriorística: la capacidad de razón, de inteligencia, que se manifiesta en la palabra.

Por un lado se dirá que, la palabra puede corresponderse con una verdad falsa (palabra-esclavo que significa privado de libertad y de lengua porque no es igual que el amo), pero, por otro lado, la palabra, con base en la igualdad primera, puede dar al que es capaz de lenguaje un nuevo nombre, una nueva vía para evidenciar que la palabra que le designa el dominador, y que oculta su capacidad de lenguaje, es falsa.

Procurar la igualdad sin la consideración de su fundamento (una igualdad sin definición), y sin una repartición equitativa de los bienes, es también una verdad falsa. Por ejemplo, un régimen de poder que promueve la igualdad entre personas diciendo “todos somos *igualmente* libres”, pero sin que provea una igualdad en los modos de repartición de la riqueza o de los bienes, está dejando a la gran mayoría, al pueblo dice Rancière, sin algo que realmente le pertenezca, “...lo ‘propio’ del *demos*, que es la libertad, no sólo no se deja determinar por ninguna propiedad positiva, sino que ni siquiera le es propio en absoluto. El pueblo no es otra cosa que la masa indiferenciada de quienes no tienen ningún título positivo -ni riqueza, ni virtud- pero que, no obstante, ven que se les reconoce la misma libertad que a quienes los poseen.” (1996, 22).

Lo único propio del pueblo en esta realidad es la falta y el daño, la privación de lo que realmente constituiría una igualdad radical, una que sea proporcional entre la condición primera y lo que a cada uno le pertenece, lo que le ha sido quitado o negado (decir que algo le ha sido quitado significa que debía haber sido suyo en primer lugar).

Nombrar la falta, reconocer la falsedad de una igualdad que no se corresponde con su fondo: los que son iguales pero no tienen nada, “...esos hombres que... ‘no tenían parte en nada’...”, es necesario para que puedan “identificarse por homonimia con el todo de la comunidad.” Es decir, a partir de darle nombre al daño que les pone en común, se puede inaugurar el litigio que va a buscar saldar

la cuenta del desajuste, de la falsedad de la igualdad, que va a demostrar que entre lo que *unos* llaman igualdad (ricos) y lo que *otros* exigen como igualdad (pobres) hay un *desacuerdo*.

El orden que defienden y estructuran los que lo tienen todo, es un orden que deja fuera todo desacuerdo, porque pretende nombrarlo todo, incluirlo sobre la base de lo que reconocen como igualdad, y no sobre la base del desacuerdo o de la falta. Un orden total que se estructura sobre la base de una mentira, la que dice que todos participamos de la libertad y por ello somos iguales aunque no tengamos nada, es un orden similar al que imponían los que argumentaban que nacer esclavo o amo era un orden natural, ajeno a la voluntad humana.

Este orden asignará a cada uno una imagen, un nombre y un lugar, aspectos que aparentemente son los correctos, los justos.

De ahí que, el escenario donde ocurre la política se inicia cuando se señala que esos aspectos son falsos, que existe la necesidad de separar esa ficción¹ de lo que es real, mostrando que hay un sujeto que no se corresponde con el nombre, imagen y lugar que se le quiere dar; asignaciones que ocultan su verdadera condición social, la de no tener algo.

Rancière recuerda que cuando en 1832, el revolucionario August Blanqui, durante un proceso judicial se declara ante el tribunal como *proletario*, se inaugura el escenario de la política, pues aparecen por primera vez, bajo un nombre nuevo, los que no tenían clase social, los que no eran contados de ninguna manera por las leyes laborales.

Se trata de un diálogo ejemplar en ocasión del proceso sustanciado en 1832 al revolucionario Auguste Blanqui. Al solicitarle el presidente del tribunal que indique su profesión, responde simplemente: "proletario". Respuesta ante la cual el presidente objeta de inmediato: "Esa no es una profesión", sin perjuicio de escuchar en seguida la réplica del acusado: "Es la profesión de treinta millones de franceses que viven de su trabajo y que están privados de derechos políticos." (Rancière 1996, 54).

¹ Ficción es entendida aquí como invención de un nombre o estatus que no corresponde a los hechos.

El término *proletariado* es de ahí en más, un nombre con el cual aparecer, pensarse y con el cual tener un sitio para crear el escenario desde donde pugnar la reparación de la falta (de derechos, de bienes, de igualdad material).

Hay política cuando se hace evidente, innegable un conflicto que no quería ser discutido por las partes o por una de las partes. El nombre de los *incontados*, de los *sin nombre* que usa Rancière, o el propio término *proletario*, no sólo hace visible un desacuerdo sino que le provee de una materia sensible, una palabra, una nominación, que da cierta definición al *sujeto de la discusión*, por lo que puede iniciarse un litigio.

Se crea *el sujeto de la discusión* cuando a un vacío -una falta, como la de igualdad material- se le asignan contornos para ser discutido. Me atrevería a decir que la acción que provee el nombre para este vacío, que inaugura la política, es también una acción estética y performativa (volveré a ello más adelante).

El orden dominante impone un nombre y lugar a cada uno, por ejemplo, dice Rancière, da nombre y lugar al pueblo, pero éstos no le corresponden porque a los que tal orden llama pueblo en realidad no son el pueblo (*demos*) sino los pobres; se les priva de la correspondencia entre la igualdad primera y la igualdad material, pero además se les quita el nombre, están por tanto “privados de *logos*”; lo que significa estar privado de una inscripción simbólica en la sociedad.

A este nombre impuesto, *demos*, con el que se quiere borrar la diferencia entre los pobres y lo que se debiera entender como pueblo, le llama el filósofo una distorsión. “... ‘pueblo’ es el nombre, la forma de subjetivación de esa distorsión inmemorial y siempre actual por la cual el orden social se simboliza expulsando a la mayoría de los seres parlantes a la noche del silencio...” (Rancière 1996, 36).

Pero, “[e]l mal es más profundo”,

Del mismo modo que el pueblo no es verdaderamente el pueblo sino los pobres, los pobres mismos no son verdaderamente los pobres. Sólo son el reino de la ausencia de cualidad, la efectividad de la disyunción primordial que lleva el nombre de vacío de

libertad, la propiedad impropia, el título de litigio... lo común que no es verdaderamente lo común. (Rancière 1996, 28).

El *sujeto de la discusión* no puede establecerse por una identificación identitaria de un grupo de la sociedad, sino únicamente por la falta, de otro modo, la reducción de la discusión a un problema de etnia, por ejemplo, vuelve a generar (a nombrar, a dar lugar e imagen a) un todo que dejaría fuera las partes que no corresponden a su definición, o bien borraría toda diferencia entre lo que son aquellos reunidos bajo un grupo y el nombre que se les asigna. Piénsese en que

La clase de los proletarios en la cual Blanqui hace profesión de incluirse no es en modo alguno identificable con un grupo social. Los proletarios no son ni los trabajadores manuales ni las clases laboriosas. Son la clase de los incontados, que no existe más que en la declaración misma por la cual se cuentan como quienes no son contados. El nombre de proletario no define ni un conjunto de propiedades (trabajador manual, trabajador industrial, miseria, etc.) que serían igualmente poseídas por una multitud de individuos, ni un cuerpo colectivo que encarna un principio, cuyos miembros serían esos individuos. Corresponde a un proceso de subjetivación que es idéntico al proceso de exposición de una distorsión. La subjetivación "proletaria" define, como superposición en relación con la multitud de los trabajadores, un sujeto de la distorsión. La subjetividad no es ni el trabajo, ni la miseria, sino la mera cuenta de los incontados. La diferencia entre la distribución desigualitaria de los cuerpos sociales y la igualdad de los seres parlantes..." (Rancière 1996, 55).

La política entonces se inaugura a partir de la falta, y no a partir de una diferencia o propiedad identitaria. Para generar el sujeto de la discusión se tiene que demostrar que hay una distorsión a la cual *urge nombrar* para hacerla materia del litigio; pero para nombrarla se tiene que establecer el principio de igualdad fundamental, la del humano capaz de lenguaje, la del humano capaz de razón, de inteligencia. "Hay política en razón de un solo universal, la igualdad, que asume la figura específica de la distorsión." (1996, 56).

La asignación de un nombre nuevo cambia la falta a un estado de visibilidad, con el nombre se hacen visibles los contornos de aquello que aún no era reconocido, y sobre todo, da presencia al problema que se ha de discutir; por ejemplo, la falsa igualdad, justificada o representada bajo el nombre de libertad, tendría que evidenciarse como una falsa correspondencia entre la igualdad fundamental y la condición de pobreza en la que una persona puede estar sumida; esa libertad considerada un derecho de igualdad que se comparte con el resto de la comunidad, debería nombrarse como una injusticia.

La finalidad de la política sería modificar las relaciones entre las partes y, si fuese posible, la repartición de los bienes tanto simbólicos como materiales. No puede negarse que su impulso es superar el desacuerdo y asumir un nuevo reparto de las partes; aunque Rancière advierte que esto nunca puede llevarse a cabo plenamente, porque un nuevo acuerdo establece un nuevo orden; y todo orden deja fuera lo que no es capaz de ver o reconocer. No puede haber política en el acuerdo; sólo hay política cuando hay desacuerdo.

La pronunciación y creación del nombre amenaza con la introducción simbólica de aquel que ha sido desposeído de todo en el orden social, puesto que al ser desposeído de todo también carece de nombre, de representación. Así, la creación de un nombre en primera instancia, incomoda cómo ha establecido el orden social su representación; genera un desajuste y obliga a pensar sobre ese nuevo signo introducido al orden.

El nombre en última instancia, podría como objeto sensible que se introduce del no-ser a la existencia, no sólo tensar lo que ya estaba ahí, sino incluso desplazarlo y abrir un espacio para el establecimiento de su representación; comienza para ello un litigio que pugna por hallarse en una situación justa, es decir que la igualdad fundamental que representa, se corresponda con la igualdad material; porque aunque

[...] el litigio político revela un carácter inconciliable... sin embargo puede tratarse. Simplemente, ese tratamiento excede todo diálogo de intereses respectivos así como toda reciprocidad de derechos y deberes. Pasa por la constitución de sujetos específicos que toman a su cargo la distorsión, le dan una figura, inventan sus nuevas formas

y sus nuevos nombres y llevan adelante su tratamiento en un montaje específico de demostraciones: de argumentos “lógicos” que son al mismo tiempo reordenamientos de la relación entre la palabra y su cuenta, de la configuración sensible que recorta los dominios y los poderes del *logos* y la *phoné*, los lugares de lo visible y lo invisible, y los articula en el reparto de las partes y sus partes. (1996, 57-58).

Ese proceso de reparto de las partes es finalmente una procuración de justicia; porque justicia en este marco filosófico podría definirse como: que cada uno pueda realizarse en términos materiales (económicos y sociales) en correspondencia con la igualdad primera de la que participa existencialmente (el pensamiento y el lenguaje). El reconocimiento de la igualdad como condición apriorística es impulso y finalidad de la política.

Quizá la idea de que el nombre opera como una materia sensible refleja una potencia *performativa*, capaz de modificar las relaciones entre las partes por su aparición, y además señala una dirección de acción hacia adelante, el tratamiento de lo inconciliable; que cambia el estado de una situación.

La palabra, escrita o hablada, es la materia que sostiene el nombre, que le da cuerpo sensible; pero ella es una palabra poética porque surge como signo de lo que aún no está definido. Nombra una falta, una inconsistencia, porque en vez de definirla opera como su base referencial; es paradójicamente una representación de lo que falta como un ancla sobre la cual imaginar, proponer y reconstruir una nueva representación social que ocupe el espacio de la falta. Es también la base por la cual se puede ir hacia la realización material de la igualdad fundamental.

En *El discurso filosófico de la modernidad...* Habermas insiste en la tensión de dos tipos de lenguaje: los lenguajes ‘poéticos’ de apertura al mundo y las formas intramundanas de argumentación y validación... Pero precisamente la *demonstración* propia de la política siempre es al mismo tiempo argumentación y apertura del mundo.

[...] hay que reconocer y hacer reconocer que una situación presenta un caso de universalidad que obliga [a tomarle en cuenta]. Y ese reconocimiento no autoriza a separar un orden racional de la argumentación de un orden poético, si no irracional,

del comentario o la metáfora. El reconocimiento se produce por actos de lenguaje que al mismo tiempo son argumentaciones racionales y metáforas 'poéticas'.
 [...La interlocución política al] referirse al nudo mismo del *logos* y de su *toma en cuenta* con la *esthesis* -la partición de lo sensible- su lógica de la *demonstración* es indisoluble en una estética de la *manifestación*. (Rancière 1996, 76-78).

En la creación del escenario necesario para la demostración de la falta de reconocimiento y por ello de litigio sobre una injusticia, el lenguaje además de su capacidad argumentativa, tiene un carácter de visualidad, es decir, genera una aparición formal que argumenta de nueva forma su enunciado; ésta, como nueva argumentación, funciona como unos lindes del conflicto que sirven para definirlo, para presentarlo lo más reconocible o tangiblemente posible. Al mismo tiempo, entra en juego la dimensión estética de la palabra, su *poesía*, porque la creación del nombre es una nueva aparición que no se limita a una función del lenguaje argumentativo, sino que, al tiempo que produce el lugar desde dónde se nombra al sujeto de la discusión, también deja imaginar un *más allá* del conflicto, un tratamiento del conflicto.

Cuándo la coreografía y la política

Que la palabra poética, *poietica*, esté en el seno del surgimiento del escenario de la política es lo que permite pensar que las transformaciones artísticas tendrían algún impacto en los procesos políticos y, quizá, incluso intervendrían en la simbolización social.

La revolución literaria que inició la salida del régimen de la representación hacia el régimen estético de las artes, según la consideración de Rancière, fue el momento en el que la novela del siglo XIX atravesó la política.

El sistema de la representación [de las artes] definía, con los géneros, las situaciones y las formas de expresión que convenían a la bajeza o a la elevación del tema. El régimen estético de las artes deshace esta correlación entre tema y modo de representación.

Esta revolución [estética] sucede, en primer lugar, en la literatura. Que una época y una sociedad se lean en los rasgos, los hábitos o en los gestos de un individuo cualquiera (Balzac), que la escoria sea lo revelador de una civilización (Hugo), que la hija del granjero y la mujer del banquero sean comprendidas en la potencia igual del estilo como “manera absoluta de ver las cosas” (Flaubert)... Pasar de los grandes acontecimientos y personajes a la vida de los anónimos, encontrar los síntomas de un tiempo, de una sociedad o de una civilización en los detalles ínfimos de la vida ordinaria, explicar la superficie por las capas subterráneas y reconstruir mundos a partir de sus vestigios, ese programa es literario [...] (Rancière 2009a, 39-41).

La literatura da imagen, cuerpo y lugar, crea el entorno para que aquellos incon-tados tengan un espacio de aparición, aparición que reconocerán y sobre la que trabajarán luego las otras artes. Una de las cosas que Rancière responde a Benjamin, y en consecuencia a Déotte, acerca de si ha sido el cine el que ha creado una imagen de la masa y cambiado su mirada sobre sí misma como un proceso de subjetivación, es que tal revolución del cinematógrafo fue posible gracias a que la literatura ya había iniciado ese proyecto (Rancière 2009a, 39).

No me atrevo a decir que la literatura a la que se refiere Rancière es un aparato estético en el sentido exacto que da Déotte; sin intentar superar la diferencia entre los autores, reconozco que pensar a la coreografía como aparato estético tiene como objetivo precisamente coincidir con el proceso literario en que ella genera un enunciado (de signos-gesto) que permite crear un nombre o forma para presentar de manera nueva lo que entra en ella; y, si no bajo una producción de novedad plena, sí bajo nueva perspectiva.

Sin embargo, esta caracterización no es suficiente para sugerir que aporta algo significativo al momento de la política; excepto si su capacidad de producción de una nueva configuración coincide con lo que es necesario para la inauguración del escenario de la política (ver capítulo 6 y 7).

La literatura crea un nuevo sonido y semántica y con ellos dispone las bases para la discusión de los que hasta ese momento carecían de nombre o representación.

La palabra literaria participa de dos formas de lo estético, es una materia sensible (*aesthesis*), materia sujeta a la percepción; y además, su aparición tiene una condición material particular, tiene las cualidades de una palabra poética.

La aparición de la palabra que da nombre al proletariado es un suceso literario porque el nombre provee un sustrato material que inauguraría el escenario de la política. En el caso de la literatura, la palabra poética o creativa, aporta no sólo un sonido, que permite sujetarla en el pensamiento, y que hace del desacuerdo una evidencia (da luz sobre las condiciones que faltaban o que faltan para superar una falsa correspondencia); sino que también da una representación que puede cambiar el estado de las cosas para saldar el desajuste. Es así que, la poética de la palabra no descansa únicamente en el surgimiento de una novedad, sino también en el propio cuestionamiento y tensión sobre los significados que ya sirven para una representación consensual:

La invención política se opera en actos que son a la vez argumentativos y poéticos... la creación de los mundos estéticos litigiosos no es la simple invención de lenguajes aptos para reformular problemas intratables en los lenguajes existentes... situaciones excepcionales en las que... los términos mismos de la discusión están en cuestión.... Definirían momentos poéticos en los que los creadores forman nuevos lenguajes que permiten la redescrición de la experiencia común, inventan nuevas metáforas, llamadas más tarde a entrar en el dominio de las herramientas lingüísticas comunes y de la racionalidad consensual.

[...] Hay política si la comunidad de la capacidad argumentativa y la capacidad metafórica es susceptible de suceder en cualquier momento y por obra de cualquiera. (Rancière 1996, 81)

El proceso de negociación y de construcción de la forma coreográfica podría dar lugar a una forma sensible que aporte al procedo propio de la política, es decir al surgimiento del nombre del *sujeto de la discusión*. Incluso más. La coreografía, en su generación de forma, su proceso poético, podría ser la materia portadora de aquello que necesita la política para abrir su escenario.

El compromiso al que cualquier coreógrafo o bailarina podría sentirse impelido sería éste y no sólo la interminable huida del orden, de las articulaciones y las definiciones en la danza. Puesto que la capacidad de la danza es que en su movimiento genera sus imágenes, puede entregarse a la realización de su forma y participar así de una creación que ocurre no sin orden o articulación, sino para un reordenamiento de materias visuales, sonoras y rítmicas, generadas por palabras, gestos, signos, tonos, sonidos, silencios, cuerpos, suspensiones de movimiento, encuentros; donde junto con la política establezca una coincidencia afortunada para dar cuerpo a una discusión urgente.

Es posible que la actividad creativa, la práctica artística, coincida con la necesidad de crear un nombre del *sujeto* para que ocurra la política; la coreografía puede ensayar los modos de aparición hasta hacerlos cuerpo y bordes de un desacuerdo. Ahora toca pensar de nuevo y detenidamente sobre la materia creada por la coreografía para lograr tal encuentro con la política.

La imagen fotográfica sirvió como ejemplo para explicar cómo la coreografía también crea imagen, y no sólo una imagen de sí, sino de aquellos que en ella participan, produciendo asimismo signos que abren sentidos para pensar en un futuro posible. Sin un medio como la coreografía la actividad de los cuerpos no tendría definición formal ni daría la oportunidad a la comunidad que le da cuerpo de pensarse a sí misma en relación con lo que imagina.

Benjamin pensaba que la imagen de sí mismas de la que eran capaces las masas cuando se miraban en el cine no se trataba de una experiencia pasiva, contemplativa, sino emancipatoria, pues esta imagen cobraba potencia cuando las masas sin identidad, sin nombre, sin estrato social, cobraban frente a sí unidad, identidad, nombre útil para una organización futura o una liberación activa de su condición social.

Existe una diferencia respecto al modo en el que propongo pensar a la coreografía como aparato estético, porque el fin no es movilizar a una masa hacia la emancipación activa y revolucionaria, porque esto no puede garantizarse ni programarse a partir de una experiencia estética coreográfica. Un aparato coreográfico trabaja con una proposición material, su producción plástica o visual es lo que da soporte al pensamiento; es aquello que posibilita un ejercicio crítico

sobre la realidad; ese soporte además permite que el propio ejercicio del pensar sea dinámico y creativo; que produzca nuevos encuentros y nuevas relaciones entre signos, y sus interpretaciones.

La coreografía, si tiene posibilidad de encontrarse con la política, es desde su enunciado formal, en la presentación sensible de su propio debate. *Public Movement* no atraviesa la política porque ponga a disposición la coreografía para una causa, sino es política porque transforma algo en la representación de esa causa social, porque crea una suspensión, una pausa, donde es posible, se haya hecho o no, resignificar uniones, desplazamientos, organizaciones.

Si una coreografía se sumara a metas revolucionarias concretas no podría poner en duda la raíz que le impulsa a su meta; primero porque ha perdido su propio impulso, la congruencia con su totalidad, y se ha sumado a un proyecto de totalidad exterior, tiene ahí como meta el triunfo de esa totalidad, un triunfo sobre una diferencia contra la que se lucha. De acuerdo con lo dicho por Rancière, ahí no hay política, sólo una totalidad que se impone.

La actividad coreográfica, dialógica, en tensión de sus partes, no traiciona su propia meta cuando toda ella funciona como un *sujeto político* -que es aquel que vigila que la política tenga lugar-, que procura crear los entornos para que surja el *sujeto de la discusión*. Así, como sujeto político "...no es un grupo que 'toma conciencia' de sí mismo, se da una voz, impone su peso en la sociedad" (1996, 58); sino que crea debate, pone en duda el consenso. Por tanto, la conciencia que interesa de la colectividad que se ve a sí misma en la coreografía, es aquella que le permite reconocer que ella misma es creadora de sentido, que ella misma interpreta y traduce, y puede disponerse en colectividad para crear algo que intervenga, de alguna manera, los parámetros de lo sensible, en función de abrir la política.

A pesar de las diferencias entre Déotte y Rancière, y entre éste último y Benjamin, aún sería correcto decir que un aparato estético como la coreografía, deja ver algo que no era antes visible haciéndolo así materia de pensamiento. Lo primero que revela la coreografía en su propio suceder es la producción de su poesía, sus signos-gesto; a través de ella hay capacidad de imaginación y producción de pensamiento.

El *sujeto de la discusión* no es un individuo, sino el nombre del desacuerdo, la injusticia de la que se es presa, la verdad falsa del todo ordenado que no quiere reconocer las partes. El ejercicio de la política, aquel sobre el que se propone que la coreografía participe como *sujeto político*, no podría sumar su esfuerzo para el establecimiento o reconocimiento social de una comunidad identitaria, porque esa es una lucha de poder, no un lugar de litigio.

WohenKlausure dialoga para dar contorno al sujeto de la discusión, pero una vez que define, ordena y establece un nuevo orden, abandona el arte y la política.

Como sujeto político, que procura la permanencia de la política, la coreografía tendría que ser "...un operador que une y desune las regiones, las identidades, las funciones, las capacidades existentes..." (1996, 58) en un intento por visibilizar pero también por crear el debate para superar la distorsión; sin olvidar que hay una gran brecha entre crear los contornos del debate y encontrar las vías para su superación.

Serían relevantes las cualidades del suceder coreográfico, de su aparición, de su imagen, de su ensamblaje de sentidos, no porque representen una causa social específica o porque defiendan a un grupo vulnerable, sino cuando coloquen sobre su superficie performativa un debate, que logre evidenciar una igualdad fundamental y aporte para desenredar las causas de la distorsión de esa igualdad.

La tarea de la coreografía, como aparato estético, es invitar a pensar conjuntamente a fin de procurar, ensayar y provocar, si fuese posible, el escenario de la política.

POLÍTICA

Producción de un nombre. Re configuración de lo que representa y simboliza.

Que da los contornos para reconocer un desajuste entre la igualdad fundamental de una persona, y su estado real, de desigualdad material, simbólica.

Permite inaugurar el litigio, comenzar un proceso político que se guía hacia la recuperación de la igualdad.

El nombre y su proceso litigioso, entran en la representación simbólica, en el reconocimiento de una diferencia, en un orden social.

COREOGRAFÍA

Producción de una forma a través de nuevas relaciones entre signos y gestos.

Que es medio para transformar lo que signos y gestos significan, los sentidos que abre su relación, la invención de nuevas figuras que permiten imaginar algo de otras maneras.

Esos signos-gesto creados en relación, son también enunciados, que permiten pensar, conjuntamente en torno a algo.

E imaginar un futuro por venir. Uno que antes de ellos no se había proyectado, no se tenía en cuenta, o no parecía posible.

Tendiendo un puente

Lo propio de la coreografía es provocar un diálogo a través del contrato, el cual representa un ordenamiento primero de las voces, voluntades y acciones. La coreografía invita a que los *particulares* se dispongan tanto a escuchar (leer o mirar lo que arroja el suceder de la danza) como a ensayar modos de interpretación, ensamblajes de sentidos a partir de lo que leen. De la disposición para escuchar e interpretar se crea el escenario para producir la *forma* que refleja lo que se piensa en colectividad.

El lector que se apropia de la acción a través de la simbolización, se separa de la acción y a la vez la ve en el símbolo, proceso que se deshace y recrea en el suceder de la danza, en la persecución de la *forma*. La danza que se organiza no desaparece al lector que hace y deshace signos, es la particularidad de éste la que permite la unión de los signos, de los gestos, la contradicción en los sentidos. Coreografía es un *nosotros*, ensamblado por *particulares* sin que estén unidos por una identidad compartida.

Estos particulares se reconocen capaces de la generación de una imagen, una forma, un sentido que se aparece de sus lecturas y por el suceder de sus acciones, de ahí que pueden operar desde la potencia del arte para nombrar un desacuerdo, una urgencia que impela su aparición y por supuesto, los escenarios de su resolución.

Aunque es evidente que “la distorsión no se zanja -por objetivación del litigio y compromiso entre las partes”, sí

[...] pasa por la constitución de sujetos específicos que toman a su cargo la distorsión, le dan una figura, inventan sus nuevas formas y sus nuevos nombres y llevan adelante su tratamiento en un montaje específico de demostraciones: de argumentos ‘lógicos’ que son al mismo tiempo reordenamientos de la relación entre palabra y su *cuenta* [...] (Rancière 1996, 58).

La coreografía no termina cuando organiza unos cuerpos para generar sentidos abiertos, azarosos, sin definición, que escapan de la forma constantemente; por el contrario, ensaya figuras específicas, esquemáticas, trazos, para la objetivación -materialización- de su sujeto; es decir, puede por su propia *forma* hacer de un problema un *objeto*; y su objeto puede ser en consecuencia tangible, pensable y materia de litigio.

Los procesos del suceder coreográfico no son sólo un lugar para llevar a cabo procesos de subjetivación personales, eso no quiere decir que no ponga en duda las subjetividades, sobre todo aquellas que han sido impuestas sobre los cuerpos según estándares de las oligarquías -como lo demuestran Mark Franko y André Lepecki-, y tampoco quiere decir que deje de ser un lugar para pensar sobre el cuerpo -como el sujeto de la danza-. Quiere decir que, si la coreografía se suma a la visibilización del desacuerdo, deja de luchar contra bloques específicos, definidos, fijos que describen los modos de hacer, ser y decir, y más bien, abre brechas entre ellos, sacando a la superficie lo que tales bloques esconden o dejan fuera en su definición. Evidencia que, en el orden total (ya sea aquel que se establece en un sistema de gobierno o el que rige una comunidad y se expresa en la *vox populi*), que coloca a cada uno en el lugar que le corresponde, hay partes, y esas partes se pueden desunir, se pueden hacer agujeros por donde construir nuevas relaciones, nuevos ensamblajes.

Se trata de una tarea discreta de la coreografía, casi invisible, anónima, que sólo por su repetición en el tiempo dirá si su trazo es huella que señala una posibilidad de futuro político.

Así, esta tesis se separa de lo que Lepecki busca en la relación danza-política, un espacio de subjetivación donde los cuerpos individuales se proclamen sobre la base de sus deseos y necesidades particulares. Y argumenta por el contrario, que la danza, en su acontecer coreográfico, podría no tener que ver con la afirmación o definición de una identidad particular, ni con la construcción de identidades que se reconozcan entre sí según procesos similares de subjetivación. Sino con la idea de reunir a los *particulares* en torno a una ausencia, una falta. Lo que significaría "hacer comunidad" no en torno a preferencias sexuales, raciales, identitarias, sino en torno a una carencia.

Los pobres, no son pobres por ser negros, latinoamericanos, mujeres o ancianos. Sino porque les hemos negado los bienes. Construir una discusión sobre la base de otro *fundamental*, que no sea la falta de igualdad, supondría una negación de la condición de pobreza (el reparto injusto de bienes), y una sustitución de la causa por explicaciones casuísticas.

En la coreografía, cada cuerpo participante está decidiendo la dirección y ejerciendo una fuerza sustancial para la finalidad de la obra, lo cual antes que acentuar la unidad coreográfica como suceso que acontece por encima de los cuerpos, señala la relación del intérprete consigo mismo, con su entendimiento o reconocimiento de la capacidad que tiene para generar forma, figura, sentido, dirección, con su inteligencia.

Dicha circunstancia revela que la coreografía, a diferencia de generar una masa desidentificadora o unificadora, de puro suceder del movimiento, late y, vibra en una paradoja: el particular interviniendo el todo -la suma colectiva de acciones y cuerpos- desde su separación, su distinción, sus desiciones y en su posición frente al contrato, el cual acepta con el fin de construir los parámetros y la vía práctica hacia un fin común: el señalamiento de una falta. El contrato, pensar juntos con el material que reunimos, que modificamos, performamos, trabajaría para darle contornos a tal falta, repetir, ensayar, insistir, y así, esperar a que inicie el proceso político.

Ahora bien, cómo escribir acerca de la capacidad del arte de la coreografía para producir las brechas discretas que interfieren la totalidad simbólica del orden.

Cómo, además, la práctica artística coreográfica que acompaña el proceso de escritura de esta tesis puede coincidir con tal proyecto de la coreografía. Quizá sólo insistiendo en que su acontecer arroje una aparición que sirva alguna vez para que un desacuerdo sea establecido como sujeto de la discusión en una coyuntura histórica, política, social pertinente, como ocurrió con la obra *How long is now*.

La coreografía, así como crearía las condiciones del diálogo para llevar a cabo ese contrato, generaría también el espacio de debate; el intercambio que se establece en un terreno común -que provee los signos o acciones pre-organiza-

das- debe abrirse a la discusión porque en toda interpretación y construcción de sentidos, hay tensiones y contradicciones.

Vuélvase a pensar en la coreografía como aparato estético.

La danza encuentra su camino hacia la existencia gracias a que inscribe y ordena unos sucesos en su acontecer, es decir que, del flujo de la realidad que se presenta en una compleja multiplicidad, la coreografía toma sus elementos y crea un orden, una estructura, que es un filtro desde el cual ensayar enunciados acerca de esa realidad o bien desde el cual ver lo que antes no se podía ver, y por medio de ese filtro adquiere cuerpo. De esa manera, la coreografía, en su proceso de estructuración y en la *forma* que de él resulta, llevaría a cabo una *ficcionalización* de la realidad cuando proyecte su meta para nombrar lo que se ha privado de pensamiento, de palabra; “lo real debe ser ficcionado para ser pensado”, dice Rancière (2009, 48).

En vez de entender a la coreografía como estructura rígida, inamovible, la propongo como una escritura poética que ensaya las apariciones de una materia sensible, pertinente para pensar, cuestionar y modificar las relaciones establecidas en lo real que ocultan algo que debería ser visto; para ello necesita un ordenamiento en vez de la plena ruptura que atente contra ella misma; ella es una apuesta, apuesta por un orden, un enunciado, una forma.

La política y el arte, como los saberes, constituyen ‘ficciones’, es decir, reagenciamientos materiales de los signos y de las imágenes, de las relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que hacemos y lo que podemos hacer.(Rancière 2009a, 49).

Es necesario pensar la escritura coreográfica como la caracterización última y más compleja que tendría la coreografía para ser materia de la política, o bien, materia coreográfica que se alinea con la política.

La idea de la escritura pensada a través del círculo, del instructivo (Kaprow), el manual o la partitura (notación dancística), es útil ahora para pensar su capacidad formal, plástica, sensible para construir enunciados nuevos a partir de sig-

nos que esperan ser transformados por la ficción, y que se aparecen como signos en potencia.

Una parte de esa potencia depende de la capacidad del espectador-lector para leer la partitura (o bien la performance-escritura). Otra parte tiene que ver con la capacidad del lector para traducir los sentidos, creando él mismo interpretaciones que constituyen a la coreografía como escritura.

La *performance* sería única, pero no sólo por su irrepetibilidad y fugaz temporalidad, sino porque está inaugurando una imagen que sólo pertenece a su desarrollo, nueva y congruente con su propio acontecer -su meta y la espacialización de la meta-. Performance única en temporalidad pero también en objetivo; única en la manera de aparecer mas permanente en su escritura.

¿Cómo se puede profundizar ahora sobre la condición de la escritura coreográfica, imaginativa y propositiva si se piensa como la parte formal que la relacionaría con la política?

Tendría que ser vía la palabra literaria, el puente que tiende la potencia poética de la literatura.

Los enunciados políticos o literarios tienen efecto sobre lo real. Ellos definen modelos de la palabra o de la acción, pero también regímenes de intensidad sensible. Construyen mapas de lo visible (...) Se apoderan así de humanos (...) modifican las maneras (...) los trayectos según los cuales (...) reconocen sus imágenes.

[...] El hombre es un animal político porque es un animal literario, que se deja desviar de su destino 'natural' por el poder de las palabras.

[...] Pero los enunciados desvían de su destino en la medida en que [los cuerpos] no son cuerpos... sino... bloques de palabras... Tampoco producen cuerpos colectivos. Más bien introducen, en los cuerpos colectivos imaginarios, líneas de fractura, de des-incorporación. Pero precisamente un colectivo político no es un organismo o un cuerpo comunitario. Las vías de la subjetivación política no son las de la identificación imaginaria, sino aquella de la des-incorporación 'literaria' ... (Rancière 2009a, 49-51).

Capítulo 6

De la coreografía a la escritura

En este capítulo bordaré un puente entre *escritura coreográfica* y *la poética de las palabras*. Con la paciencia del lector, recordaré que escritura coreográfica no es un texto sobre papel, no es una partitura, sino un evento que ordena acciones del cuerpo con las cuales *escribe* unos enunciados que dan a la danza un cuerpo con el cual aparecer. Seguiré trazando los bordes de las cualidades de sus figuras o signos gestos, pero sólo en función de conectar con la poética de las palabras.

Si antes había descrito la identidad de la coreografía como capaz de sostener un proyecto mientras acontece, que es su propia realización, también dije que ese acontecer se aparece en una forma específica la cual se crea por las relaciones que los *signos-gesto* establecen en su interior.

Es oportuno mencionar que la escritura que voy a describir no está condicionada a la capacidad o virtuosismo del cuerpo de la bailarina para ejecutar una técnica dancística para narrar una historia que dé unidad a la obra durante el tiempo de su realización o *performance*.¹ Los enunciados y los sentidos a los que me refiero, si se recuerda el capítulo anterior, tienen otro origen y otra finalidad.

No debe obviarse tampoco que el contexto en el que se piensa la coreografía es principalmente el de la danza y el arte contemporáneos.

¹ O bien, como he explicado en otros capítulos, tampoco se entiende como, o no se limita a una escritura técnica que registra *a posteriori* las acciones y/o condiciona movimientos *a priori* para realizar una danza académica.

Encontrar una intersección de la coreografía con la política es el propósito primero de esta tesis, pero un cruce que no se dé en la coincidencia metafórica de sus términos, verbigracia, una que no trabaje sólo para la asociación de términos que describen lo político en las palabras de la danza.

El camino para ello es la propuesta sobre la coreografía que es *escritura dancística* y es *creación poética*.

La coreografía tiene una potencia creativa para tensar y transformar aquello que forma parte de su estructura compositiva al tiempo que se realiza; tiene una capacidad inventiva para re-articular o crear relaciones entre imágenes, signos, cuerpos, nombres, definiciones, significados mientras está en movimiento. Con esta capacidad produce sentidos o bien, evidencia su capacidad *poiética* para crear nuevos sentidos, nombres o palabras que aporten algo a los procesos de la política.

Toda acción u objeto que el cuerpo introduce al suceder coreográfico se convierte en un *signo-gesto*, signo porque, como planteé en el capítulo 2, toda acción tiene un sentido que puede interpretarse, pero al ser también un gesto del cuerpo es un *antes del sentido*, una acción del cuerpo que no necesariamente describe algo sin embargo *está tendiendo hacia* su definición. Entiéndase de nuevo desde la perífrasis verbal del presente progresivo *-está yendo o tendiendo-* como expresión que ilustra que todo signo-gesto quiere comunicar algo que aún no existe en palabras; que aún no se ha consolidado en el lenguaje hablado, y ese *aún* no significa que tendrá en el futuro una función o definición específica, sino expresa una existencia intermedia del gesto -que no es siempre ni necesariamente pre-lingüística, pero que le salva de ser un simple movimiento sin intención aunque no es tampoco una declaración concreta sobre algo.

Signo-gesto significa tensión, contradicción, y con ellos, con los signos-gesto, se realiza la escritura de la danza.

Piénsese qué pasaría si se introduce una palabra al suceso coreográfico: ésta puede ser *espacializada* no sólo por medio de sus letras escritas, sino también por medio de gestos del cuerpo, de la voz, dando una aparición plástica o musical a la palabra. La acción escenifica la palabra, lo cual querría decir, la pone en un

espacio de tensión al traer a cuenta su visualidad así como su carácter objetual, su significado primero y sus sentidos posibles.

Espacializarla en el suceso coreográfico es ponerla en una relación de tensión con todas las acciones y cosas que este suceso contiene, al performarla se la abre a la condición del *signo-gesto*: decir lo no dicho; se le pone en el tiempo verbal del todavía no se ha dicho y sin embargo está por decirse. Es por esta tensión que puede estirar su sentido, plegar su significado consigo misma o abandonarlo, conocer uno nuevo.

Esta capacidad de la coreografía es aplicable también para tensar y reestructurar la relación entre gestos y cosas, nombres y objetos, acciones y cuerpos, ese es el *cuerpo de la escritura* de la coreografía. Las relaciones que crea forman su enunciado que es legible en tanto que hay elementos que se unen para generar sentidos (que como tales son reconocibles o pensables).

Ahondar en la similitud de la coreografía con la escritura poética es necesario, similitud que otorgaría a la coreografía ser participante de la potencialidad que tiene la literatura para dar lugar a los procesos en los que la política ha necesitado la creación de nombres para la verificación de la igualdad.

Plantearé algunos conceptos sobre lenguaje y literatura a la luz de la filosofía de Rancière, que ha servido hasta aquí para definir el concepto de política. Relacionaré *lo que puede la coreografía con la política* a la pregunta sobre cómo la definición de coreografía se puede alimentar del concepto de *fábula*, o bien cómo la fábula ayuda a entender el modo en el que la coreografía escribe unos sentidos que pueden ser políticos.

Escritura performativa

Signo-gesto - apertura mas no relativización del sentido

La *grafía* (γράφω) de la danza (*χορεία*), no es un mero registro atrapado en papel y tinta (que a su vez atrapa al cuerpo), sino lo que permite que aquello, casi informe que se mueve frente a nosotros, pueda descifrarse y pensarse. He llamado a toda danza un *suceder coreográfico* puesto que, cuando ella aparece, *escribe* unos sentidos (y no otros). El origen etimológico de coreografía podría no sólo referir a la notación que aparece posterior a una danza (detritus del suceso) que halla su registro y permanencia en unos signos estables; sino también señalar su capacidad para dar estructura (forma y sentido) a la danza, puesto que traza los bordes de su actividad, que le permiten la configuración formal específica que le da existencia. Esta configuración se conforma por o gracias a los *signos-gesto*.

Sally Ann Ness entiende a “los gestos de la danza literalmente como un tipo de escritura o algo muy aproximado a la escritura... se podría caracterizar los gestos de la danza como una ‘anotación’ que se mueve literalmente ‘dentro’ de o quizá mejor ‘en el todo’.” (Ness 2008, 1).² Ness utiliza la palabra *scripting*, que he traducido aquí como anotación, pero *scripting* refiere también a la acción de escribir un guion, o a la realización de un bosquejo de un todo aún no realizado, un borrador. Esta idea es útil puesto que coincide con lo que he dicho en el capítulo 1 sobre que la escritura de la danza es primero la coherencia con la cual se articula una multiplicidad de acciones en un solo evento; es, en ese sentido, “una anotación que se mueve en todo”, que abarca todo el adentro de la danza.

El *suceder coreográfico* se escribe con figuras, sus *signos-gesto*, que pueden reconocerse, leerse, reescribirse, se asemejan a la función de una palabra poética que no es descriptiva sino *figurativa*.

² “...the gestures of dancing literally as a kind of writing or as something that closely approximates writing. ...it would characterize the gestures of dancing as ‘scripting,’ that moved literally ‘in’-ward’, or, perhaps better, ‘in-wise’.” Traducción propia. (Ness 2008, 1).

La coreografía se crea por el ordenamiento de unas ideas o voluntades previas que no pueden explicitarse ni definirse hasta después de que aparecen en la imagen coreográfica porque no existen propiamente antes que ella, ni son algo definido que sólo habitaría el cuerpo-figura de la coreografía; se trata más bien de *preguntas o ideas* que aún no se terminan de gestar, que requieren de la materialidad de la danza para devenir lo que son.

Éstas, que no se han pronunciado ni materializado antes, pueden entenderse como ideas que al devenir existentes en la performance dancística abren -concretan/ forman- sentidos nuevos para el pensamiento; devienen en materializaciones nuevas que no habían conocido antes la articulación que les permitiera su pronunciación. La coreografía les otorga soporte material.

Piénsese en una imagen que se dibuja en el ritmo o en el sonido, su suceso es gesto (un mostrarse), su figura es signo (su mostrarse de cierta manera). Hay algo reconocible en los signos-gesto, sin embargo no hay palabras en el lenguaje que les nombren tal como son.

Un signo, se dijo antes, es una representación, es aquello que está en lugar de otra cosa, el signo es la figura de los gestos, y los gestos portan una cualidad de signos cuando dan visibilidad a un estado del cuerpo o a una relación del cuerpo con otra cosa.

Los signos-gesto generan sentidos, no portan un significado específico sino que abren posibilidades para ser pensados, interpretados. Esos sentidos no se distinguen de la idea que los origina ni de la materia que los forma, sino que oscilan entre la idea misma deviniendo forma, y la forma formándose. Tal oscilación no significa que los signos-gesto estén abiertos a cualquier interpretación; su apertura no es hacia la suspensión de sentido que les arroja a una neutralidad pasiva, aquí apertura significaría posibilidad de decir algo que no se esperaba que fuese dicho; su presentación, su figura, es la expresión informe e indeterminada de una idea.

La idea se tensa entre su indefinición de forma, y desaparición, y el impulso para devenir forma específica (el término *signos-gesto* señala así una tensión entre lo definido y lo indefinido o impreciso de la imagen coreográfica).

Una coreografía no se crea de la nada, no es pura inspiración de un cuerpo expresándose hacia afuera; ese cuerpo introduce o inscribe signos y gestos de la cotidianidad al interior de la coreografía inaugurando el propio espacio coreográfico, la propia escena de representación, que significa una capacidad para pensarse y representarse ante una alteridad, no sólo para reaccionar a un impulso interno.

Coreografiar -decidir danzar y poner en orden unos movimientos mientras suceden- es entonces dar uso a la capacidad para interferir o suspender el sentido de esos signos y gestos. La interferencia o suspensión del sentido no tiene como finalidad una relativización del significado; la danza, al poner sus signos y sus gestos en nuevas relaciones u oraciones (frases o enunciados) que tensen los significados, se ve obligada a escribir unos sentidos nuevos. Hay suspensión y descenso en un mismo movimiento.

Como colección de elementos de la realidad, los gestos y signos se abren a una reconsideración, a una transformación en la *edición* coreográfica.

La unión de los signos-gesto crea las figuras de la coreografía o del suceder coreográfico, y a la vez están unidos gracias a la forma de la coreografía, esto es porque la forma es la relación que se establece entre todo lo que participa en la obra, puesto que los individuos, sean observadores o ejecutantes, escriben los enunciados que dan cuerpo a lo coreográfico, porque son ellos los que otorgan a los signos-gesto la condición de enunciados, es por los participantes que los signos-gestos se convierten en una frase que puede ser leída (o bien traducida).

Y esta interesante relación dialógica, sostiene dos pilares de la coreografía, como ya dije, determina su figura o el modo en el que aparece, y también los sentidos que aparecen. Si la danza no está necesariamente aglutinada al rededor de un libreto o de un personaje, si ni siquiera sigue estrictamente un guion de acciones (incluso las notaciones de danza sólo pueden indicar algunos de los aspectos del movimiento y no todas sus dimensiones); es porque ella escribe sus sentidos mientras aparece, y al tiempo, asienta su ser-textual (síglico y visual) cuando deviene lectura para el observador. Por lo que, tanto *performers* como observadores reconocen y recrean las formas del aparecer dancístico; todos ellos completan los bordes contenedores que dibujan la *grafía* de la danza.

No hablo de una coreografía y un dispositivo teatral creados para relacionar al público entre sí y entre los bailarines, donde todos ellos se presten para ser el cuerpo de la danza y que cada uno olvide de sus límites físicos, o eliminen la individualidad para dar paso a un acontecimiento colectivo, o sean instrumentos para probar algún interés particular del creador. Sino que, según se entienden los signos-gesto, se trataría de la participación de individuos *particulares* que aportan lecturas y sentidos a lo que se les aparece, sentidos que terminan de sustraerse o suspenderse, de formar o deformar su aparición.

Toda danza se crea en su acontecer, en su devenir escritura, en su devenir lectura, en su devenir sentido, y por eso el espectador, el *particular*, debe estar ahí, en medio de todo.

La función del signo-gesto puede ahora entenderse en un sentido más amplio, ya que no se trataría sólo de una mano que se contrae o que se estira arrojando un signo legible o reconocible; sino que a los signos-gesto pertenecería cualquier acción del performer que aporta para generar la figura del suceso coreográfico, y esto puede aplicarse a la relación objetos-cuerpo, o espacio-objetos-cuerpo, o todo lo que se hace, se actúa en escena que no necesariamente refiere al cuerpo, aunque es generado por él. Se trata de toda acción intencional -que tiende a ordenarse en el tiempo- que da continuidad a la danza, que le da capacidad para ser lo que es o acontecer como ella misma y no diluirse en otra cosa.

Se entiende una relación indisoluble entre orden y sentido, un suceso dancístico que genera un todo congruente que dice algo y no otra cosa por la figura -u ordenamiento- que adquiere.

Es así que, con signo-gesto me referiré, de ahora en adelante, a todas las acciones del cuerpo que se suman a la generación de sentido que hacen la figura, todo lo que las acciones son capaces de modificar o reordenar en el espacio durante el tiempo en que tiene lugar la danza.

De nuevo tomo de Sally Ann Ness prestadas las palabras para decir que se trata de la *inscripción* de los gestos en una coreografía, inscripción que cambia tanto a los unos como a la otra. Los gestos se introducen a la danza, y:

[...] el “in” de “inscripción” (...) indica una puesta en marcha con intención direccional: un movimiento de migración (‘inmigración’). El “in” de “inscripción” significa específicamente una intención de avanzar hacia algún lugar, pero no para llegar a un lugar. Tiene el carácter de un ‘in’ migratorio, pero es un ‘in’ que está atrapado por completo dentro del proceso de movimiento de esa migración. Es en este sentido que busca perpetuamente el lugar (...) Inscribirse es cambiar el carácter fundamental de algo, desde el de una superficie bruta (página en blanco, cubierta de platino, piedra angular de granito, pared de mármol), hasta la de un letrero. Moverse ‘hacia adentro’, en este sentido inscriptivo, es moverse no sólo desde la superficie hacia la profundidad y desde el exterior hacia el interior. También es cambiar un carácter signifiante [...] (Ness 2008, 5-6).³

Para Ness el “material de acogida” del gesto que se inscribe es el cuerpo del bailarín (Ness 2008, 7); sin embargo, se puede pensar una superficie más grande, más general para la inscripción de sentido en la danza que sería el espacio de la actividad en el que se producen las tensiones y contradicciones entre los gestos, que es finalmente un espacio de debate. La inscripción ahí no es una marca permanente en un material sino la prueba de la existencia de un espacio de significación de la danza, si se puede incorporar algo en algún sitio es porque existe un espacio de representación en el que cualquier acción podría cambiar sus sentidos.

Migrar hacia dentro de ese espacio sólo es posible por la capacidad de la danza para escribir unos enunciados por medio de su performance, unos enunciados constituyentes del propio espacio de significación; introducir los gestos crea el espacio, el espacio transforma los gestos.

Toda acción, como escribir o mover una silla de un lugar a otro dentro de una *performance*, adquiere otro estatus en ese espacio, se transforma en un signo-gesto, es decir, en una relación de sentido.

³ “... the “in-” of “inscription” indicates a setting into motion with directional intent—a motion of migration (“immigration”). The “in-” of “inscription” signifies specifically an intention to move toward somewhere, but not to get to a place. It has the character of a migratory “in-” but it is an “in-” that is caught up completely within the movement process of that migration. It is in this sense that it is perpetually place-seeking... To inscribe is to change the fundamental character of something, from that of a brute surface (blank page, platinum cover, granite cornerstone, marble wall), to that of a sign. To move “in-ward,” in this inscriptive regard, is to move, not only from surface toward depth, and from the outside toward the inside. It is also to change a signifying character...” (Ness 2008, 5-6).

Para Ness la inscripción en el cuerpo del bailarín también puede ser útil para pensar la coreografía como escritura. Ella distingue los signos que escriben en la danza como acciones que tienen una precisión y afinación por ser gestos entrenados técnicamente. La relación entre símbolo y gesto, en el sentido que Ness propone, significa que todo movimiento del cuerpo desarrollado por una técnica dancística alcanza el estatus de signo (entendido como una unidad de significado) y su relación con el símbolo es que la danza (como las danzas balinesas) sirven para preservar y enseñar (al mismo tiempo) un valor de la comunidad que danza (Ness 2008, 17-19).

Los elementos que componen una escritura de la danza serían unos signos definidos, que ella llama símbolos-gesto. Pero esta definición de los signos, no toma en cuenta la capacidad poética de la escritura. Así que los símbolos-gesto son lo que yo he nombrado simplemente signo, lo que es reconocible y no difuso, que, sea producto de un movimiento técnico o no, describe algo específico. Ness reconoce que esos símbolos-gesto son los que escriben, aquí reitero, según he descrito antes, que tales escriben en relación con los gestos indefinidos, son las anclas para que el gesto entre en relación con ellos. Recuérdese el signo es el lugar que piensa el gesto, el gesto el lugar que quiebra el signo.

La escritura coreográfica que caracterizo aquí depende de esa relación porque ella le da su ser poético.

La recuperación que hago del concepto de inscripción de Ness es para aplicarlo en vez de al cuerpo de la bailaría, al espacio de la coreografía; la inscripción de los elementos lleva a cabo la inauguración del proceso de significación que da lugar a la coreografía.

Puede pensarse que la articulación de la escritura de la que hablo aquí es semejante a una sintaxis (el orden y relación de las palabras que crea sentido en una oración), aunque con sus evidentes diferencias, y con una finalidad que no es la lectura lineal u ordenada de sus enunciados; sin embargo aquello que formaría sus enunciados, sus sintagmas, al tener un mismo propósito, una misma dirección, logra la articulación.

Es ejercicio útil reunir algunos tipos de gestos que entran en relación con los signos, similar a lo que hace Ness en su texto; pero con una clasificación modificada, debido a las necesidades de este proyecto.

El gesto de danza o gesto estilizado resultado del entrenamiento de una técnica de danza que podría tener un significado o servir para comunicar algo preciso aunque siga funcionando como un símbolo (de acuerdo a la lectura que hace Ness de la clasificación de Símbolos de Peirce).

El gesto cotidiano, que cumple determinadas funciones sociales y comunitarias, particularmente la de comunicar algo específico (llamado *acuerdo*, según se siguió a Flusser, que describe la condición del gesto antes de su *acordamiento* o simbolización); que al ser escenificado -repetido, modificado- da lugar al

Gesto simbólico, porque a pesar de ser reconocible se distancia de su función principal para pensar su propia forma y figura.

El gesto indeterminado, que no refiere a ninguna cosa particular, que no comunica nada en el sentido que haría el gesto cotidiano, y que tampoco ha sido estilizado como el gesto de danza. Se trataría por ejemplo, de los gestos que se usan en la transición de un gesto técnico y otro, en las pausas, en ciertos re-acomodos que hace del cuerpo al sentarse, o al reubicarse en un punto en el espacio.

También hay otro gesto, el más relevante, que es el que reúne un signo y un gesto, y el que es soporte desde el cual pensar la propia unión.

Piénsese esa *función de la unión* como los signos *determinativos* que, según la clasificación de signos de Charles Morris, son aquellos “que, en apariencia carentes de significado, sirven como correctores y modifican la estructura de los signos complejos — /mañana lloverá o hará buen tiempo/ ... /o/ parece que no tenga significado, y con todo, determina la comprensión de toda la frase...”. Se trata de signos formativos o “fenómenos lingüísticos como /o/; /no/; /algunos/; /es/; /+ /; /5/, variables, orden de palabras, sufijos, partes del discurso, estructura gramatical, artículos de puntuación, etc.” (Eco 1994, 67-68).

El “orden de las palabras y la estructura gramatical... la *posición* que el término asume en el discurso...”, le hace ser un signo formativo que determina el sentido de la frase (Eco 1994, 69), los signos-gesto, que no son ni un signo ni un gesto sino la relación entre unas cosas y otras, se *determinan* precisamente por su unión y la manera en que se han unido, la /o/ o /y/ propias del gesto de unir.

El gesto en relación con el signo es precisamente el proceso de una significación, o bien una significación en proceso.

Subrayo que los procesos de la coreografía no destituyen significados ni sentidos primeramente; sino, porque hay significados, es que pueden poner en relación un signo y un gesto. Es precisamente porque hay significados que los sentidos pueden sugerir nuevas rutas para el pensamiento. Se trata de un proceso que modela sobre la base de la representación, no mimética sino simbólica.

Escritura y materialidad de la coreografía

Como ya sabe el lector, la *forma* es aquello que se aparece gracias a que el suceder coreográfico permanece unido desde su inicio hasta su final. La *figura* de la coreografía es la particular configuración que adquiere cada relación o transformación de la unión de signos y gestos; pero, sobre todo, es la *creación* que genera cada relación, y es la imagen particular que se aparece durante el suceder coreográfico. Forma y figura siempre viven en relación.

La *escritura coreográfica* se da en la unión de la forma y la figura, puesto que, como un *enunciado* que se escribe con sintagmas o palabras, los signos-gesto - cualquier tipo de acto, realización gestos y posturas del cuerpo en relación con objetos o con el sitio- dan con sus figuras cuerpo al enunciado coreográfico.

Se puede decir que al *escribir* una coreografía se condiciona el tipo de relación entre los signos y gestos (la figura) porque el enunciado que escriben es coherente con una totalidad de la performance, de ahí que es el aspecto visual de la

forma. Pero, por otro lado, la escritura no puede aparecer como enunciado congruente si sus sintagmas no aportan sentidos.

Por eso, la *escritura*, propia de todo acto de danza que se espacializa, no es algo que se le agrega antes o después, es una condición que como dije antes, queda expuesta en el hecho de que la danza puede ser registrada o captada según el trazo que deja, en la línea del dibujante que reproduzca con grafito sobre papel los recorridos que hacen el torso, las piernas y los brazos de la bailarina; o según el registro de la estela que se aparece, o según se registraría el desplazamiento del cuerpo por el espacio, piénsese en la notación que diseñó Rudolf Laban en su variante *Coréutica*, en la que para representar todas las direcciones en las que se mueve un cuerpo, crea el dibujo de una estela que deja su movimiento, la *kinesfera*.

Qué importancia hay en que se pueda registrar una danza. Importa porque dice algo de su acontecimiento, se hace evidente la forma que crea, pero importa también porque deja ver que esa forma está compuesta por elementos que son legibles; por supuesto no son del todo definidos pero definitivamente son reconocibles puesto que se pueden registrar *a posteriori*.

La forma total que crea la coreografía -que ocurre desde su inicio hasta su fin- no sólo le da unidad sino que incluso puede reconocerse.

Hay una materialización -visibilización y audición a través de la materia dancística- de sentidos o enunciados en todo el sitio donde sucede la danza que se ve así inaugurado por las acciones que ocurren en él. Los signos-gesto constituyen, en su coreografía, el lugar de la danza -así sea que la pintura, la escultura, la fotografía se presenten en él; o bien el cuerpo en reposo, en movimiento, cantando o bailando.

La *materialidad de la danza* no es un cuerpo humano que afirma su peso y presencia para sí, sino una actividad -provocada sí con cuerpo pero también con todas las relaciones que éste puede establecer- relaciones que dejan a su paso una imagen y una experiencia de figuras reconocibles (visibles, audibles, perceptibles).

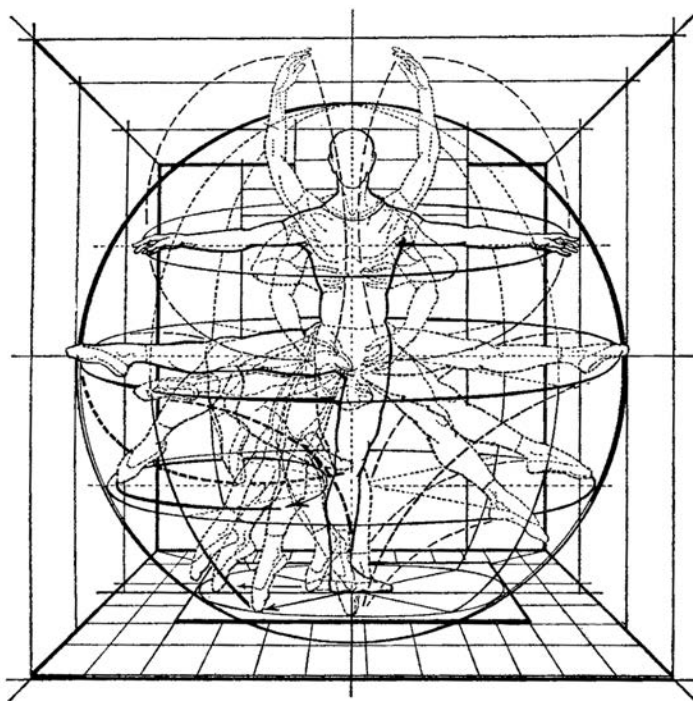


Figura 1: Kinesfera.

Cabe insistir que esta *imagen* coreográfica o enunciado total no deja de estar formado por fragmentos, no deja de haber cuerpos, ni sonidos, ni acciones, ni palabras, sino se materializa gracias a la tensión que les une. Así, *materialidad* es, en este sentido, una danza que espacializa, que performa dando imagen con todo aquello que introduce en ella, sin eliminar nada, para aparecer la forma coreográfica, el enunciado performativo.

La forma de la escritura es la coherencia del enunciado, y las particularidades de su *materia* son las *figuras*, es decir su proceso de *figuración*.

Un propósito yace (se expresa o se revela) en el gesto inicial que propicia la danza, la decisión de aparecerla de una manera y no de otra, este propósito es aquello que posibilita que haya sentidos, direcciones, que crean una imagen. Se trata de un *propósito* que impulsa la danza al espacio de la materia, esa es la dirección, el proyecto coreográfico. No se llega a la danza desde la nada, ni se sale de la danza sin alcanzar algo. Un propósito impulsa el cuerpo de la bailarina, sus acciones buscan la forma que puede mostrarlo: la imagen aparece.

Importa repetir aquí y allí, y las veces necesarias, que la idea previa posibilita la danza pues le dota de una voluntad *hacia* (hacia significaría la necesidad de su desarrollo temporal). Se trata de una necesidad de decir algo específico en vez de otra cosa, o algo en vez de nada. El modo en el que aparece y la oscilación que se produce en sus sentidos -la precariedad o dificultad para que se exprese con precisiones que ayuden a su lectura o interpretación-, pueden pensarse como los ensayos de una danza que se empeña en encontrar cómo decir, es ahí que el propio cómo decir -o bien, cómo *diciendo*- acaba significando -creando los sentidos que aparecen la *performance*-.

Aquello que posibilita la escritura, que la impulsa a aparecer, es *la espacialización de una idea*. En la espacialización, la idea se recrea gracias a los sentidos que se ordenan en la relación entre los signos-gesto. La idea no se conoce del todo, se intuye pero no se piensa en palabras antes de la *performance*, no existe ni se ve, se la llama al interior de la coreografía. La idea cobra existencia en la *performance*.

Puede mirarse desde el ángulo que se propone en el capítulo 4, en el que se sugiere que el aparato estético no define de antemano lo que se mirará a través de él, no es sabido cómo será la forma que nazca a partir de lo que miremos por medio de ese aparato ni los alcances de su impacto o aportes para crear pensamiento. En la escritura coreográfica no pueden determinarse con antelación los sentidos que se aparezcan, ni las propuestas nuevas que surjan de la dinámica entre los *signos-gesto*. Si se crea una relación en el cruce entre un signo y otro, la relación abrirá una variante de significado que no existe hasta el gesto de unión; las circunstancias específicas, como el tipo de lugar, añadirán variantes, capas de sentido (justamente las capas de sentido como en las *performances no teatrales*).

Es pertinente añadir que los gestos, incluso si se definieran ahí dentro como algo preciso y plenamente legible, como signos, devienen huella, escisión de sí mismos porque son signos que instantáneamente se desdibujan y exigen una nueva interpretación; en una relación siguiente no pueden tampoco establecerse plenamente, están en movimiento, son puestos en duda con el siguiente movimiento, el siguiente gesto, con la siguiente acción que pone en relación objeto-cuerpo, seña-sonido, gesto-palabra, palabra-espacio.

La materia que aparece la danza en su coreografía es una que se caracteriza por la contradicción entre significar y desaparecer, entre mostrarse y ocultarse, pero es ese movimiento particular el que permite su imagen, su espacialización.

La materia coreográfica, en esta tensión contradictoria, deja sus huellas en diversos soportes -en la memoria (del que ve y del que la danza), en la modificación del sitio, pero sobre todo, en la transformación de los sentidos que ha traído a su interior, que encuentran existencia en su lectura e interpretación.

Esta *escritura* compuesta por signos-gesto, podría asemejarse a un *ready-made*, pero si se piensa a fondo, éste es un enunciado en el que las partes que lo conforman se anulan entre sí para crear una cosa nueva, una nueva metáfora. La diferencia de la coreografía con el *ready-made* sería que las partes que conforman tanto el enunciado performativo como los *signos-gesto* no se anulan, por el contrario, se afirman por contraste, por oposición de unas con otras; crean un enunciado complejo que permite pensar en nuevos sentidos gracias a los significados que poseen las cosas, no desechando los significados; este enunciado

tiene la fuerza de su creatividad en los espacios vacíos, el *entre* de las cosas, en el espacio *entre* las cosas, es decir se escribe por relación y tensión en vez de por homogeneización.

Construir una escritura coreográfica con el cuerpo de otra cosa

En *La fábula cinematográfica* (2005a), Rancière esclarece que la disciplina cinematográfica logra su efectividad en un encuentro contradictorio entre las cualidades propias del cine y los recursos del teatro para narrar unos hechos.

Algunos cineastas en la primera mitad del siglo XX, que se oponen a la industria cinematográfica, se dan a la búsqueda de una estructura dramática que supere los principios aristotélico; eliminan el orden lineal de la narración y proponen otro tipo de síntesis. Al desprenderse de los recursos narrativos de la literatura o del teatro y centrarse en la materialidad propia del medio, una “materia inmaterial”, la luz, el movimiento, la edición, crean otro tipo ficción en el cine.

Realizan así lo que buscaba Ricciotto Canudo en su Manifiesto del Arte Cerebrista: un lugar en donde el arte alcanza su propio fondo, y donde su forma y su fondo se vuelven una misma cosa, “donde la sensualidad es cerebralizada, donde la cerebridad se vuelve toda sensual” (Canudo 1914). Pero “la escritura del movimiento mediante la luz reduce la materia de la ficción a la materia sensible”, en esa reducción de la ficción al nivel de la materia sensible, hace de todo una materia inmaterial; tanto rostro que aparece en una imagen como la luz que proyecta sobre la pantalla “quedan atrapados en una misma textura, indistintamente sensible e ininteligible” (Rancière 2005b, 11).

Este giro del arte sobre sí mismo es el mismo punto en el que se desplaza, casi inevitablemente, hacia otro medio artístico, según Rancière. Es entre la imagen de pura luminosidad y la vuelta a la narración descriptiva que el cine puede volver a escribir su ficción. Gracias a los encuentros contradictorios con los medios de otro arte esa textura indistinta vuelve a abrir su espacio de fuga, “una dialéctica activa donde una tragedia contamina a otra...”, componer “...una película

con los elementos de otra. ...Hacer una película partiendo del cuerpo de otra...” (2005a, 13-14). La propiedad propia de un arte que se agotara en sí mismo se estira y atenta contra su unicidad a fin de lograr su fábula, su espacio de creación, de surgimiento de algo nuevo.

No es sino en la contradicción del medio consigo mismo donde éste se realiza. En la pura luminosidad de la escena cinematográfica, es sólo la aparición de un rostro de descripciones literarias el que marca los bordes de la narración. Piénsese en el continuo movimiento de la lluvia de flechas en la última batalla que enfrenta el rey en *Trono de sangre* (Kurosawa 1957), el instante en que la última de las flechas atraviesa el cuello herido de Washizu, paradójicamente al tiempo que lo mata le suspende cuerpo y rostro como en pausa pictórica; como una cuerda le eleva, le erige con nueva fuerza que tira contra la inevitable resolución de la trama, la muerte del gobernante, pero tira también contra el correr del tiempo y el movimiento propio del filme.

El cine se deja atravesar de la suspensión pictórica o de la descripción detenida de los hechos que hace la literatura para abrir su poética. La novedad, lo no dicho, lo que se crea en el medio artístico, no aparece porque se haga una mejor aplicación de los recursos técnicos o porque se utilicen recursos ajenos, es gracias al encuentro entre los medios donde se crean los espasmos del medio, lo que ni uno ni otro es capaz de materializar sin embargo aparece en su encuentro. Rancière recuerda aquellos momentos del cine en los que algún personaje se ve rebasado por la emoción, o por lo absurdo, o por la risa, como los momentos que dan lugar a la fábula cinematográfica: señalar algo que no sólo no se diría sino que ni siquiera era apto para aparecerse con los recursos del medio (Rancière 2005b, 20-22).

También el teatro se ha compuesto de la introducción de tensiones, como las obras de Tadeuz Kantor en las que ficción y realidad pugnan su predominancia en escena.

Kantor introduce, *inscribe* cosas, bancas, sillas, maniqués que son dobles de los protagonistas y que co-actúan con ellos, tensando lo que hay de realidad-la presencia de los actores y objetos cotidianos- con la ficción -en los muñecos y los objetos escenográficos- (como en *La classe morte*. 1975). Lo concreto (los objetos

y cuerpos), da a los gestos exacerbados -que por su parte rayan lo absurdo- una realidad material o contexto; pero ambos, absurdo y realidad, se mantienen ambiguos dejando abiertos los sentidos a la interpretación.

La narración estructurada con base en la tensión entre los objetos, similar a la narración de una historia en el cine que queda atravesada por gestualidades que rayan lo absurdo, lo abstracto, lo gratuito, suspende los sentidos y los transforma; en palabras de Rancière, se trata de una unidad de contrarios que opera una des-figuración: “Esa labor vacía o exagera la gestualidad de los cuerpos, disminuye o incrementa la velocidad de los encadenamientos narrativos, suspende o sobrecarga las significaciones” (Rancière 2005b, 17).

Las acciones narrativas, o significantes, acciones puntuales o dirigidas que permiten alcanzar el desarrollo de una historia, pueden distinguirse de una gestualidad gratuita, sin contenido, que es pura forma. Ambas actividades, la significativa y la gratuita, en el cine, según Rancière, y en el teatro y la coreografía, según esta tesis, se unen con el fin de realizarse cada una en su contrario; y su finalidad, su realización, es la creación de una fábula, una invención que se abre paso.

Una invención que tocaría *los bordes de lo político* (aludiendo la expresión de Rancière), sería ésta que surge de la tensión y aparece lo que no era apto para aparecerse ahí.

Rancière reconoce en *Madame Bovary* (Flaubert 1857), que las palabras del texto se confunden con la imagen pictórica, o pre-cinematográfica; cuando lo más común se eleva al sitio de lo más bello, de lo más valioso, de lo que ahora cobraría nuestra consideración y que antes no la tenía (Rancière 2005b, 17).

Así, cuando Walker Evans se detiene en una simple pared de una casa de campo pobre y toma una fotografía, esa fotografía roza la temporalidad de los pasajes literarios de Flaubert llamando la atención sobre la vida modesta de los menos privilegiados (Rancière 2010, 119), que hasta antes de Flaubert no tenían lugar ni en la literatura.

Ocurre también en los gestos exacerbados o absurdos en el cine de Chaplin o en la comedia en general (Rancière 2005b, 21 y 82), con las acciones que rompen la narración o suspenden o interrumpen por un momento la historia.

Esta irrupción ocurre también de continuo en la obra entera de Kafka, en la que lo estrambótico de los gestos les lleva al absurdo, o bien, les convierte en gesto teatral para hacerlos un sitio otro del pensamiento; como el propio Benjamin expresa de la obra kafkiana: “al gesto humano le quita los apoyos convencionales para quedarse con un objeto de reflexión interminable” (Benjamin 2015, 63).

La potencia de los medios coincide con su desaparición *dejando ver aquello de lo que hablan*, aquello que los constituye, que dio el impulso para su existencia.

La totalidad del medio (lo que cada uno es capaz de hacer o decir según su materialidad) es contrariada por lo que otro puede en él. Pero esta vía que amenaza, por un lado, lo que es propio de medio, y por otro lado, lo que el medio dice, es la única para pensarlo y es la única capaz de obligarlo a decir algo que no podía decir antes.

Es la “manera en que el cine cumple, invirtiéndolo, el proyecto de la literatura”, el cambio de un orden narrativo y de correspondencia por un orden de la ficción y del poema. “Ésta [la literatura] se dejaba penetrar, para contrariar los ordenamientos de acciones y conflictos de voluntades, por la gran pasividad de lo visible. La adición literaria de las imágenes era una sustracción de sentido” (Rancière, 2005a, 24).

Si la literatura ha tomado de la pintura para realizar una sustracción del sentido, este sería también el proyecto de la coreografía; precisamente al hacerse de las virtudes de la *palabra literaria* que desapropia unos cuerpos y éstos “a su vez la desnaturalizan”, que crea en la tensión de su escritura la desfiguración por medio de la relación de sus *signos-gesto*, “portadores de afectos nuevos” (2005a, 24-25), de asignaciones que parecían impropias.

Propongo traer dentro del espacio de la danza todo aquello que sea útil para construir su enunciado coreográfico. Todo aquello que permita ir más allá de los límites de lo coreográfico, para dejar hablar aquello que en primer lugar impulsó la aparición de una danza.

La escritura de la danza recupera los sentidos específicos de las cosas -objetos, gestos, vestuarios, pero también grabaciones, fotografías, películas, manuales, partituras, dibujos, trazos, cantos, que estaban fuera; los trae dentro, para su representación, su ficcionalización, escribe con ellos sentidos nuevos que no corresponden a ninguna de las memorias de los signos; hace con éstos ordenamientos.

En ese espacio no hay creación del sentido por medio de una destrucción del significado, pero sí hay cuestionamiento y suspensión del significado, es así que hay apertura para la reinterpretación o reconstitución. Las relaciones no nacen de una libertad de movimiento que les conecta azarosamente, porque renuncian a todas las posibilidades de ser y se enamoran de una única forma, *la única forma de la continuidad en el espacio* (título de la famosa escultura en movimiento de Boccioni), o *la única tirada de dados* (la cual amenaza el azar que buscaba Mallarmé).

La coreografía, como el cine o el teatro, no abandona la ficción para pensar su fuerza o potencia política, sino que es la ficción como invención la que le da su potencia creativa que es también política.

Coreografía, acerca los sonidos a las palabras, a los cuerpos; acerca el cuerpo que danza con el cuerpo que escribe, el cuerpo que habla con el cuerpo que canta, el cuerpo que une movimiento y objeto; acerca las asignaciones a las imágenes, al movimiento y al gesto absurdo; el gesto absurdo al cotidiano; la palabra a la creación y a la reflexión.

Todo su despliegue espacio temporal es una búsqueda del nombre para un *cuerpo que no tiene ninguna consideración*; por lo que piensa desde, entre y en la "polivalencia de las imágenes y de los signos, las diferencias de potencial entre los valores de expresión -entre la imagen que habla y la que calla, entre la palabra creadora de imágenes y la creadora de enigmas- que constituyen... las nuevas formas de la ficción..." (Rancière 2005b, 28), para crear el cuerpo que aún

no existe, el nombre que aún no es. La fábula es para Rancière, aquello que une y desune la ficción y la realidad, los medios del arte entre sí; y, me atrevo a decir que, con el fin de aparecer los cuerpos de los *sujetos de la discusión política*.

Palabra poética

La alétheia, la verdad según el concepto griego, es aquello que se manifiesta en la existencia por medio de la producción poética, por esa misma razón la verdad le da razón de ser a aquello que produce, es su origen pero también su finalidad (τελοος) o límite (περαος) (Agamben 1970, 119-120). Todo lo que entra a la existencia por medio de un acto poietico, ya sea llevado a cabo por la naturaleza o por medio de una técnica (arte), está sujeta a la relación entre su forma, su origen y finalidad.

La forma en la que aparece algo en la existencia es la revelación de una verdad, puesto que la forma, en su morfo-logía, en su modo de aparecer, expresa su tendencia, su sentido. Es así que la poética, la producción de alguna cosa permite, ver, imaginar algo de esa verdad que dota de cualidades a la forma.

Lo que no tiene acceso, se manifiesta y se puede pensar a partir de la forma poietica. Piénsese ahora en este orden, la actividad poética (por medio de la techné) da forma a aquello que no podía pensarse para que pueda ser pensado.

El nombre de *proletariado* no surge como un término apropiado o calzado para *la clase sin clase* (Rancière, 1996), sino que un término que ya existía fue suspendido y obligado a significar un algo urgente de aparecer, el término es preciso y al mismo tiempo ambiguo porque se define en el mismo momento de su pronunciación. Es aquello que se quiere nombrar y lo que no se puede nombrar todavía. *Proletariado* cumple las veces de la palabra poética que desencaja las correspondencias entre los significados y los significantes para crear una nueva representación.

Aquí se dice que hay una naturaleza performativa de la palabra poética cuando el *sujeto de la discusión* tiene su aparición en una NOVEDAD (un soporte: un nombre) y entonces ahí, en la aparición del nombre se entrecruzan la estética poética (artística, creativa) y política.

He querido demostrar el carácter de escritura de la coreografía porque ésta aporta una materia sensible, una *idea-imagen* que probablemente se yuxtapondría al proceso de aparición del nombre que inaugura la política.

Rancière observa una dialéctica entre los procesos políticos y la literatura en determinados momentos de la historia, en especial en el siglo XIX. Es posible que la literatura preparase un campo para que algunos grupos sociales iniciasen un movimiento de pensamiento que les llevara hacia otra manera de pensar sobre sí mismos.

La palabra poética, se quiere entender aquí, ha sido una de las materialidades que permiten la apertura de procesos donde ocurre la política. Es la poesía, en un sentido amplio, una manifestación del arte que toca de maneras específicas los procesos de la política.

Toda relación entre dos cosas tiene un punto específico de encuentro, y como parte final de esta tesis propondré que ese lugar en el que se relacionan coreografía y política es la palabra poética (o bien la poesía) como potencia singular de creación, entendiendo ese lugar de cruce como un proceso de poetización.

Si la escritura de la danza -la coreografía- y la escritura poética se asemejan en el modo en que producen su *plasticidad* (forma visual -y sonora- o bien su objeto del arte), entonces la danza lograría también una intersección con la política en un acontecimiento temporal, particular y coyuntural en el que se haya vuelto necesaria *la palabra que falta* para pensar un desacuerdo.

Piénsese que existe una necesidad vital, una urgencia que no puede esperar a ser resuelta.

Piénsese en los migrantes en un barco en alta mar a la espera de que el transporte encalle en alguna costa del Mediterráneo. Una situación vital es una situación de vida o muerte.

Piénsese en una mujer recién secuestrada por traficantes de personas en una calle solitaria de los suburbios de la Ciudad de México. Esa urgencia es la situación que requiere una solución inmediata y que la tendrá pero no siempre en beneficio de la vida humana.

No se puede hacer o diseñar una estrategia política para resolver estas situaciones específicas saliendo a la calle a protestar contra falta de estrategias de acogida de migrantes o contra la xenofobia, en el primer caso, o contra la violencia y corrupción que desata el segundo caso. Esos momentos particulares, irrepetibles (con irrepetibles me refiero más al sufrimiento de la persona particular y no al tipo de situación que más bien se reitera), son vacíos, son falta de poder ciudadano para decidir sobre la vida propia, falta de cumplimiento de la ley, falta de justicia e igualdad pero también son vacíos de lenguaje, se vacían de palabras que puedan pronunciarlos, las palabras carecen del poder para resolverlos.

Las situaciones nos dejan mudos, pero ese enmudecimiento a la vez exige un decir, un pronunciar, porque pronunciar puede volver a dibujar los bordes de lo que sucede, el contorno al rededor que evidencia las circunstancias que arrojan esos cuerpos al vacío. Volver a presentar los bordes del problema requiere una materialidad, un soporte, un sonido, una voz.

Esta voz sería una voz balbuciente, que no tiene las palabras aún pero que sabe que algo debe pronunciarse, ya sea la falta o el *desacuerdo*; esa voz también posibilita un lenguaje para imaginar lo que podría venir, un futuro posible.

Rancière reconoce una acepción de la poesía que resurge gracias al uso del lenguaje en la novela romántica del siglo XIX, en la descripción detallada no sólo de la historia, su desarrollo y sus personajes, sino condicionada a los lugares, las cosas, los objetos; como en *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo (1831).

Y hay que ver efectivamente lo que implica el extraño procedimiento de poner la catedral en lugar de este ordenamiento de acciones humanas [en términos aristotélicos]. Evidentemente, *Notre-Dame de París* cuenta también una historia, anuda y desanuda el destino de sus personajes. (...) el título del libro (...) define estas aventuras como una encarnación más de lo que la catedral misma expresa, en la repartición de sus volúmenes, en la iconografía o el modelo de sus esculturas (Rancière 2009b, 28).

La novela romántica superpone la *elocutio* a la *inventio* y a la *dispositio*; la novela clásica (con base en el sistema aristotélico), en la que, el tema *-inventio-* de la obra, que definía el orden de las partes *-dispositio-*, la forma, el estilo y el ornamento del poema *-elocutio-*, se ve desplazada por el desenvolvimiento del lenguaje que se posiciona en el lugar primordial del texto.

El concepto de la poesía es redefinido en la literatura romántica: es aquel que en vez de sostenerse por el orden de la narración construye *frases-imagen* “que valen por sí mismas como manifestaciones de poeticidad” (Rancière, 2009b, 39). El principio mismo de poeticidad se determina en que la metáfora tiene algo más que una función ornamental es “una potencia singular de creación” (2009b, 46).

La novela nace en aquel siglo como un no-género, o como el género en el que todas las formas de género caben; se construye con el lenguaje, la prosa y la metáfora para reproducir “no la escena [que contempla Hugo en *Notre Dame*] sino lo que esta escena representa..., lo que su mutismo dice... la piedra se hace verbo y el verbo, piedra.” (2009b, 48); la novela no es aquí primeramente una narración sino un decir lo que no se ha dicho, lo que no se podría decir; la figura de la piedra es el ejemplo indicado para decir que el lenguaje crea aquello que la piedra calla.

La poesía así, en el periodo romántico reencuentra su definición en el concepto de ficción, pero una ficción que se asemeja a la definición de *fábula* más que a la representación mimética de unos acontecimientos.

La ficción era el elemento constitutivo de la poesía en el pensamiento de Aristóteles (*Poética*); lo principal del poema era la historia que se lleva a la representación. Era el tema el que debía regir toda decisión ornamental, sólo una vez defi-

nido éste se tenía libertad en el modo en el que se representaría. En los concursos de teatro en la Atenas del siglo V a.C. no se participaba con una historia nueva, sino que se premiaba el orden y la astucia para contar la historia ya conocida; Sófocles no cuenta en orden su Edipo puesto que todo el pueblo conoce la historia (la obra inicia cuando éste ya es rey de Tebas); es por esto que el poeta hace un giro temporal sin poner en riesgo la representación.⁴ Como héroe que es Edipo, se le narra a través de la estructura de una tragedia (el género que le correspondía a los temas nobles, y con uso del lenguaje y las acciones que eran dignos de un héroe).

Todo esto significaba ficción, la representación de una historia determinada conforme el género y el lenguaje que le correspondería según el tema ensalzara la nobleza o la trivialidad, es decir, estaba regida bajo un principio de adecuación (Rancière 2009b, 39-40).

En la novela romántica se realiza un cambio del paradigma que relacionaba ficción y *mimesis* para relacionar, en cambio, ficción y fábula.⁵ La fábula es entendida entonces como una invención, una fabulación.

Rancière recupera de Giambattista Vico la definición de la fábula según la función que tenía en las primeras manifestaciones de mitos o historias: una percepción confusa de un pueblo originario puesta en imágenes o signos; o bien, la creación de artificios en imágenes, sonoridades que transmitían una verdad. La fábula tiene una connotación de tropología, “un lenguaje figurado de la verdad”. Sirve la ficción para definir el concepto de *poesía* que aquí interesa porque “es figura, es una manera de hablar” (2009b, 49-51) y es creativa (imaginativa).

Se trata entonces de considerar cómo una idea que carece de palabras, idea muda, se presenta en la ficción en un camino intermedio entre lenguaje y sonido, entre palabra e imagen, entre signo y gestos. La fábula, la poesía que interesa, es la *figura* de la ficción, un objeto-palabra o una imagen-gesto, que nos aproxima a lo que acontece, por ejemplo en el suceso coreográfico. Es la materialización en gesto-imagen, gesto-signo de una intuición que aún no es plenamente palabra ni lenguaje.

⁴ Sobre las competiciones teatrales en el siglo V en Atenas ver Bengston 1992, 107-112.

⁵ Para mayor profundidad del tema ver capítulo “De una literatura a otra”, en Rancière, 2009a, 9-22.

Vico define a “las figuras originarias del arte retórico y poético” como “gestos a través de los cuales el hombre designa cosas... ficciones... verdaderas en la medida que expresan la posición del hombre en medio de lo que le rodea... ideas generales que... no es capaz de abstraer. La fábula es el nacimiento común de la palabra y del pensamiento, tal y como puede formularse en una lengua de gestos y sonidos confusos, en una palabra aún equivalente al mutismo.” (Rancière 2009b, 52).

La fábula caracteriza a la poesía como una potencia, la del “pensamiento que no sabe abstraer y un lenguaje que no sabe articular” y sin embargo dice algo. Esta definición le da un estatuto de lenguaje simbólico, lo que querría decir que “habla menos por lo que dice que por lo que no dice...”.

Si se sigue el discurso ranciereano conforme a la recuperación de esta definición hallada en el pensamiento de Vico, entonces la fábula es necesaria para la presentación de una verdad que se le aparece al humano, un acontecimiento fundador o devastador que rebasa toda explicación -acontecimientos como el propio origen, las catástrofes naturales, la propia existencia-.

Contiene la fábula una verdad inexplicable que sin embargo reconocemos; esa verdad es acontecimiento que urge a nombrarlo pero que se escapa al nombre, porque es imposible nombrarlo; por eso “...los hombres ‘formaron sus primeras lenguas cantando’.” (Rancière 2009b, 53).

El *querer decir* se convierte en balbuceo, un decir sin decir, y ese no decir es aquello por lo cual esa verdad se demuestra latente.

Para Rancière la verdad significa el proceso en el que una comunidad se piensa a sí misma, se plantea a sí la cuestión de su existencia, particular y colectiva, una potencia de mundo; pero ese pensamiento se manifiesta antes que en palabras o ideas definidas, en actos, gestos, sonidos, ritmos; es “la presentación de una comunidad a sí misma a través de sus obras”. La poesía es a la vez una expresión particular de esa “potencia de mundo...”, “la manera en la que esa verdad se anticipa en obras mudas-parlantes” y “un órgano privilegiado para entender esa verdad”, pero que al mismo tiempo no se basta en una significación. Se camina

pues de la verdad o “poesía causal” al gesto-imagen o “poética expresiva del lenguaje.” (2009b, 54-55).

Vico cambió el estatuto de la poesía. Ésta deja de ser en adelante la actividad que produce los poemas. Es la cualidad de los objetos poéticos. La poesía se define por la poeticidad. Que es a su vez un estado de lenguaje, un modo específico de entre-pertenencia del pensamiento y el lenguaje, una relación entre lo que uno sabe y no sabe, y lo que el otro dice y no dice. La poesía es la manifestación de una poeticidad que pertenece a la esencia primera del lenguaje -“poema del género humano en su conjunto”, dirá August Schlegel (2009b, 55).

Esta potencia del poema revela tanto la posibilidad de que sea la *elocutio* el elemento constitutivo, es decir, la capacidad del lenguaje para decir un *antes del tema* o un algo más que un tema narrativo, la capacidad para obrar un *sin tema*, decir o hacer algo que aún no tiene nombre, ni palabra asignada.

La figura, entendida como la manera en que el lenguaje elige una materialidad para manifestar una verdad, es la misma figura que da aparición a los *signos-gesto*; lenguaje poético y gestos se confunden, se igualan en que “su forma y su color ya son signos escritos, poco legibles aún pero llamados a aumentar su legibilidad...” (Rancière 2009b, 56), es decir, que abren una posibilidad del decir o del significar más allá de su propia indefinición, que podrían asignar alguna cosa sin definirla ni establecer sus límites, sin embargo dar contornos para pensarla, pronunciarla, e incluso imaginar ese aumento de legibilidad.

Es esta potencia o *poiesis* del lenguaje que importa para pensar lo político, es decir, los *procesos de verificación de la igualdad*, por su capacidad política para crear un entorno de visibilidad -sonoridad, materialidad- de aquello que no lo tiene, o de aquello a lo que se le ha negado.

Palabra performada

*Palabra dramática = palabra activa
de drama, de la raíz δράση = acción.*

*Palabra performada,
de performance = del inglés realización /
del francés parfournir - proporcionar
= Palabra que se realiza,
que se proporciona un cuerpo
mientras se aparece.*

La palabra poética, escrita o hablada, tiene una temporalidad performativa en tanto que hablar y escribir, en sentido poético, son momentos de una acción que hace *aparecer* algo que antes no existía. En la combinación de unas palabras se abren nuevos sentidos, en la ambigüedad de sus relaciones también se dibujan pensamientos nuevos, imaginaciones nuevas. En la invención de unas palabras o sus sentidos, que nacen de las relaciones entre palabras, la poesía pronuncia lo que no se había pronunciado antes. Hay un antes y un después, un devenir temporal que inaugura sentidos en su suceder. Lo que pensamos antes de la poesía, lo que podemos pensar después.

La *espacialización* de la palabra poética, escrita en un soporte -libro, hoja, pared- o hablada, es decir, en su *materialidad propia*, condiciona el sentido que aparece (nuevo o en nueva relación con otros): los ritmos, las pausas, _____, las respiraciones -la puntuación-, su colocación espacial

-su soledad en la página,

su acompañamiento- su **tamaño** y su grosor -su **énfasis** en MAYÚSCULAS, *cursivas*, su discreción en pie de página o en letras pequeñas -, dan cuerpo a una idea que está creándose estéticamente.

Ésta, la visualidad de la escritura, añade algo a lo que ya dicen las figuras retóricas, es el propio estar en el sitio donde están, por la función que cumplen al estar ahí y no en otro lugar ni en otro momento de la narración, que dicen una cosa en vez de otra.

Si la poesía se construye performativamente en estos sentidos -en sendos momentos, el de la *aparición* y el de la *espacialización* u ordenamiento en el espacio- se amplía el entendimiento de la relación entre la capacidad de la coreografía para espacializar la idea en una forma o escritura y la capacidad poética de ésta para aparecer performativamente en una visualidad y materialidad.

Toda *idea* -la dialéctica entre lo que acontece y lo que apenas es posible pronunciar de aquello que acontece- necesita unos bordes para devenir pensamiento, sin bordes lo acontecido frente a nosotros carece de sentido, por lo que la palabra que deviene acción entonces es un sitio para pensar lo que acontece, aparato estético; pero la propia palabra, en su novedad -su reciente aparición como objeto de mundo- es la propia idea deviniendo pensamiento, por lo que es objeto y es contenido, es borde y es desbordamiento.

Cómo realiza la coreografía su palabra performada

La fabulación también es propiedad del acontecer coreográfico porque aquello que aparece en su escritura es un *decir algo que cobra existencia mientras se dice*; es acción poética, o que participa de la poeticidad de la palabra porque no utiliza (aquí, en este contexto) sus movimientos para la representación de una narración o para la representación de una historia, incluso renuncia a la propia representación del movimiento (la imitación de éste como flujo continuo); y escribe con gestos sus enunciados, los hace signos o significantes y balbuceos a la vez.

La escritura que aporta el suceso de la danza es su propia figura -su ritmo, su sonoridad, sus formas específicas-; su suceder y su aparecer se deben entonces también a la predominancia de la *elocutio* por encima de la *inventio*, la potencia propia del danzar que se escribe en sus florituras resulta idéntica a la potencia del poema.

La construcción de los enunciados coreográficos ya no trataría de un orden narrativo sino de una tensión entre los signos que en ella se aparecen.

La danza figura o fabula una oración, trae a su adentro objetos, acciones, para escribir u ordenarlos, no gracias a la congruencia de sus relaciones, sino por la tensión y contradicción que se crea en su relación. La poética de la coreografía está en la formación de sus oraciones y la tensión de sus partes. Si una voz dice PALABRA y la voz de ese cuerpo genera un sonido otro mientras se desplaza por un lugar, lo que se busca no es el acoplamiento de tres sucesos armoniosos o su homogeneización en función de una narración; se trata de tres diferencias que escriben sentido o sentidos a través de la diferencia misma.

No se trata de decir que la danza cumple las mismas funciones que una palabra, sino que palabra y danza son dos momentos de la poesía, la palabra es danza antes de ser palabra, cuando en su materialización como gesto, sonido, color, textura, performa o estructura una fabulación, es una palabra que escribe coreografías antes que texto.

Coreografía, así, es poesía no porque iguale su materialidad a la del texto, ni porque su aparición o materialidad sea la misma que la del lenguaje de una novela, sino porque puede, como la novela y el poema, crear las palabras -sus palabras, *signos-gesto-* que oscilan en el decir y la indeterminación.

Tampoco se trata aquí de la primacía del lenguaje o la idea de la poesía como un lenguaje puro que está más allá de su correspondencia con las cosas del mundo y que se muestra en los signos escritos-visuales.

Se trata antes que de lenguaje, de una pregunta, de un vacío, de aquello que no puede explicarse, y de cómo el arte, la poética otorga modos precarios -o bien parciales- para la pronunciación de algo inabarcable; a la vez esa aparición precaria o parcial evidencia aquel mismo inabarcable.

La actividad de creación del artista enfrentado a su medio, frente a la dureza de su material y la imposibilidad de moldearlo del todo, no sólo provee de una forma particular a una idea estética sino que el propio acto de *formar* confronta con la imposibilidad del decir, convirtiendo el acto creativo en un ensayo, en una insistencia para dar materia momentánea a aquello que se escapa del lenguaje descriptivo. El acto creativo se da pues en el espacio del lenguaje figurativo, esto es, crea sus figuras antes que palabras (en tanto que su capacidad para decir-mostrar es acto y es signo).

Mallarmé, Broodthaers y la poesía

A pesar de que la búsqueda de Stéphane Mallarmé era la demostración de un *cielo del lenguaje*, un lenguaje libre de lo material y del contexto (del intercambio comercial o utilitario que le hace un mero medio instrumental), su obra se materializa en imagen, sonido y ritmos; por ello no es errado pensar que su trabajo se compara con *el enunciado que hace posible el cuerpo de la coreografía*, aquel que con diversidad de gestos y en contradicciones internas, crea una *forma total*.

Mallarmé dice de su poema *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, escrito en 1897, que puede compararse con una partitura musical, una que obtendría sus matices, tonos y ritmos del grosor o tamaño de las letras, del lugar en el que éstas se encuentran sobre la hoja: "Agréguese que de este empleo al desnudo del pensamiento con contradicciones, prolongaciones, fugas, o por su mismo diseño, resulta una partitura para quien lo lee en voz alta". La distribución de las palabras da un desarrollo temporal al poema, por lo que se asemeja finalmente al desarrollo temporal de una pieza musical, similar a una "...Música escuchada durante el concierto".

La poesía es allí el acto de *ordenamiento* de la Idea,⁶ como lo es una música que ordena los sonidos en el tiempo; no en una plena inmaterialidad del lenguaje sino un suceso temporal que produce una forma particular "...una visión simultánea de la página, tomada ésta como unidad... del verso o línea perfecta." (Mallarmé 1982, 158-162).

La pregunta que resulta útil aquí es si es el espacio puro del lenguaje el que permite la unidad del poema de Mallarmé o si es la oscilación de las palabras entre su grafía y sus sentidos, entre su sonido y su significado, entre su intención y su disposición espacial lo que le aglutina y le hace un todo congruente que se desarrolla en el tiempo. Y la cuestión sirve al propósito de esta investigación porque prepararía el espacio para describir una visión amplia de lo que puede ser una escritura coreográfica, más allá de sus gestos y más acá de sus ensambles; más allá de la manifestación espontánea de un cuerpo y más acá de unas enunciaciones y más acá de la introducción de lo otro no dancístico que sirve para pensar la propia potencia de lo coreográfico.

Marcel Broodthaers, en 1969, hace una pieza dedicada a *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, en ella sustituye el texto de Mallarmé por puras líneas negras sobre blanco en doce placas rectangulares de aluminio que coloca por pares (32.4 x 49.7 x 0.3 cm), y aunque respeta los lugares en los que se encuentran los párrafos, traduce los diferentes tipos de letras que hay en ellos (cursivas o negritas, letras capitales o minúsculas) a líneas de distintos grosores.

Broodthaers pone en duda que la poesía de Mallarmé logre una imaginación pura porque, argumenta, el uso no representacional del lenguaje o uso no metafórico sino metalingüístico del lenguaje se contradice en la relación estrecha y vinculante entre la palabra que quiere ser lenguaje puro y la palabra que se presenta en el nivel de su visualidad. No puede evadirse o ignorarse el modo en el que las palabras acontecen en el espacio de las hojas de papel sobre las que se imprime el poema.

⁶ La Idea para Mallarmé es el acontecer puro de las palabras: "...«La obra pura implica la desaparición elocuente del poeta, que cede la iniciativa a las palabras» ...recuperar el sentido primigenio, esencial de la palabra..." significa recuperar una Forma pura del lenguaje. (Jiménez Millán 2016, 44-46).

En el poema, Mallarmé quiere demostrar con la espacialización de las palabras que ellas son suficientes en sí mismas, que no necesitan ser referente ni representación narrativa; el artista visual pone en entredicho la autonomía de las palabras y devela la tensión o dialéctica de su propia existencia: oscilan o vibran entre la imagen que producen y su propio sentido; entre el sonido que arrojan y el significado que portan, entre su significante y lo que ellas son. Broodthaers, al traducirlas a líneas negras, deja ver el mapa que crean, el dibujo que las propias palabras despliegan.

Hay que recordar que Broodthaers no está interesado en la distinción entre los medios del arte: “Empecé con la poesía, luego pasé a las obras tridimensionales y finalmente al cine, que combina varios elementos artísticos. Es decir, [el cine de Broodthaers] es escritura (poesía), objeto (algo tridimensional) e imagen (cine).” En sus obras, no es homologar el valor de las palabras con los objetos o las imágenes, sino aproximarlos para crear un escrito, “un jeroglífico, algo... que descifrar... [para crear no una pieza sino] un ejercicio de lectura.” (Broodthaers 2016, 67-68).

Broodthaers combina lenguaje (palabras, voz, textos), cosas, imágenes de las cosas pero no tal cual lo hacía Magritte en *Ceci n'est pa une pipe*, es decir, no necesariamente contraponiendo lenguaje y mundo para visibilizar la distancia entre ambos que el pintor surrealista consideraba insuperable, o la distancia entre una imagen y una palabra designada a la imagen; sino para visualizar cómo se relacionan entre sí, como se tensan y contradicen sin que puedan negarse unas a otras aunque sí afectarse. Le interesa la relación que se establece en el *entre*: “Más que organizar objetos e ideas, organizo encuentros entre diferentes funciones...” (Broodthaers 2016, 77).

En la pieza *Le Corbeau et le Renard* de 1967 puede verse que crea ambientes más que objetos; espacios donde la materialidad de cada cosa se superpone a las otras, las cosas se desplazan o contradicen entre sí, y las contradicciones entre las cosas esclarece que hay relaciones entre ellas antes que la homogeneización del espacio artístico que buscaba la pintura expresionista abstracta o el artista pop.

Jacques Rancière, en *L'espace des Mots* (2005c), hablando sobre esta obra que Broodthaers dedica al poema de Mallarmé, entiende que el gesto de transformación de los párrafos del poema en líneas negras de diferentes longitudes y grosores que sustituyen el texto, no es una negación del espacio de las palabras que interesa tanto al poeta, sino la demostración de una complejidad mayor del espacio artístico de las palabras, es el espacio del poema.

Mallarmé intenta mostrar el espacio virtual que las palabras crean en la mente por medio del poema, ese es el propósito de la disposición gráfica de las palabras. El espacio creado por el poeta, antes de su modificación a manos del artista visual, trata de indiferenciar la significación y la visualidad para dar toda la importancia a la *propiedad propia* de las palabras. Pero la intervención y despliegue del poema a manos de Broodthaers revelan que el texto es también visual, es en sí un espacio de contradicción: no crea el espacio propio de las palabras, sino que hay palabras y hay espacialización de las palabras, o bien visualización de las palabras (Rancière 2005c, 8-9).

“¿Cuál es la idea de arte que reúne a Mallarmé y Broodthaers?”, pregunta Rancière. Broodthaers recupera un modernismo en las artes que no se limita a la autonomización de cada arte, sino al involucramiento o entrecruzamiento entre las artes como última instancia del pensarse a sí mismas. Este replanteamiento del entendido moderno señala que es necesario el desplazamiento de cada arte hacia otras disciplinas para que toquen su propia especificidad. Pensar en la especificidad de su materialidad es lo que da unas pautas, unas localizaciones particulares para que en su relación con cualquier otra cosa no se diluya el medio artístico (se ha mencionado antes, lo que el cine dice de sí se produce cuando se acerca al teatro; la coreografía al poema).

Dice Rancière, el modernismo en las artes no significó la autonomía de cada arte sino lo contrario (Rancière 2005c, 9).⁷ En el modernismo, las artes y sus materialidades se alcanzan unas a otras en un “encuentro directo entre los «soportes» mismos”, por lo que la superficie de cualquier medio es “una superficie de intercambio” (Rancière 2005c, 11-12); esto es lo que Broodthaers quiere demostrar en la alteración del poema: Mallarmé quiere crear un espacio propio de las palabras pero Broodthaers ve en él, por el contrario, la unión de las artes.

⁷ Ver al respecto también Rancière 2009a, 37-42.

La diferenciación entre el espacio mallarmeano y el broodthaersiano tiene que ver con que Broodthaers introduce el poema de Mallarmé a una nueva superficie de intercambio en la que no se distingue más la intransitividad del lenguaje, se combina “una idea del arte que vincula pureza ideal del poema con un dispositivo material específico: teatro, coreografía, pantomima o tipografía” (Rancière 2005c, 13-14)⁸ en un espacio donde la unión entre materia, imagen y escritura no pueden devenir la misma cosa porque no se trata de que la imagen sea arrastrada al mundo del poema ni a la inversa, sino que se les introduce en una *discrepancia*, una diferencia; se crea una relación entre las cosas a partir de esa discrepancia. Es discrepancia porque la unión de unos dispares no cesa de desafiarse, dice el filósofo.

El espacio que se crea con esa unión no se funda sobre un rechazo de la representación ni por una preferencia por el lenguaje o por las formas del lenguaje, puesto que aquello que busca el artista no es la ausencia de la imagen (Rancière 2005c, 14), sino su performance: el aparecer de la idea en su espacialización, el despliegue de un trazo espacial que da configuración visible a la idea.

La bailarina analfabeta escribe con sus pasos, «sin el aparato de escriba» el poema interior de quien pone a sus pies, «la flor de [su] ensueño poético». Si esta analogía entre «el teatro interior» y el espacio escrito no se encuentra en la escena del lugar del espectáculo, siempre se puede encontrar cara a cara con la página doble abierta donde el poema escrito deviene en la coreografía del poema de su lector (Rancière 2005c, 15).⁹

La coreografía del lector del *Coup de dés* se descifra en los ritmos, pausas, los fragmentos o sus espacios en blanco, ese es el escenario o el lugar del espectáculo, del despliegue visual. Por lo tanto, ahí donde Mallarmé quiere ocultar la referencialidad de las palabras, ahí donde las coloca en el puro acontecer de lo que son, su acontecer deviene transformación de la palabra en imagen y oscila

⁸ “...une idée de l’art qui lie la pureté idéale du poème à un dispositif matériel spécifique: théâtre, chorégraphie, pantomime.” (Rancière 2005c, 13-14).

⁹ “La danseuse illettrée écrit avec ses pas, «sans appareil de scribe», le poème intérieur de celui qui dépose à ses pieds «la fleur de (sa) poétique rêverie». Si cette analogie du «théâtre intérieur» et de l’espace écrit est introuvable sur la scène des lieux de spectacle, elle peut toujours se retrouver dans le face-à-face avec la page double ouverte où le poème écrit devient la chorégraphie du poème de son lecteur.” (Rancière 2005c, 15)

abriendo su significación hacia todo aquello que podría referir. La disposición espacial se opone al poema.

Hay espacialización pero no del lenguaje mismo, no de la Idea mallarmeana o lenguaje puro deviniendo mundo, o bien la propia pregunta que el medio hace sobre sí mismo, sino de la idea en tanto que intuición o verdad, es decir, suceso que no tenía forma anterior. La tensión de las palabras y su visualidad es también producida gracias a que ninguna agota la idea que presenta.

La espacialización es la singularización de la idea, es una simbolización que la pone "en común" (Rancière 2005c, 17) en lugar de suspenderla en el espacio del lenguaje abstracto. Es así que el espacio del poema en el sentido mallarmeano, deviene espacio del poema entendido como poetización o fabulación, el balbuceo en torno a la idea (en el sentido de Victor Hugo o de Vico).

La tensión entre la palabra y su visualidad no sólo tiene que ver con que hay dos cosas provenientes de diferentes medios que entran en tensión en un mismo lienzo -las páginas blancas del poema-; tiene que ver también con otras dos cuestiones, la primera es que ninguna es exactamente aquello que dice ser, ni la visualidad ni la palabra agotan el significado de la idea; y segundo, la tensión entre ambas, que se construye en su diferencia material, crea un espacio mudo; gracias a la imposibilidad de reunión, o bien, por una contradicción entre los elementos. Esa imposibilidad visibiliza aquello que trasciende al poema, una especie de fondo inabarcable que no se agota en el decir. Ese principio inagotable es lo que hace posible la imagen-(o signo)-gesto: que oscila entre una definición y otra porque dice más sobre lo que no articula.

El espacializar la idea en el escenario del arte no se trata de una arbitrariedad del signo, de si puede o no significar cualquier cosa, es útil "si sirve para identificar ese gesto del arte que corta, con su opuesto, su propia indiscernibilidad" (Rancière 2005c, 21).¹⁰

¹⁰ " [Elle vaut]... si elle sert à tracer ce geste de l'art qui tranche dans sa propre indiscernabilité avec son contraire." (Rancière 2005c, 21).

Por eso Broodthaers se opone al *sustraer celestial* que el poema mallarmeano hace de las cosas ordinarias, dice Rancière, puesto que al hacer de ese espacio del arte un espacio homogéneo borra toda capacidad de corte, de rotura; lo vuelve una superficie de la “impropiedad”, que puede ser igual a la economía (comercial) de la que Mallarmé quiere separar.

En la propuesta de Broodthaers sobre *Un Coup de dés* “[la] operación que hace ilegible al poema «espacial» mallarmeano está acorde con una práctica de la palabra y la imagen que enfatiza su distancia.” (Rancière 2005c, 25),¹¹ se trata de la *creación de una superficie de confrontación* que no pierde su condición heterogénea y por esa razón, es un instrumento de reflexión sobre ese encuentro.

La pieza donde Broodthaers trabaja con la fábula *Le Corbeau et le Renard*, de La Fontaine, citada más arriba, es descrita por Rancière de la siguiente manera:

[...] podríamos ver en la espacialización [que hace] Broodthaers de esa fábula, una respuesta a la espacialización mallarmeana de *Coup de dés*, que pone en cuestión toda utopía gráfica de la equivalencia de palabras y formas.

[...] Sustituye el poema de la Fontaine por una «escritura personal» ... re-dirige las palabras y los versos del poema al universo pedagógico: el de las frases pequeñas que sirven para aprender las bases de la gramática para dar instrucciones a los escolares: «La D es más grande que la T. Todas las Ds deben tener la misma longitud. La jamba y el óvalo tienen la misma inclinación que la A.» En segundo lugar, usa este dispositivo pedagógico para subrayar la ausencia de lo que el poema habla, su carácter puramente verbal: «El Cuervo y el zorro están ausentes. Los recuerdo, pero apenas. Ya olvidé las patas y las manos, los juegos y los disfraces, las voces y los colores, la astucia y la vanidad. El pintor era todo colores. El arquitecto era de piedra. El cuervo y el zorro eran caracteres impresos».¹²

[...] Lo propio de las palabras es la ausencia de las cosas de las que hablan. La utopía de los signos/ formas quiere darles un cuerpo. Quiere que dibujen en el espacio la forma de la que hablan (...)

Broodthaers pone las palabras del poema en una superficie pictórica, las encierra en el volumen de una caja o las imprime en una pantalla. Ésta pierde su virginidad mientras

¹¹ “L’opération qui rend illisible le poème «spatial» mallarméen est bien en accord avec une pratique du mot et de l’image qui souligne leur écart.” (Rancière 2005c, 25).

¹² Rancière citada a Marcel Broodthaers de *Cinéma* (1997, 59).

continúa jugando el rol de la superficie de proyección, porque en esta pantalla cubierta de palabras, Broodthaers proyecta las palabras del poema y las imágenes de los objetos cotidianos -leche, botas u otros-, cuyo parecido con las palabras que los designan es cuestionado entonces por el dispositivo. (...) estos “semejantes” sólo pueden coexistir al precio de ocultarse uno al otro.

Lo que Broodthaers rechaza es el poder metamórfico atribuido a la espacialización de las palabras (...) la idea de la superficie como un *sensorium* común donde los pensamientos devienen formas u objetos de los signos. El poder homogeneizador del medio. El pizarrón no es un medio para la metamorfosis. Los signos se dibujan sin dejar de ser signos, es decir, marcan su diferencia con las imágenes que presentan cosas, con las cosas que esas imágenes presentan o con el gesto que opera el trazo del pizarrón. (Rancière 2005c, 28-30).¹³

Si el objetivo de Mallarmé era colocar todos los elementos en un mismo plano para homogeneizar el significado, nunca supera la distancia entre palabra e imagen, por el contrario, como ilustra esta última pieza de Broodthaers -que combina objetos, palabras en distintos soportes- se inaugura un espacio de confrontación en el momento de reunión de los elementos. Reunión es por lo tanto, acción performativa, la confrontación y reunión ponen en riesgo lo que cada cosa dice de sí.

¹³ “Et on pourrait voir dans la spatialisation de cette fable par Broodthaers une réponse à la spatialisation mallarméenne du *Coup de dés*, remettant en cause toute utopie graphique de l'équivalence des mots et des formes...”

“Il substitue au poème de La Fontaine une «écriture personnelle»... elle renvoie les mots et les vers du poème dans l'univers scolaire : celui des petites phrases qui servent à apprendre les bases de la grammaire ou donnent des consignes aux écoliers : «*Le D est plus grand que le T. Tous les D doivent avoir la même longueur. Le jambage et l'ovale ont la même pente comme dans A*». Deuxièmement elle utilise ce dispositif pédagogique pour souligner l'absence de ce dont le poème parle, son caractère purement verbal : «*Le Corbeau et le renard sont absents. Je me souviens d'eux mais à peine. J'ai oublié les pattes et les mairis, les jeux et les costumes, les voix et les couleurs, la fourberie et la vanité. Le peintre était tout couleurs. L'architecte était en pierre. Le corbeau et le renard étaient de caractères imprimés*».

“Le propre des mots est l'absence des choses dont ils parlent. L'utopie des signes/ formes veut leur donner un corps. Elle veut qu'ils dessinent dans l'espace la forme dont ils parlent.

“...Broodthaers met les mots du poème sur une surface de tableau, les enferme dans le volume d'une boîte ou les imprime sur un écran. Celui-ci perd sa virginité tout en continuant à jouer le rôle de la surface de projection, car, sur cet écran couvert de mots, Broodthaers projette les mots du poème et des images d'objets quotidiens - lait, botas ou autres - dont le dispositif interroge alors la ressemblance avec les mots qui les désignent. ...ces «semblables» ne peuvent coexister qu'au prix de se cacher l'un l'autre.

“...Ce que Broodthaers récuse, c'est le pouvoir métamorphique attribué à la spatialisation des mots. C'est l'idée de la surface comme un *sensorium* commun où les pensées deviendraient des formes ou les objets des signes. C'est le pouvoir homogenisant du médium. Le tableau noir n'est pas un médium à métamorphoses. Les signes s'y dessinent sans pour autant cesser d'être signes, c'est-à-dire de marquer leur différence avec les images qui présentent les choses, avec les choses que ces images présentent ou avec le geste qui opère le tracé sur la tableau.” (Rancière 2005c, 28-30).

Lo que se inaugura es una “interrogación de dos estados de una misma cosa o un mismo significado”, dos momentos del decir, dos insistencias que operan una poética en su encuentro, por eso Broodthaers rechaza cualquier forma de “homogeneización que cada medio ofrece a los elementos heterogéneos que ensambla” (Rancière 2005c, 26 y 27).¹⁴

Que este artista utilice textos, mapas, trazos, permite ver con mayor claridad que éstos siguen siendo eso, textos, mapas, trazos, tal como el gesto en la danza sigue siendo gesto reconocible; pero así como el gesto adquiere un estatuto de tensión respecto de su significación originaria al relacionarse con el espacio de la coreografía, así también la reunión de unos elementos en el espacio del arte genera tensiones que al mismo tiempo son grietas del significado.

Los dibujos que en *Le Corbeau et le Renard* aparecen sin dejar de ser signos, “marcan su diferencia con las imágenes que presentan cosas, con las cosas que presentan esas imágenes o con el gesto que opera el trazo del pizarrón” (Rancière 2005c, 30),¹⁵ revelan que su potencia está en su diferencia. Pero hay una transformación de los signos en este espacio de confrontación, que muy lejos de hacer las cosas homogéneas las cambia de estado, es otra manera del devenir cosa de las palabras, un devenir que no transforma todo en lenguaje, pero ensambla un nuevo sentido para decir aquello que el lenguaje no puede.

En su primera obra escultórica, Broodthaers entierra las últimas copias de su libro de poemas *Le Pense-Bêtes* en un bloque de yeso, el propósito no era hacer un *ready-made*, una re-significación de los objetos, sino un mero gesto en el que declaraba la obsoletización de sus poemas como medios de arte; sin embargo se dio cuenta que los libros seguían siendo libros, por lo que su inutilización, a causa del yeso no les negaba ni les convertía en material escultórico sino en signo contradictorio, uno no perteneciente al espacio del yeso (Broodthaers 2016, 81). Es la imagen de esa unión dispar la que crea un sentido, que no puede ser otro sino el que nos arrojan esos objetos, ese momento, esa performance, esa espacialización.

¹⁴ “l’interrogation sur deux états d’une même chose ou d’une même signification”; “[formes] d’homogénéisation que chaque médium offre aux éléments hétéroclites qu’il assemble.” (Rancière 2005c, 26 y 27).

¹⁵ “...[de] marquer leur différence avec les images qui présentent les choses, avec les choses que ces images présentent ou avec le geste qui opère le tracé sur la tableau.” (Rancière 2005c, 30).

En la permanencia de la identidad de cada cosa, a pesar de su reunión y aparente homogeneización, es que el espacio de confrontación, o bien el espacio de composición (o coreografización), crea un enunciado particular que se expresa en forma material.

La superficie, este lugar de encuentro, es un “dispositivo espacial de la idea” que va a mostrar cómo los signos se hacen imágenes y cosas, y las cosas, palabras, imágenes que se transforman unas a otras. “Es necesario, en efecto, una imagen que no sea el doble de ningún objeto del mundo sino la puesta en obra de una idea.” (Rancière 2005c, 37);¹⁶ como imagen, palabras y cosas no serán nunca iguales, su tensión es el lugar de aparición de la idea, de su escritura. Se trata de un *espacio común en pugna*.

Lo que acerca ese espacio común a la política es que desune lo que las imágenes unen “y hace que las palabras y las cosas sean comparables nuevamente”; “...el arte rebasa la singularidad de las artes y los soportes para construir las formas del espacio común; y aquel que denuncia su propia pretensión utópica al hacer ver la relación de sus formas y aquellas de la vida alienada” (Rancière 2005c, 37, 38),¹⁷ esto es, las formas que están separadas de su imagen. No hay autonomía de las artes sino enunciados que se escriben entre artes, espacios de tensión entre sus correspondencias que a la vez exigen revisar las correspondencias entre la realidad y su representación.

Si un orden social, gobernante o civil, ha creado los lugares para cada uno de los individuos de una comunidad, haciendo que se corresponda un nombre y una función específica sin más alternativa ¿no sería el espacio del arte, donde ocurre la contradicción performativa, el lugar para revisar las relaciones entre imágenes y palabras, entre nombres y funciones?

¹⁶ “Il y faut en effet une «image» qui ne soit le double d’aucun objet du monde mais la mise en oeuvre d’une idée.” (Rancière 2005c, 37).

¹⁷ “...et rendre les mots et les choses à nouveau comparables...”, “l’art qui dépasse la singularité des arts et des supports pour construire des formes de l’espace commun; et celui qui dénonce sa propre prétention utopique en faisant voir le rapport de ses formes à celles de la vie aliénée.” (Rancière 2005c, 37, 38).

No basta con desplazar cosas, gestos, objetos a la escena de la danza, o al espacio del arte visual, sino reconocer sus contradicciones, obligar a que palabras e imágenes se encuentren de nuevo, que se corresponda de nuevo lo que se dice con lo que se es. Habrá que producir el espacio de Broodthaers, es decir, en el que ocurre el cuestionamiento de las representaciones.

En las nuevas relaciones de nombres e imágenes, de nombres y gestos, además se lleva a cabo la ficcionalización, la fábula, puesto que surgen las palabras que faltaban para pronunciar un desajuste del mundo, una falta de correspondencia entre las palabras y las cosas.

Es relevante que la coreografía en su generación de signos-gesto, tenga la capacidad de presentar una idea que antes de su performance no tenía forma, materia, y que no era parte del mundo sensible sin embargo urgía hacia a la existencia; porque la coreografía no sólo es capaz de generar un espacio de confrontación sino también de la rearticulación de sentidos por su potencia poética. Su "...superficie debe reactivarse, reproducir la dramaturgia del intercambio de lugares y de estatus entre signos y formas." (Rancière 2005c, 24).¹⁸

Aquella complejidad del lenguaje, que participa de la ficción entendida como *fábula* que surge a partir de la necesidad de explicar una verdad, es la tensión que subyace en el espacio del arte. La tensión entre las cosas, la que da lugar a una poética como acontecimiento, crea un *espacio suspendido* de la palabra muda que hace momentáneamente de la obra de arte una "manifestación particular de la potencialidad de un mundo" (Rancière, 2009b, 54).

Es en el intersticio del aparecer de una palabra, de la creación de un enunciado, de la aparición de unas grafías, que se va concretando un pronunciamiento nuevo pero que no se establece definitivamente, porque aún le queda señalar su futuro.

¹⁸ "...il faut réactiver la surface, rejouer la dramaturgie de l'échange des lieux et des statuts entre signes et formes." (Rancière 2005c, 24)

Time has fallen asleep in the afternoon sunshine

Decir algo cooon una pa u sa o un **ééé**énfasis, cambiar al texto escrito de medio. Hacerlo sonido, onda que viaja y golpea de nuevo martillo y tímpano, es gesto discreto mas eficiente para que la palabra vuelva a abrirse a su potencia poética, a multiplicar en infinitos espejos sus sentidos.

El performer que materializa con el sonido de su voz:

Mucho tiempo he estado acostándome temprano. A veces apenas había apagado la bujía, cerrábase mis ojos tan presto, que ni tiempo tenía para decirme: «Ya me duermo». Y media hora después despertábame la idea de que ya era hora de ir a buscar el sueño; quería dejar el libro, que se me figuraba tener aún entre las manos, y apagar de un soplo la luz; durante mi sueño no había cesado de reflexionar sobre lo recién leído, pero era muy particular el tono que tomaban esas reflexiones, porque me parecía que yo pasaba a convertirme en el tema de la obra, en una iglesia, en un cuarteto, en la rivalidad de Francisco I y Carlos V.¹⁹

Y lo hace para un lector, quien va a la biblioteca y escucha en vez de leer; él, que recita el texto, deja que *Por el camino de Swann* vuelva a vibrar entre las palabras; cambia el objeto-libro por su propio cuerpo, y la intimidad del lector con el texto, por una conversación triangulada.

Con esta imagen retrato una parte del proyecto coreográfico de Mette Edvardsen, *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine* (2010), una biblioteca de libros vivos. La artista y otras personas participantes memorizan cada una un libro que elijan, así pueden recitarlo a un escucha, en vez de leerlo en voz alta. El proyecto está inspirado en el final de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, en donde ya no había posibilidad de tener libros, y sin embargo, pervivían fragmentos de los textos en la memoria de los desterrados.

¹⁹ Proust 2006, 1-2.

Para realizar el proyecto, Edvardsen ha cambiado la repetición de movimientos o acciones que alcanzan una pericia o precisión en una danza, por la repetición y nemotecnias que ayuden a que el libro se grabe en la memoria.

Los libros (que son los *performers* que durante la presentación se llaman a sí mismos como el libro que recitan), van a una biblioteca pública (o librería o café si están en un festival o bienal) y esperan a que un lector elija a uno de ellos. El libro va con el lector a una sala y le recita el texto; no necesariamente se lee (se dice) todo en un solo día, el lector puede volver más tarde para seguir.

En esta obra, la literatura cambia de formato, y ya no es texto escrito sino texto recitado, ya no es texto leído sino texto escuchado. Ese cambio también es un cambio de medio, el medio de transmisión deja de ser la hoja y la escisión de la tinta en el papel, es transportado a la inscripción que hacen en la mente del *performer* las palabras repetidas. De tinta, papel, signo impreso, a acto de repetición que crea una nueva conexión neuronal que se asienta en el cuerpo del performer; porque como dice la propia Edvardsen, el cerebro, que memoriza, está repartido por el cuerpo (Edvardsen, 2017).

Esa traducción abre sinfín de interpretaciones en el libro viviente, por lo que imprime éste en la voz, en el oído del escucha, en la relación que crea entre libro y lector, en la luz que baña a ambos en aquel rincón cercano a la ventana, en el propio sonido que se escapa de ruta y desafía la calma de una silenciosa biblioteca.

En el medio de esa performance se inaugura un espacio poético que reúne tres diferentes tiempos.

Cuando Bradbury describe una sociedad totalitaria, que prohíbe los libros, no es en ningún sentido una invención, el escritor, está moldeando la ficción por medio de la simbolización de una situación real, histórica: la quema de libros ocurrida en los regímenes, ya sean religiosos, nacionalsocialistas o comunistas e incluso en los grupos comunitarios que se erigen e imponen como gobernantes morales. El escritor revela, por medio de la ficción literaria, el peso vigente de una realidad y toda su gravedad.

Sutilmente Mette Edvardsen, vuelve a activar ese cruce realidad-ficción cuando materializa las mentes de aquellos que conservan los textos en su biblioteca de libros vivos. Los tres momentos, ficción, realidad histórica y materialización, componen la *performance*; y la *performance* además de producir experiencias indecibles a través de la apertura del espacio poético en el encuentro entre libro, cuerpo, texto y espacio; entre literatura y danza; es también en sí misma gesto que advierte autoritarismos que siguen latentes, y gesto que ensaya la producción poética como lugar donde encuentren tales regímenes un cuestionamiento, una interrogación.²⁰

²⁰ El proyecto puede consultarse en <http://www.metteedvardsen.be/projects/thfaitas.html>

Kafka

Libro-objeto-video

[Bitácora - fragmento 7]

Enunciado coreográfico 5

Notas

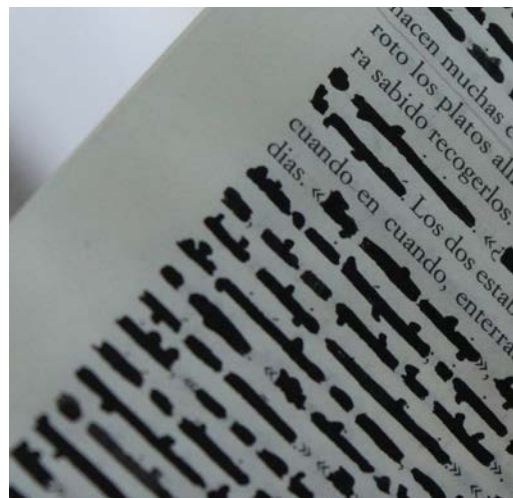
Junio 2019, Barcelona.

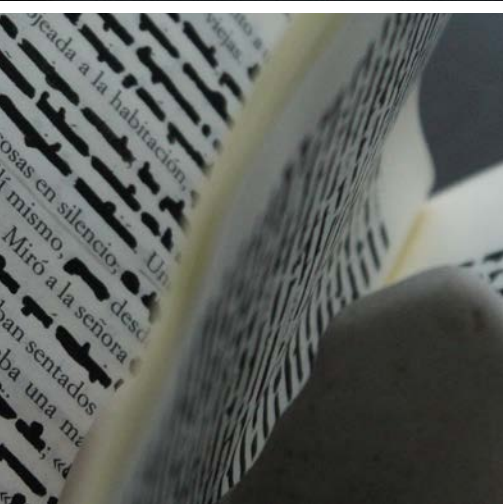
“La obra entera de Kafka constituye un código de gestos sin que éstos tengan de antemano para el autor un significado simbólico preciso... se aproximan a él mediante conexiones e intentos de ordenación siempre nuevos.” W. Benjamin

Es como si Benjamin hablase de los signos-gesto de un suceder coreográfico.

Localizar todos los gestos estrambóticos, extraños, absurdos en el libro El proceso de Kafka. Intervenir y tachar el texto (desaparecer) excepto las descripciones de tales gestos. Interpretarlas y capturarlas en fotografías, hacerlas gestos pendientes de resolución, manual de interpretación, sin que dejen de ser signos, palabras, textos para el lector.

Para registro completo , ver el [enlace](#)
Sigüientes dos páginas:
Selección de fotografías de la pieza, 2020





Capítulo 7

De la escritura a la política

La aparición de la política en la palabra performada

Es necesario relacionar la potencia de la poesía no sólo con su capacidad para revelar lo que queda más allá de las palabras, sino también para cuestionar y tensar las relaciones entre lo que parece haber agotado la descripción de una verdad; la poesía construye su espacio de confrontación de las oraciones o construcciones del lenguaje que asignan una posición específica a unos cuerpos o unas funciones al arte, aquellas que regulan las inscripciones y sus funciones en una sociedad.

La creación de ese espacio de confrontación se ilustra nuevamente en el trabajo de Marcel Broodthaers, el *Musee d'Art Moderne*, museo que el artista crea en su propia casa.

El principio de este museo era provocar encuentros contradictorios entre objetos y sus funciones. Una de sus exposiciones consistió en mostrar las cajas de embalaje de obras específicas sin que estuviesen las obras mismas. Con tal gesto, Broodthaers hacía visibles las diferencias entre institución (museo), distribución y objeto artístico en un contexto histórico en el que parecían ser lo mismo. La pregunta de fondo era: en esta relación entre institución, distribución y objeto

¿dónde queda el arte?. Si tanto institución como mercado dan valor al objeto, no necesariamente lo que está en un museo es arte; dónde ocurre entonces el

Una de las salas del museo estaba dedicada a la figura del águila, el *Departement des Aigles*. Llena con objetos que mostraban la imagen del animal como alegoría de diferentes cosas, símbolo de la realeza, de lo glorioso; de la victoria; el ave lucía en escudos, en adornos de marcos de espejos antiguos, objetos dorados, sellos, portales. Finalmente había también un fósil cenozoico de un águila. Broodthaers construye un enunciado con esta unión extraña de objetos en el que el ave representa al arte contemporáneo, se trata otra vez de una denuncia sobre el establecimiento de éste, que opera como el símbolo del águila: se ha asumido que simboliza una cosa sin que se haya exigido (ni urgido) una revisión o comprobación de lo que es o por qué es de esa manera; se le ha conferido significación desconociendo por entero su historia, como si del fósil al símbolo no hubiese nada en el medio que le hubiese constituido (Broodthaers 2016, 102).

Por tanto no es de extrañar que, a pesar de que el artista usa objetos, como Marcel Duchamp, está criticando que el discurso del arte contemporáneo descansa en lo que el *ready-made* ha hecho posible: el nombramiento de cualquier cosa como arte por el simple hecho de unirse al espacio del arte.

El águila alude sin duda no al arte en sí, sino a esta institucionalización del objeto como arte legitimada por los espacios de exposición y distribución y por el valor económico que adquiere en la compra-venta. La denuncia no es contra un artista o una pieza particular, sino contra la asunción de ese sistema como un estado de verdad, un estado incuestionable.

Los significados de los objetos con las imágenes de las águilas y el fósil se tensan dentro de ese escenario que los pone en relación. El enunciado, que se escribe por la unión de los objetos, funciona como un jeroglífico; cada objeto además de estar en relación con otro objeto, se acompaña de frases como éstas: “Esto no es una obra de arte”, “Figura 0”, “Figura 1”. Los textos crean conjuntos de palabra-imagen, y no sólo añaden variaciones de sentidos, sino que crean una semejanza entre las cosas y entre las palabras; crean una crisis de significados y al mismo tiempo, surgen diversos sentidos para la interpretación de aquel estado de relación de las cosas.

Ahí dentro, el enunciado se escribe en debate. Esas falsas correspondencias o desemejanzas hacen visible que la unión entre discurso, espacio y objetos no hace el arte; que las etiquetas (o títulos añadidos a un objeto) y los lugares no otorgan la condición artística a las cosas; el enunciado abre la pregunta sobre si el arte estuvo ahí alguna vez, en ese sistema museo-objeto-valor-discurso (Broodthaers 2016, 100-115).

El enunciado crítico se construye en el *entre* de las palabras y las cosas. El gesto político en estas obras no se trata simplemente de una denuncia que se hace por asociaciones de palabras, sino por la separación de una cosa y su palabra, de la asignación de una palabra a una cosa y, en consecuencia, se revela una apertura que es espacio de posibilidad para desunir y para volver a unir, para decir lo que no se ha dicho o bien recuperar lo que se creía dicho pero que ya no está en las palabras y su relación con las cosas.

La acción que propone Broodthaers al intercambiar los textos y los objetos revela, por un lado, cómo el discurso que legitima que algo sea arte o no, homogeneiza cualquier significado, cualquier objeto, -todo significa todo-, en función de su propio reconocimiento como sistema. Contraponer objetos y cosas que no se corresponden rompe las relaciones que se dan por verdaderas, revelando una mentira que se hace pasar por verdad, e invitando a remover los nombres que se designan a las cosas (que se han impuesto no importando las cosas sino los discursos).

Qué pasaría si las uniones entre palabras y objetos vuelven a decir algo sobre las condiciones *verdaderas* de tales objetos, e incluso más, qué pasaría si la reunión de cosas muestra un ajuste para algo que está desajustado.

Estoy consciente de que he usado en dos sentidos la palabra *verdad*; una primera acepción ha sido una cuenta pendiente entre la falsa correspondencia de la igualdad fundamental y la aplicación práctica de esa verdad (Rancière). La segunda es la verdad como aquello que una comunidad puede pensar sobre sí misma, aquello que aparece en su necesidad de alegoría, de mito, de ritualidad para nombrar o que no puede explicarse, que rebasa el lenguaje; se aparece como una pregunta fundamental (Vico y Rancière). Incluso he referido y referiré

más adelante también a la verdad como algo que se presenta para evidenciar un desajuste de mundo (como lo entiende Alain Badiou).

No son ideas contradictorias de verdad, todas ellas comparten una noción de lo verdadero. La primera dice que es una condición existencial, una cualidad que sirve de parámetro para pensar si una vida humana puede alcanzar su realización, la igualdad radical, esto es, la correspondencia entre la igualdad fundamental y una vida digna en un entorno social con las condiciones materiales y comunitarias que permitan a cualquier persona estar, ser, desarrollarse como el resto. La segunda es la pregunta sobre la verdad, no necesariamente la definición verdad; es el impulso de todo humano por la pregunta sobre lo que puede o no ser la verdad y cómo puede manifestarse. Y la tercera es una la verdad que se presenta e irrumpe un orden de mundo; para Alain Badiou no es una invención de las personas, no está determinada tampoco por un criterio subjetivo, la verdad acontece, se establece en el mundo; se hace evidente cuando no hay ajuste entre una de sus formas de manifestación (arte, ciencia, amor, política y religión) y el orden material del mundo (las relaciones sociales, la distribución de la riqueza). Así, Rancière y Badiou, con diferencias por supuesto, de alguna manera comparten la idea sobre la existencia de una verdad que no está condicionada a la voluntad humana; la diferencia está en que el primero dice que la verdad debe sacarse a la luz por medio de una operación (política o artística), y el segundo, que la ésta se impone. En ambos casos, para hablar de la verdad es necesario reconocer su ausencia o su omisión; la falta, el desacuerdo, son materia de discusión porque hay una verdad anterior; o bien la verdad hace evidente su acontecimiento porque ajusta ahí donde antes había un desajuste (su ausencia).

En cualquiera de los casos, la verdad, ya sea que la se saque de la invisibilidad o ya se trate de aquella que se aparece ineludiblemente, establece un parámetro para que haya política, por eso en el pensamiento de ambos filósofos, el arte opera un papel importante en la reunión de la verdad con su forma o presentación tangible.

La obra de Broodthaers, a pesar de la distancia crítica que él mismo anteponía a la creación artística de su época que descansaba en la legitimación de la institución -el sistema del arte-, se establece en las bases de un pensamiento contemporáneo que reconoce la función del arte en su capacidad para separar el discurso

de los objetos y volver a crear desde la especificidad de las cosas, donde las palabras vuelven a decir lo que dicen y las cosas vuelven a presentarse como son.

En las tensiones y contradicciones entre los objetos se abren espacios para pensar, espacios comunes, públicos, como público es un museo: “Esta exposición [el *Departement des Aigles* del *Musee d’Art Moderne*] es un proyecto. Se invita al visitante a aprehenderlo... se ha convertido en un proyecto de debate.” (Broodthaers 2016, 109). Debate sobre lo que se ve, lo que se dice y quién lo decide.

Necesario es no olvidar la tensión bajo la que nace ese debate, o la operación por la cual llega a ser un espacio de debate: esos “objetos, compuestos a partir de cosas naturales y usuales, también son poemas que hay que leer según una lengua y una ortografía que ellos mismos nos enseñan, pero cuyo sentido, a fin de cuentas, no será posible decodificar jamás” (Michael Compton, en Broodthaers 2016, 142). No es posible agotar las piezas o poemas plásticos del artista, pero, a pesar de que sus obras están hechas como un jeroglífico a descifrar, todos los signos del código para hacerlo, están ahí mismo; cada espectador es capaz de sumar, asociar, descartar, interpretar, crear su enunciado.

La política de la poética

La *política* sucede cuando se inaugura un *desacuerdo*, según se ha señalado desde el pensamiento de Rancière. Cuando se pone nombre al *sujeto de la discusión* porque el nombre le permite aparecer y por tanto, discutirse. Hay política cuando se crea el nombre para el conflicto.¹

Existe una diferencia entre las obras de arte que cambian relaciones de correspondencia en un nivel simbólico y el escenario de la política. Las políticas estéticas, según las nombra Rancière, aquellas que ponen en duda y cambian la correspondencia de las palabras y las cosas, no pertenecen al registro de la estética de la política; que opera la aparición de un desacuerdo. El arte no puede determinar las formas en las que los procesos de la política se llevan a cabo, y

¹ Para un mejor entendimiento de qué es el sujeto político, y cómo aparece en el momento de la política ver Rancière. 2006. “Diez tesis sobre la política”, Tesis 1, en *En los bordes de lo político*, 60-61; y Rancière. 1996.. *El desacuerdo*, 55-58.

no puede no porque no haya sucedido en algún momento puntual de la historia o que no se hayan usado obras artísticas para ese fin, sino porque el arte no es programático, no es posible predeterminarle para un fin fuera de sí mismo sin desaparecerle en el proceso.

Rancière deja clara la diferencia entre las políticas estéticas y la estética de la política en diferentes momentos; con relación al teatro lo hace en *El espectador emancipado*, especialmente en el primer capítulo que comparte nombre con el libro y en el capítulo “Las paradojas del arte político” (Rancière 2010, 7-28 y 55-85).

Las políticas estéticas operan en el ámbito de lo poético; el arte logrará una nueva repartición de lo sensible en el nivel de su estética, de lo que el arte permite ver o considerar de una manera u otra. Es una acción que se lleva a cabo discretamente, comienza por un individuo que afecta un material y lo ofrece a un público, el material vibra entre lo que el creador quiso decir y lo que el espectador propone que diga en su lectura interpretativa o *traducción inteligente*.

Es entre lo que significa y lo que se interpreta de él que el arte tiene un poder desestabilizador de un orden simbólico de lo sensible, en esa relación es quizá capaz de hacer una *grieta* al pensamiento común o dominante cuando cambia un modo de categorizar, o una utilidad, un cambio de percepción del arte (Broodthaers cambia el espacio del arte que legitima por su institucionalización, por un espacio de arte que se crea en el debate y que pone en crisis su propia función).

Muchas veces se trata de una *grieta* imperceptible para los órdenes dominantes. Es una grieta en el nivel estético, en el de la apariencia perceptible, que afecta por su materialidad los modos de presentación de las cosas, que da apariencia a un problema social escondido, una injusticia, una gravedad o urgencia, pero esta mirada no produce una acción inmediata, porque si el arte no ha abandonado su propio principio por uno externo, entonces no se trata de una manipulación sino de un llamado a la reflexión.

La efectividad del arte depende de una propuesta (del creador) y una lectura o interpretación-traducción (espectador), por lo tanto, lo que lograra sería siempre en la generación de pensamiento crítico; no una estrategia de acción revolucionaria. Las políticas estéticas son sitio de reflexión.

La coreografía, como el arte, no es el lugar de transformación social sino de cuestionamiento. Es el paso anterior a la emancipación, es su ensayo; es el paso anterior a la resistencia revolucionaria, el lugar de la duda y la pregunta; dónde se desea una respuesta a la pregunta que aqueja, o a la situación urgente por resolver. Es lugar también dónde imaginar posibles respuestas, caminos imaginables poco probables de acontecer. Pero nunca es el lugar de la respuesta definitiva.

Una idea-sensible, idea-material (imagen-palabra, en Broodthaers, o signo-gesto, en la coreografía) se origina por una urgencia, una verdad que impele a su pronunciación, un suceso que rebasa las palabras pero que debe ser nombrado para discutirlo.

La verdad puede estar oculta tras una injusticia, oculta tras una falsa verdad. El arte no puede organizar un grupo de personas para saldar ese desajuste, no puede garantizar tal cosa, pero sí puede introducir el desajuste en el proceso de re-significación y simbolización que abre el espacio del arte, y que ese desajuste sea tratado tal como los objetos que entran en confrontación y debate entre sus significados, sus representaciones y los sentidos que abren.

El desajuste operando como la materia prima inauguraría el espacio del arte. Quizá ese encuentro produce una forma simbólica, un nombre, una manera de ver y de decir que dé al *desacuerdo* la posibilidad de aparecer a la realidad social.

Si la política estética (el espacio de debate del arte) y la estética de la política (el establecimiento de un desacuerdo, de un litigio) se interceptan en un punto temporal, histórico -una urgencia social-, sería en este trabajo de producción, de apertura, de imaginario, para llevar a cabo el debate, el momento de la política.

Tensión entre palabra y política

Rancière ha expresado que la política sucede en los actos que procuran procesos de emancipación, lo cual significa, hay política en las acciones que verifican si sucede o no sucede la igualdad de cualquiera con cualquiera (Rancière 2006, 17-19), se trata de procesos que señalan o evidencian si hay igualdad o no.

Emancipación por tanto, tiene que ver con dejar de estar en una falsa correspondencia, pero para lograr una emancipación tiene que hacerse evidente que hay una falsa correspondencia; por ejemplo, que hay desajuste entre la libertad garantizada por el Estado y la competencia desmedida en un mercado laboral que deja a la mayoría sin trabajo, sujeta a la pobreza; o bien, que dos proyectos que aparentemente están separados son dos expresiones de un mismo problema, por ejemplo, la guerra contra el terrorismo que oculta un deseo de desestabilización de estados-nación que deje zonas francas, sin ley, donde sea posible el libre intercambio y venta de armas (Badiou 2016, 35-43). Los procesos de emancipación son la pugna que abre el espacio de la política.

Lo que anula a la política es la eliminación de esos procesos, llamado por Rancière la *policía*. La política no se anula porque exista el orden o los procesos de gobierno, de distribución y organización social; sino cuando bajo el dominio de un orden se ha dejado de llamar desigualdad a la desigualdad y ha creado una apariencia tal que aparenta igualdad pero es una falsa verdad; en ese sentido sólo *hay política* cuando hay *desacuerdo*.²

Por otra parte, el encuentro entre la policía y la política es llamado por Rancière *lo político*; se da en la tensión que produce la política al obligar al orden a nombrar el daño, la falsa verdad que se presenta bajo el nombre de igualdad (Rancière 2006, 17-18).

Se puede decir que, la política es una excepción y un suplemento, una espera para la aparición que irrumpa la correspondencia falsa (Rancière 2006, 66). Pero esta situación de la política, como de *cuero en fuga* diría Rancière, nunca concre-

² Ver "Democracia o consenso" en Rancière. 1996. *El desacuerdo*, 121-152.

tado, no es un sueño que quiere permanecer en apertura perpetua, en un sueño poético. La política *es* u ocurre porque es necesaria, urgente cuando hay unos cuerpos que no se corresponden con el orden y quedan suspendidos puesto que no hay ningún estado de existencia social designado para ellos, la política debe entonces aparecer, para reconocer que no hay nombre pero también para ser suplemento, no sólo en el sentido de lo que falta, sino de lo que suple momentáneamente la falta para su posible superación.

Por tal situación, la política acerca sus procesos a la creación de formas, primero para designar un nombre en favor de una des-suspensión del sujeto suspendido; concretar un nombre, dar un lugar, asignar una cuenta, y con ello hallar unas “formas de inscripción de la cuenta de los incontados” (Rancière 2006, 69), a pesar de que eso signifique la desaparición de la política, la entrada al orden (o bien el ajuste del orden).

El orden en este sentido es necesario en los procesos de la política, pero no aquel orden policial que se resiste a los procesos de la emancipación, sino que la emancipación como movimiento que busca verificar la igualdad, lo que hace es abrir un espacio temporal, un lugar para que los cuerpos sin lugar ensayen unas presencias, unas imágenes que puedan corresponder con lo que son. Ahí, procesos de desorden y orden se interfieren unos con otros. Lo cual indica que no es la política en sí misma una meta, ni la policía debiera serlo, sino la igualdad de una inclusión en un orden que se ve por esa inclusión cuestionado en su efectividad para representar. La política se vincula así con los dos procesos, orden y apertura, por medio de los procesos de lo político (la verificación de la igualdad), para cambiar el estado de las cosas.

Las formas de *inscripción* del suplemento en la sociedad necesitan de la definición de tal suplemento. Así, es necesario un entorno creativo para la definición de ese suplemento, entorno que ya ocurre en los procesos de la literatura: el suplemento es en algunas ocasiones la palabra literaria que no se corresponde con ningún personaje, ningún cuerpo; el cuerpo descrito por la literatura no tiene ningún lugar, es un *cuerpo en fuga*; es ningún cuerpo y a la vez es todos los cuerpos, es cuerpo de la igualdad y a la vez el nombre sin nombre, que puede designar siempre lo no-designado. (Rancière 2006, 57)

Es éste un suplemento que surge en la literatura; porque es en la ficción en donde ocurre la “singularización, la invención de nombres nuevos” (Rancière 2006, 57), de nuevos títulos y funciones para unos cuerpos que antes no podían decidir algo sobre el reparto de las partes (en sentido económico y legislativo; quién posee y quién no; qué leyes incluyen o excluyen).

Es entonces posible que el enunciado coreográfico abra el espacio creativo para la aparición del suplemento, del nombre poético, de la palabra suplementaria, de la forma y figura que ensaye maneras de inscripción social (pronunciamiento y aparición) de aquello que no se reconoce como parte de las partes. Su palabra dramática o performativa, el signo-gesto, que indica detención, nombra y permite pensar una cosa y no otra gracias a la figura que arroja; y, debido a su tensión y transformación sobre los sentidos de los signos y gestos, inicia un proceso de fabulación que no agota aquello que nombra.

Como “la literatura deshace”, así la coreografía podría cuestionar, transformar, reajustar “las situaciones de reparto entre la realidad y la ficción, lo político y lo prosaico, lo propio y lo impropio.” (Rancière 2006, 50).

“Literatura y democracia:... instauran por sobreimpresión en la cuenta de las partes de la comunidad y la completitud de los cuerpos... la existencia de seres sin cuerpo... hechos de palabras que no coinciden con ningún cuerpo” (Rancière 2006, 53). Si esta literatura no refiriese a unas palabras en concreto, a unos modos de enunciarlas, cuya existencia depende de los sonidos que éstas reúnen, de las figuras que éstas adquieren, figuras retóricas y visuales, si no son palabras que se emiten por las bocas o pueden dibujarse en un papel, y en vez de esto, se piensan como metáfora de procesos políticos otros, que no necesitan ser representados poéticamente, entonces esos procesos de emancipación no tienen un puente por el cual imaginar su concreción en la realidad. Pronunciar, llamar un cuerpo que no tiene lugar, es, al mismo tiempo, crear -en el sentido de producción poética- el cuerpo necesario que no corresponde pero que debería corresponder, es la “singularidad del decir, que inventa nombres nuevos” (Rancière 2006, 57) para aquello que no se ha nombrado pero que aparecerá verdaderamente, materialmente, porque ya tendrá nombre, la política entonces encuentra una potencia para inaugurarse en la potencialidad creativa de la palabra, es decir en la poética.

La producción coreográfica, como creación poética, puede ser la materia en la que exista ese cuerpo a la espera. Si “[l]a política es primero una intervención sobre lo visible y lo enunciable.” (Rancière 2006, 71) el suceder o acontecimiento temporal y espacial de la coreografía podría dar paso a la política.

En resumen, el *desacuerdo* es aquello que hace ver una desigualdad o falsa verdad que no había sido nombrada, ni siquiera distinguida, y es en la creación de un nombre propio para hablar de esa desigualdad como algo existente, el momento en que se inaugura el escenario para la política; es cuando *hay* política.

Si ésta se da sólo a partir de la demostración o la evidencia de un desacuerdo, para esa demostración hace falta un nombre con el cual pronunciar lo que se ha de discutir, es decir con el cual representar al *sujeto de la discusión*. Ese es un punto en el que se tocan la estética (*aesthesis*) y la política; pero lo que da figura al *sujeto de la discusión*, aquello que es propio de la estética, ha venido, ha llegado a la política por la vía de la palabra poética.

Es evidente que hay una producción sensible en el surgimiento del nombre o el cuerpo que representa al sujeto de la discusión, pero esa producción es una reinención, fruto de la introducción de una novedad al entorno social, materialidad semántica nueva, término que nace o se reajusta frente a la urgencia de nombrar un *sujeto* que hasta entonces es *indefinido*; esto es, nace por las vías de la *poiésis*, de la poesía, de la ficción. Aún no se verifica que ese nombre corresponda enteramente con lo que falta, pero confiere los bordes para su discusión.

Es esta posible relación de la potencia de la palabra poética con la política, la que abre el camino para la coreografía como espacio de invención de nominaciones nuevas que puedan coincidir temporalmente con la política.

Potencia creativa de una palabra

He dicho hasta aquí que la coreografía se aproxima a la política por su capacidad creativa o poiética, porque produce una forma nueva desde su propia materia performativa que puede ser útil para imaginar un *cuerpo suplemento* que deje ver un desacuerdo, esto lo hace, en parte, gracias a su capacidad para generar relaciones entre signos y gestos, y también por medio del debate que puede abrir la puesta en relación de los signos y gestos cuando desafía las correspondencias entre lo que éstos son y significan; como lo hace el espacio broodthaersiano.

He acentuado que la coreografía *podría tener* esa capacidad creativa -para romper y volver a unir cosas, crear imagen-, en vez de usar una oración afirmativa como la *coreografía es creativa y rompe*, porque precisamente lo que interesa no es limitar una función, sino proponer lo que *es capaz de hacer*; es apuesta, acto de fe, ensayo, disposición para que suceda.

Se desea el suceso, se espera la aparición inesperada que dé nombre a lo que necesita ser pensado, que incomode al orden establecido que no quiere reconocer que hay unos cuerpos inmigrantes, por ejemplo, que no caben en ninguna estructura, ni en la de su nacionalidad (que han perdido), ni en una clase social, ni en una profesión (que ya no pueden ejercer porque no hay puestos de trabajo para ello), pero que deberían caber.

La coreografía sería política si obra como una apuesta por abrir la discusión, por crear el espacio para dialogar. Su capacidad para hacer algo más allá de eso depende que coincida con un momento determinado de la historia, momento que espere la aparición de un desacuerdo, que se encuentre con ella y su materia en formación, en debate, que la habite y parta de ahí para que haya política.

Viene a cuenta aquello que la compañía *Public Movement* dice sobre su propio trabajo: con su danza está ensayando y preparando los movimientos, los gestos, las poses del cuerpo para actuar en un futuro que está por venir (añado, que está por irrumpir, por atravesar por en medio del campo de la danza). No se trata de una danza profética, sino de una danza que sabe que aquello que intuye, aquello

por lo que está atravesada -su contexto social- le empuja hacia la forma poética, hacia el balbuceo poético que diga algo sobre las urgencias de su presente.

Decir que prepara una materia para un futuro por venir no significa que aquello que inventa carezca de relación con el presente. El gesto del cuerpo, que ya conoce el vacío que antecede la aparición, se arroja para tratar de coincidir con él en su materialidad, en su imagen, signo, sonido o palabra.

El trabajo del signo-gesto, modificando lo que una silla significa cuando entra en relación con una frase, una fotografía o un movimiento, convierte a todos estos en materiales capaces de escribir con sus sentidos una frase nueva. La danza toma de sí y del mundo, de la literatura, pero también del cine, del teatro, del gesto cotidiano y obliga a lo que existe a decir coreográficamente aquello que aún no existe.

Es por esa misma razón -por su capacidad para hacer-, que tiene una propiedad estética y poética, y por esa capacidad para crear algo concreto, material y significativo, es que tiene una propiedad para ir al encuentro con la política.

Que la coreografía sólo pueda actuar antes de la política, en su símbolo, no significa que sea un arte que se comenta a sí mismo; significa que es el medio por el cual una idea inconmensurable, ilimitable toma una forma: el signo-gesto coreográfico, y que por ello entra en el tiempo y el espacio para modificarlo.

Ese es el momento en el que una infinitud se revela; es el instante kierkeegardiano, aquel de la eternidad irrumpiendo en lo finito, o bien, la *posibilidad*, la *potencia*, decidiéndose por aparecer en una particularidad. Es el acontecimiento en los términos de Badiou, que no ocurre en todo arte sino en aquel que se ve atravesado por una verdad (Badiou 2005, 89-109).

Estas metáforas no quieren ilustrar un acontecer del arte para sí mismo sino referir que en la coreografía, el *tiempo mesiánico* puede suceder en cualquier momento, para utilizar una expresión de Walter Benjamin: el tiempo para que ocurra la emancipación, para la igualdad de cualquiera con cualquiera es *cualquier momen-*

to, es cualquier situación; tan es así que siempre que suceda el arte, podría obrar para aparecer la evidencia que iniciaría la política.

Por eso y para eso, la bailarina sigue danzando, para crear un gesto con capacidad de decir y de crear así una formación inacabada del decir que urge a seguir diciendo. Es en ese sentido un *discurso en acto* (está enunciándose, pero no se ha determinado), que busca una congruencia consigo mismo en el cruce danza-política, en el encuentro de su potencialidad con su realización.

En último lugar, cabe resumir que frente a una oposición creciente contra los significados en la danza del siglo XXI, un enfoque que quiere destituir lugares y designaciones en las artes performativas, se propone aquí un arte coreográfico que no destituye sino que crea debate, inventa caminos para el significado porque reconoce la urgencia de nuevas definiciones. Se propone una danza que arriesga en su ordenamiento -para asignar *un nombre*- a perder su ser performativo y su instante poético, dando paso al político. Reitero por ello, la danza organizada, como escritura, *aparece sentidos en el tiempo*, no es sólo un acontecimiento que rompe o abre todos los sentidos a la pureza del *cielo poético*. No hay coreografía política o crítica política desde la danza sin esa dialéctica.

La coreografía, retoma significados y crea aperturas, ese es el contrato que sostiene su desarrollo colectivo; se trata de un suceso que se sostiene por relación dialéctica entre lo que puede crear y lo que ya estaba ahí. Su contrato no es el final o resolución de su dialéctica, sino el sostenimiento de una pugna entre lo que se ha dicho, lo que se argumenta y lo que aún es posible pensar.

Espectador - lugar de la política

Hasta aquí he mencionado el pensamiento y el acto de pensar como procesos de reflexión sobre lo que sucede en una realidad social o contextual por medio del arte. Sin ser capaz de definir enteramente qué es pensar, sugiero en primera instancia, que es el acto con el cual intentamos explicar y ordenar experiencias, percepciones, emociones, intuiciones aprehendidas de lo que [nos] acontece en el mundo. La fábula, como se caracterizó antes, se trataría de la creación de una

figuración que da un soporte visual para representarnos lo que acontece, que cobre cierta definición para asirlo, aprehenderlo, hacerlo objeto de reflexión por medio del símbolo, aunque aquello sobre lo que se reflexiona no pueda agotarse en el símbolo.

El arte está atravesado por procesos de fabulación, figuración, es decir de pensamiento, cuando produce la traducción de aquello inexplicable a la imagen o materia (palabra o sonido); ordenar los gestos del cuerpo es el camino de la coreografía por el cual participa de los procesos de pensamiento.

Cierta rama de la neurociencia contemporánea asegura que las experiencias y emociones del cuerpo, que aún se articulan o pre-articulan en intuiciones, son equiparables en su función con los procesos en los que concretamos conceptos, palabras y frases para producir pensamiento a través de lenguaje para pensar el mundo (Johnson, 2007), y aunque tal enfoque no se profundizará en esta tesis puede aportar algo.

Partiendo de él, se intuye la existencia de una actividad común en los seres humanos para dar sentido y significado, e incluso, una necesidad humana para buscar sentido de la que el lenguaje sería la expresión más sofisticada. La neurociencia que aquí se comenta equipara los procesos perceptivos, intuitivos y emocionales a los procesos de construcción de conceptos y lenguaje entendiendo ambos como procesos hacia el conocimiento y creación de pensamiento (en vez de la idea clásica que considera sólo los conceptos y el lenguaje como pensamiento). Es necesario, para relacionar lo que tal teoría propone con el contexto de esta tesis, hacer un matiz: lo que equipararía sendos procesos no es su efectividad para el conocimiento del mundo sino que comparten la necesidad e impulso humano para crear sentido.

Se trata de la expresión de la razón humana que opera y se presenta en todos estos actos, como lo hace también en el acto creativo del danzar o de otro arte. Los procesos de creación de pensamiento -manifestados en parte en los procesos del arte- son procesos de la razón.

No me refiero a la razón instrumental sino a una razón integral, tal como la buscaba el filósofo vasco José M^a Mardones, que frente a la unilateralidad de la razón operativa que produjo una “barbarie instrumental y funcional” sabía que era tiempo “de tejer, con la pluralidad de dimensiones de la razón, una reflexión que [hiciera] justicia a la realidad y al ser humano, a la dimensión funcional y a la práctico-moral, a la experiencia estético-expresiva y a la de sentido” (Mardones 245, 1999); o tal como lo expresara Spinoza, el estado más racional de la mente se da en el “amor intelectual” que “une el intelecto y la emoción”; o como describiera Hegel la tarea del pensar en la filosofía “una reflexión que al mismo tiempo es vida y gozo...”. El teólogo Paul Tillich, en la suma de todas estas miradas opuso también a la reducción de la razón a su uso técnico, la razón integral, en la que la naturaleza cognoscitiva de la razón era sólo “un elemento añadido a los otros, pues la razón es cognoscitiva y estética, teórica y práctica, fría y apasionada, subjetiva y objetiva.” (Tillich 1981, 100-101).

Como he interpretado antes, la capacidad que para Rancière plantea las bases de la igualdad es la inteligencia, expresada primeramente en que todo humano es capaz de lenguaje (Rancière, 1996); una igualdad incuestionable. La capacidad de lenguaje aún no explicita la igualdad última del ser humano, sino que si el lenguaje genera y ordena sentidos, en realidad lo que revela la igualdad última es la capacidad de pensar en forma racional (no instrumental sino en sentido integral) acerca de lo que nos rodea.

Es así que, la coreografía como contrato, como aparato estético, como espacio de debate, otorga formas -imágenes, signos, trazos- que nos permiten pensar; filtros que ordenan de maneras nuevas aquello que acontece. Su *novedad* entonces radica en que los gestos-signos, su baile, su performance proporcionan una *estructura* para pensar lo existente e imaginar lo inexistente.

Decir estructura es enfatizar que la coreografía, en tanto que acto racional, nunca se abre al sinsentido absoluto, sino a la posibilidad de sentido (tensión que le permite habitar entre su devenir y su definición).

Que insista aquí en que la coreografía se trata de un acto racional que busca ordenar o bien, dar sentido, resulta relevante porque es sólo esa cualidad la que da lugar a su *performance* -le mantiene con un objetivo en el tiempo- y le permite ir hacia el suceder de la política.

Los signos-gesto se aproximan a la función de las palabras en tanto que pueden interpretarse (leerse, he dicho en alguna otra parte), otorgando a la escritura coreográfica la condición de texto dependiente de un lector. No sólo se trata del performer que lee y escribe al mismo tiempo, sino también del espectador que es capaz de traducir a su propia experiencia aquello que la coreografía dice en su escritura. Ambos casos son una alternancia de los roles entre quien escribe o produce los sentidos y quien los traduce, sólo ahí es posible el espacio de debate que da lugar al desarrollo de la coreografía.

En el texto *L'espace des Mots* (2005c) sobre Mallarmé y Broodthaers, Rancière sugiere que el arte trata de la puesta en obra de una la *idea* en el espacio más que tratar del surgimiento de una forma; no es que la idea no devenga material o imagen perceptible, sino que no importa en qué medio lo haga, siempre que la idea logre su realización material (*plastification*).

Esa materialización de la *idea* en forma se aproxima a un proceso performativo, porque deviene forma en un espacio de tensión, de movilización de los sentidos; no es un espacio estático, aunque se trate de una instalación o un poema. En el contexto del filósofo, la modificación de los sentidos en el espacio del arte y el cuestionamiento de los usos de estos como material, son las herramientas que movilizan el pensar sobre cómo pensamos el mundo.

La palabra poética (así también el signo-gesto) tiene una potencia para referir a conceptos y también es el material para producir roturas y tensiones en las relaciones de sentido y signo.

También en este punto es que las palabras vuelven a ser lo que son y dejan de ser lo que representan. como se dijo de la obra de Broodthaers, punto en el que ocurre el regreso inevitable para que vuelvan a decir alguna cosa; en su condición performativa, las palabras-poéticas, palabras-imagen imagen-gesto, pueden re-ordenar un fragmento de la totalidad del mundo.

Pero no lo hacen solas, como la potencia del lenguaje en Mallarmé que no tiene relación con la realidad material, o que no depende de algo más que de sí mismo aconteciendo; el debate y reordenamiento es creado por personas específicas, creadores y *performers* que invitan a los que contemplan o asisten a ser abridores del signo y lectores que recompongan el sentido en un camino conjunto para *entrever* la verdad que está oculta.

Que los signos, gestos, sentidos e imágenes de la danza co-existan para crear un enunciado, una escritura, permite a los que de ella participan sean los que desnuden, desentierren, entierren o renombren lo que ven. Que se debatan entre lo que es acto y lo que es representación, lo que es escritura y lo que es materia. Es decir, no se trata de una danza atmosférica que envuelve al espectador en un suceso meramente emocional o sensual, la coreografía que va hacia la política busca que haya conflicto, desciframiento, negociación en un espacio común, público, como lo buscaba Broodthaers.

El espectador estructura así parte del cuerpo de la coreográfica; como he descrito en el capítulo 1, su cuerpo (como el de los que rodean el círculo) es uno de los bordes con los que la danza se define para ser coreografía. Es también el que le conforma como escritura, pues en él se realiza, concreta, conserva, la lectura de lo que ella expone y lo que ella misma después desaparece.

El Desenterrador

La Societat Doctor Alonso son Sofía Asencio y Tomàs Aragay, dos creadores escénicos que producen obras performativas a través del cruce de varios medios, danza, teatro documental, cine. Ambos diseñaron *El Desenterrador*, una herramienta para pensar palabras como respuesta a la sensación de vacuidad que éstas les producían. “Las palabras no dicen nada, no significan nada”, expresa Sofía, puesto que han perdido su valor en el uso del lenguaje cotidiano; parece que significan cuando se dicen, pero su “forma ha dejado de informar”, no está en relación congruente con su exterior; su contenido (lo que realmente están significando) está tapado, oculto, es necesario hacer un agujero, es necesario ex-

cavar y ver de qué están llenas para saber qué decimos cuando decimos justicia, igualdad, honestidad, veracidad (Anexo 2, 2019). Algunas connotaciones de las palabras ciertamente se diluyen en el uso práctico que les damos para un intercambio comunicativo que resuelve situaciones en el día a día.

La Societat creó un espacio performativo para volver a pensar lo que las palabras están diciendo más allá de su significado original, se trata de un dispositivo de excavación que utilizan hasta la fecha (2012 -2020).

‘El desenterrador’ ha puesto la mirada en la palabra, su Corpología y su relación con el cuerpo y la acción. Como su nombre lo indica hemos desenterrado palabras... Es decir hemos trabajado con palabras en desuso, palabras de las cuales el significado ha cambiado y palabras tabú. [...] La Corpología de las palabras es aquella propiedad que tienen no sólo de crear y designar el mundo físico, sino de generar un mundo ético, un sistema político y un orden social.

Este proyecto ha indagado en la estrecha y cambiante relación que se produce entre las palabras y su uso, y las acciones que se derivan. Una relación de ida y vuelta que da sentido y cuerpo a nuestra forma de habitar el mundo (Societat Doctor Alonso, 2015).

Reúne a un grupo de personas en un sitio, les dice cuáles palabras se van a desenterrar. Se distribuyen todos los participantes en el lugar sentados en sillas, en círculo la mayoría de las veces, cada una de las personas puede decir en una frase corta lo que cree que significa una palabra o lo que le recuerda, los demás escuchan pero no pueden responder directamente, sino con otra frase corta, aunque pueden hacer alusión a lo que el otro dice para exponer su propia interpretación. Hablan por turnos, no es exactamente una conversación, sólo hay exposición de las opiniones personales y asociaciones sobre las palabras.

No piensan el sentido de las palabras regresando a los diccionarios, sino recuperándolas por cómo se usan y para lo qué se usan, lo que recuerdan; es decir descubriendo el uso corriente que las personas les dan en el habla cotidiana, porque lo que interesa a la Societat no es sacar a la luz lo que las palabras significan propiamente, sino en lo que se han convertido, cómo han sido atravesadas,

tergiversadas por la vida misma, haciéndose construcciones de memoria, experiencia, deseo, o cuerpo de una pérdida.

Los creadores han dado éstos y otros parámetros o instrucciones que permiten que la dinámica nunca lleve a una definición ni colectiva ni conclusiva de las palabras, sólo se excava entre todos.

Excavación es metáfora que alude a las palabras que cuando pierden su significado, parece que quedaran en cielo abstracto o lejano, por lo que las personas debían ir allí para hacer un agujero hacia la tierra, hacia el suelo; hacer un hoyo y reunir de nuevo la forma con el fondo (Anexo 2, 2019).

Pese a que entre las palabras desenterradas no se establecen diálogos directamente, ellas crean constelaciones entre la definición original y los usos, entre las interpretaciones o desfiguraciones y los deseos; puesto que no se definen los términos desenterrados, tales constelaciones encierran contradicciones y sin-sentidos que sin embargo dicen algo porque no dejan de estar relacionadas con las palabras.

Así, el *Desenterrador* introduce al espectador en el papel del escribiente, le invita a excavar y en ese gesto reescribe las palabras según su experiencia de vida; es-carba en su memoria y hace tangible con su voz un conflicto entre el significado y el uso.

Cabe decir que no se reúne a personas de un colectivo particular o especializado, la convocatoria es abierta para los miembros de una comunidad, no se condiciona su entrada excepto por una cuestión de ubicación (el barrio donde se lleve a cabo la actividad), que las personas tengan disposición y puedan ir para participar; por eso, las que se reúnen expresarán acepciones muy diversas de una misma palabra.

El Desenterrador, invita así a un grupo de personas muy distintas a preguntarse por qué piensan lo que piensan, por qué nombran como nombran, y si desean seguir nombrando como nombran. No se trata de un arte liberador, sino de la

creación de un espacio de reflexión, de pensamiento que descansa en una capacidad intelectual común; en este sentido, es el diseño de un espacio dialógico.

En el contexto de esta tesis, es posible considerar a *El Desenterrador* como suceso escénico de carácter coreográfico, puesto que recoge signos y los performa con el habla, con la memoria del cuerpo, los sacude para darles otras configuraciones, algunas veces nuevas y liberadoras, pero otras veces descubriendo connotaciones ocultas en tanto que perversas e instrumentalizadas. No da nuevas definiciones, pero abre un espacio crítico *entre* las palabras, saca de las grietas unas situaciones que no estaban a la vista.

En 2016, una de las excavaciones dio lugar a la pieza teatral *Y los huesos hablaron*. Sofía y Tomás llevaron a escena lo que una excavación colectiva había sacado del agujero por asociaciones de palabras y recuerdos: cómo en la España contemporánea la palabra desenterrar asociada con palabras como huesos, verdad, vergüenza, señala entramados oscuros de realidades pasadas que siguen exigiendo un aparecer en materia y por nombre.³

Escarbar en las palabras, encontrar las palabras en tensión revela que en una superficie total hay marcas que corresponden a posibles grietas que, una vez abiertas, iniciarían el escenario de la política.

La coreografía aquí no depende de los cuerpos de unos bailarines, sino de la reunión de unas voluntades que se disponen a reescribir conjuntamente, esto por un lado; y por otro, se disponen a develar todo lo que sea posible para que una convención vuelva a ser desacuerdo.

En el marco de las *II Jornadas de Coreografía Política*, propuse al artista y filósofo Luis Guerra, quien ha dedicado gran parte de su investigación al pensamiento de Alain Badiou, y a la Societat Doctor Alonso establecer un diálogo de unos meses para poner en relación la investigación de Luis con esta pieza teatral. En la mesa de apertura de las jornadas ese diálogo se abrió al público, ahí Luis Guerra expresaba que la acción de excavar no garantiza que se encuentre algo necesariamente.

³ La obra puede verse aquí: <https://vimeo.com/182268925>

[...] la noción de Badiou con respecto a la lógica del mundo. Dentro de un espectáculo, en el cual entendemos que está el mago y que realizará actos excepcionales, todos los elementos están condicionados para que pertenezcamos al apareamiento de ese mundo que está ahí. Esta ordenado para aquello. La excepción es justamente conocer que probablemente sea una ilusión. [Pero...] ningún mago cuenta el secreto de su actividad. (Anexo 2, 2019).

Hace esta introducción para poner en relación la obra teatral de la Societat con las excavaciones que buscan los cuerpos de fueron desaparecidos durante la dictadura chilena; porque en ese contexto, nadie más que los verdugos sabe dónde se encuentran los restos de las personas, ellos justamente han desaparecido la evidencia de su crimen, dice Luis; sólo ellos son “quienes pueden hacer desaparecer la ilusión, quienes pueden contar el secreto.” Es así que se hace una excavación “en un territorio completamente invisible para las familias de los desaparecidos”. Se sabe que hay unos huesos, se sabe que hay que excavar, pero no se sabe dónde ni cuándo, y sin embargo se hace a pesar de que los guías no señalen el camino, o de que no se sepa si sus indicaciones sólo son un engaño.⁴

Esa analogía entre la propuesta performativa de la Societat y la particularidad histórica ilustra que el gesto de excavar es una necesidad, una urgencia por hallar lo que se ha perdido. Sacar la verdad a la luz es el motor del acto mismo que toma la pala y remueve la tierra sin garantías.

Y los huesos hablaron no comunica un mensaje que se da a los que contemplan, sino se ofrece un trabajo, un ejercicio de lectura y escritura que se llevaría a cabo entre los que crean el espacio de encuentro (los creadores-excavadores) y los que continúan la reflexión (los espectadores). Se trataría de un pensar juntos, ese pensar no significa que todos se dirigen al mismo sitio; sino que juntos crean el espacio de conflicto que podría revelar el secreto.

⁴ La conversación titulada “Alain Badiou, arte como acontecimiento” puede verse en el Anexo 2 de la tesis, o en el enlace del registro en vídeo de las *II Jornadas de Coreografía Política*: <https://youtu.be/8fL6MfbzGZY>.

He mencionado antes que la coreografía da forma a una *idea*, para que ésta se despliegue en lo visible, lo pensable, lo comunicable. La capacidad creativa de la coreografía para realizar tal tarea sólo puede producirse en la aceptación del contrato coreográfico por parte del espectador-actor, o bien lector inteligente que traduce, interpreta los signos, porque el propio acto de traducción e interpretación es el que permite aglutinar la forma dancística, aparecer la figura, la performatividad en la que aparece una fabulación. Lo reitero aquí para señalar que sólo es posible que eso suceda por la *disposición conjunta entre personas* para pensar sobre una misma idea, sobre aquello que no se puede ver y sin embargo urge mirar.

Tanto en las *performances no teatrales*, como en *How long is now?*, o bien, en *El desenterrador*, no hay propiamente emisores o receptores de la información, hay personas entrando y saliendo del contrato coreográfico o performativo, intercambiando lugares entre ver e interpretar, realizar y producir sentidos. Ese espacio coreográfico busca ser en primer lugar, un proceso de verificación de la igualdad de inteligencias, porque el debate que lleva a cabo en su interior, obliga a disponerse para pensar, incomodar lo que parece definido, asumido y llevarlo al terreno de la interpretación y la traducción.

Ahora bien, en el fragmento de la conversación con Societat Doctor Alonso y Luis Guerra que cito antes, vuelve a aparecer la evidencia de que aquel espacio de pensamiento común de una obra performativa se ha generado en torno a una falta, algo que urge resolver.

La coreografía no reúne en torno a sí misma sino alrededor de aquello que le permite ser durante el tiempo que dure su realización. Es decir, en torno a lo que le da origen y finalidad, el impulso que le urge a excavar para sacar a la superficie material, sensible, el desajuste.

El coreógrafo Boris Charmatz también se ha interesado en el concepto de *des-acuerdo* de Rancière. En algunas de sus piezas crea situaciones que evidencian que aun pensando distinto los colaboradores pueden negociar un espacio compartido, así que en el formato de sus obras procura “encontrar la plataforma para aceptar [lidiar con] este disenso”. Por ejemplo, en el proyecto curatorial

Brouillon (2013, Tokio Palace),⁵ dirigido por él, Larys Frogier y Martina Hochmuth, reunió a coreógrafos y artistas visuales para una exposición colectiva. Dentro de la muestra, creó una sala especial para que los colaboradores expusieran sus desacuerdos, no con el fin de resolverlos sino asumirlos dentro del proceso colaborativo expositivo (Charmatz 2019).

Pero el concepto de *desacuerdo* señala algo más profundo que aceptar la diferencia de pensamiento con el otro: es el hecho de que pudiéndonos poner de acuerdo en algo que es vital, no lo hacemos; que al detentar un poder que nos permite justificar las diferencias, siendo por el contrario igualdades, somos capaces de construir una mentira, crear un malentendido que oculte una desigualdad y se nombre a sí mismo como verdad.

Crear un desacuerdo es la pronunciación de que esa mentira, que parece verdad, tiene un doble que esconde su fondo, que la mayoría no queremos o no podemos reconocer con facilidad. El *desacuerdo* se aparece solamente cuando surge el enfrentamiento con la mentira que se impone, el primer enfrentamiento es nombrar el desacuerdo. Es así que, si se puede negociar alguna cosa dentro de la coreografía, quizá sea el alinear las voluntades para encontrar un nombre desde el cual primeramente mostrar que hay un desajuste social en lo que entendemos por verdad (en determinado contexto), o por igualdad, para que al nombrarlo, podamos discutirlo.

A esto me refería cuando dije que es muy discreta la tarea de la coreografía, ella consiste en señalar a la totalidad -una representación social totalitaria- como sospechosa; crear un nombre para levantar la sospecha (como signo pendiente no resolutivo); ésta sería su insistencia, su *excavación permanente*.

Lo que propone Societat Doctor Alonso, desenterrar palabras, es sospechar de la connotación específica o bien, de la ambigüedad (cuando unas formas parecen representar algo tal vez ocultan un doble sentido, están separadas de su fondo).

⁵ El proyecto puede consultarse en: <http://www.borischarmartz.org/?brouillon>

La inteligencia del espectador que desentierra palabras, que aglutina los sentidos de lo que acontece en una performance, quizá está preparando un espacio, ensayando unas maneras, para que ocurran los procesos de emancipación porque ahí quizá se inician las sospechas o verificaciones de la igualdad que falta; pensar la correspondencia entre lo que se tiene y lo que se piensa, lo que se debería poder o tener y lo que realmente se tiene.

Las palabras no están en el lugar de las imágenes, son imágenes, es decir, formas de redistribución de los elementos de la representación. Son figuras que sustituyen una imagen por otra, palabras por formas visuales o formas visuales por palabras. Esas figuras redistribuyen al mismo tiempo las relaciones entre lo único y lo múltiple, lo escaso y lo numeroso. En eso son precisamente políticas, si la política consiste ante todo en cambiar los lugares y la cuenta de los cuerpos. La figura política por excelencia es, en este sentido, la metonimia que muestra el efecto por la causa o la parte por el todo.” (Rancière 2010, 100-101).

Si la coreografía revela su capacidad imaginativa en sus signos-gesto, y si estos sólo se construyen en la capacidad inteligente de los que participan, esto es en el ejercicio racional que crea enunciados estéticos, no es aún política; pero prepara su ruta para ir hacia ella; habría política cuando aquello que imagina o crea según su interpretación se prestara para ser cuerpo material, evidente, del desacuerdo.



Signos-gesto.

*De la coreografía a la política - Conferencia performativa**

[Bitácora - fragmento 8]

Enunciado coreográfico 6

Notas

Octubre 2019, Barcelona.

Conferencia en la cual crear un despliegue de la escritura coreográfica por medio de la voz hablada y grabada, del vídeo y acciones dancísticas. Traer a escena una palabra, INMIGRANTE, desmembrarla, abrirla por la mitad, qué dice, qué sentidos esconde, qué significa en la historia; traerla a debate.

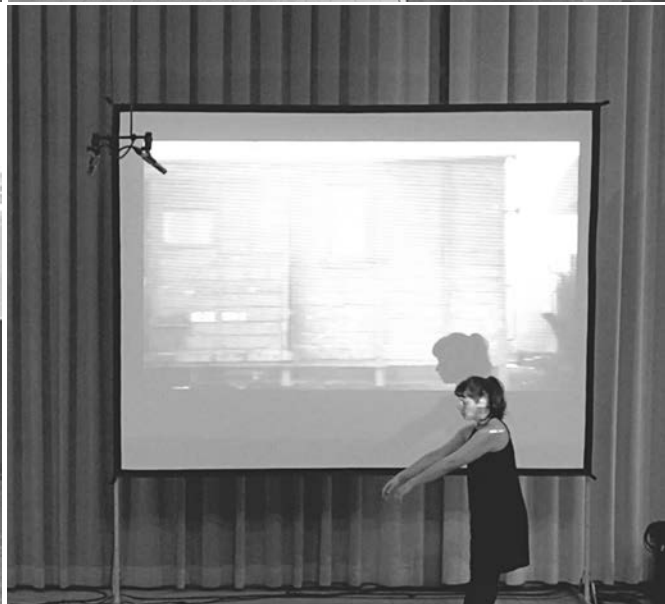
Iniciar con la proyección de un fragmento de El paso suspendido de la cigüeña, de Angelopolous; luego exponer diferentes usos de la palabra inmigrante. Alternar módulos sobre qué es coreografía; escenas de otras películas, America, America, de Elia Kazan. Tejer las tres líneas, la palabra, la coreografía, los fragmentos de películas, uniéndolas con la definición de política. Terminar con el plano secuencia del tren de Angelopolous, donde viven los refugiados que no pueden cruzar la frontera. Atravesar el escenario lento, en la dirección del movimiento de cámara.

Para el registro en video, seguir el [enlace](#)

Página anterior: Imagen de la conferencia Signos-gesto. Recuperada de *Indisciplines: Actes del Congrès*. Universitat de Barcelona. 2020

Siguiente página: Stills del registro en vídeo realizado por la ESMUC, Audiovisuales. 2019.

*Presentada en el Congreso *Indisciplines*. Programa Passades, Muestra de investigación basada en la práctica ESMUC, Universidad de Barcelona, EINA. Noviembre 2019



Capítulo 8

Conclusión y últimas consideraciones

¿Qué puede la coreografía con la política? Crear los soportes materiales para *pronunciar el litigio e imaginar un futuro posible*, es decir, los caminos que se podrían trazar para la superación del desacuerdo, para que haya justicia.

Para ello, no le importa renunciar a todas las posibilidades de lo que podría ser, si es que el movimiento de la danza le prometía eso, porque se guía por una causa y propósito: revelar una verdad por medio del debate inteligente; serán ellos también la materia prima para su constitución como suceso performativo.

Quizá esta idea ya estaba contenida en aquello que Rancière escribe sobre la danza de Loïe Fuller, “antes de la danza está el movimiento; antes de la pintura, el gesto y la luz; antes del poema, el trazado de signos y formas: gestos de mundo, esquemas de mundo.” (Rancière 2013a, 131), el proyecto de la danza en Fuller es ya un entendimiento de la coreografía como suceder que deja ver algo que acontece antes de ella, algo que es más que su propio medio, y que sin embargo, le da la forma a su materialidad para que pueda acontecer; se trata de la aparición de una posibilidad.

Si hiciésemos una pausa en el suceder de una performance, y si hiciésemos además un acercamiento (un zoom) en ese justo instante en que la bailarina decide levantar un brazo y no otro, y lo hace a partir del codo y no de la mano, veríamos que es ahí donde nos arroja una figura, una posición específica, una imagen posible de interpretación.

Con cada gesto se va dibujando un trazo en el espacio, unas figuras, una estela de aparición que insinúa la *forma* del suceder de la danza, *forma coreográfica*.

Ese primer momento de danza o estado de danza, en el que parecería que vemos la libertad del movimiento, es, por el contrario, un momento decisivo de aparición de sentidos y direcciones.

Ese momento de *inscripción* de la materia dancística al espacio tiempo, a la materia sensible, es el momento de la aparición de su *escritura*, momento en el que cada uno de los gestos elegidos al instante o con premeditación, devienen signos, signos-gesto, que dejan imaginar, descubrir enunciados coreográficos.

Cuál es el enunciado coreográfico fundamental. Que ocurra la coreografía de principio a fin ¿Puede ésta decir algo más que ser ella misma?

Su integración como un todo congruente, que aglutina un enunciado durante su movimiento, es el lugar de aparición de la idea, donde la idea llega a su materialización; donde una intuición se concreta en figuras y se vuelve materia de pensamiento. Es el lugar donde puede aparecer la forma de una verdad.

Laughing Hole

Estoy sentada en el suelo, recargada mi espalda en la pared como la del resto de personas al rededor; veo a tres chicas moviendo carteles rectangulares con palabras que están por todo el piso y los muros de una sala amplia, diáfana, letreros con textos llenan el suelo; las tres chicas van cambiando los carteles de lugar, relacionando una palabra o frase corta con otra con la que no tenía relación. No paran de reír mientras corren o se tiran al piso con los carteles; ríen mientras los sostienen con un pie en la pared y otro en el piso; mientras hacen equilibrios o poses extrañas para colocar las palabras en los muros. Llevo cuatro horas mirando. Saltan a la luz frases creadas por la unión de los letreros.

MEMORIA POLÍTICA + VENTA ILEGAL + CRUDO TERROR + CRUDA RISA

Las tres chicas llevan batas de personal de limpieza. Se carcajean pero no es una risa que pertenezca a unos personajes interpretados por ellas, no es una risa superficial ni tampoco congruente con lo que pasa puesto no hay de qué reír precisamente, es una risa que sólo queda describirla como locura; pero no una locura esquizofrénica, ellas no están locas, parece más una locura porque desconectan su juicio de la acción, repiten tantas horas el mismo gesto que lo han llevado a la mecanización, y la mecanización del gesto a su vez, las lleva al absurdo, al sinsentido. Eso es, ríen sin sentido y lo saben perfectamente; contagian la risa, reímos con ellas cuando resbalan, cuando se ríen de su propia risa, cuando se agotan y aun así ríen.

Veo hacia una esquina, ahí

AGUJERO PERDIDO + PARA MORIR DE MIEDO + TU MEMORIA + CAER
AHI + GUANTÁNAMO BUSH + MICROMEMORIA

Luego de casi seis horas de contemplar la *performance Laughing Hole* de La Ribot, salgo del teatro incómoda, cansada de la propuesta de la coreógrafa española; viajo en el Metro y sigo viendo los rostros de las *performers* reír; sus cuerpos abatidos por la risa que caen y se arrastran, que corren y hacen equilibrios. Y las palabras, obviamente recuerdo las palabras.

Duermo esa noche muy cansada. Me despierta un temblor, soy yo soñando que río; vuelvo a dormir. Un espasmo que me contrae el vientre hace que mi torso salte, de nuevo estoy riendo entre sueños; pero no río en realidad, no es divertido; sólo estoy reproduciendo el gesto mecánicamente sin quererlo, mis músculos lo aprendieron Sin contenido, sin las chicas, ni público, ni performance que le dé sentido, toda la noche mi cuerpo hace contorsiones.

A la mañana siguiente pienso en las batas de las chicas, la sentencia de la Ribot es ahora un poco más clara: el trabajo repetitivo durante seis horas mecaniza los movimientos, esclaviza no sólo el cuerpo sino la mente y la memoria muscular. Pero no estoy satisfecha con esa idea, no parece completa. Viene a mi ahora "ANÓNIMO Y BRUTAL... MUERTE SECRETA... TODAVÍA VIVO... OTRO GUANTÁNAMO... PERTURBACIONES AHÍ". Fuimos introducidos a un ritual en esa *performance*; mi cuerpo fue sometido a una mecanización muscular invo-

luntaria vía la repetición. Puedo imaginar un cuerpo encerrado, torturado y la incidencia de las agresiones que van quedándose en él. No con risas pero con denso calor o frío, destellos de luz o tortura por ruido. No basta con que éstas paren, ellas se han inscrito al cuerpo, no después de seis horas, como conmigo, sino con años de prisión.

Pienso y busco información sobre la gestión de prisión en la bahía de Guantánamo, Cuba, que ha sido tan duramente criticada por hacer de esa cárcel un espacio que no está bajo la ley estadounidense (ni ninguna otra ley), de tal manera que priva de derechos constitucionales fundamentales a los prisioneros. Recuerdo que, luego de los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York, el Gobierno de Estados Unidos aprobó el uso de lugares de detención fuera de su territorio y el aprisionamiento de sospechosos de terrorismo de cualquier nacionalidad, con o sin evidencias de los cargos, sin derecho a abogados ni a comunicación con el exterior, sin derecho a la presunción de inocencia o a un juicio con jurado (Máiquez 2008).

De todas las críticas en materia legislativa que se puedan hacer, la más contundente es que estos cuerpos detenidos, sin que nadie lo sepa durante mucho tiempo, han sido desaparecidos de los ojos de los ciudadanos comunes y de los Estados; y sin la evidencia de que están ahí, sin la visibilidad de sus cuerpos y sin la imagen de sus torturas no hay delito que perseguir; estas cárceles operan como búnkers subterráneos que se libran de testigos que puedan opinar, exigir la aplicación de leyes o estorbar las violaciones.

Soy incapaz de hacer un juicio certero de esto; interpreto que tampoco La Ribot lo hace en su *performance*. Pero lo que sí sucede en ésta es que da presencia a los cuerpos que sufren tales vacíos legislativos. Obliga al espectador a experimentar en carne propia el vacío de legalidad saturando su experiencia performativa con textos, sonidos, acciones absurdas, hasta que cruza el espacio de la experiencia simbólica con el espacio de la esclavización o tortura por medio de la repetición.

La asociación también simbólica de las batas o uniformes de trabajo que visten las tres performers con los textos sobre la prisión, aparece en la *performance* algo más perturbador, resulta que los cuerpos que sufren los vacíos legales no están tan escondidos ni tan lejos, sino que son todos aquellos que deben someterse a

un trabajo mecanizado realizado por largas jornadas (12 horas en maquiladoras, por ejemplo). La explotación de las personas, cualquiera que sea su variante, es otro tipo de aprisionamiento, y está aquí, en España o en cualquier ciudad del mundo y es muy fácil de ver, reconocer. A la luz de la *performance* no puede evadirse la discusión sobre esto.

Esta *performance* poco a poco creó un espacio terrorífico que evidenció tanto la desaparición de los cuerpos como demostró su ineludible existencia.

Excavó también para sacar a la luz el conflicto, una falta de inscripción a lo social. La coreografía una vez más podría estar operando la aparición del *cuerpo en fuga*.¹

La *escritura* aparecida en ese suceder, lejos de ser entendida como una estructura que restringía al movimiento (a pesar de la mecanización de las acciones), generó imágenes complejas, ensamblajes de cuerpo-tiempo-velocidad-intención-e-intensión-palabras-signos, esas imágenes se convierten así en materia para el pensamiento, el soporte para producir enunciados sobre el problema que señalan.

Como *suceso coreográfico*, al ordenar acciones en el espacio-tiempo, arrojó una imagen que permitió ver la aparición de un trazo, una estela del movimiento que, a la vez que avanza hacia su desaparición, deja algo a su paso, la presencia del desaparecido y la evidencia de la tortura sobre un cuerpo.

Fue un aparecer similar al de una niebla o a la cualidad física de una nube, porque aparenta un peso, forma, concreción, pero en estricto sentido no tiene ninguna de estas cualidades excepto en el instante anterior, o en el anterior, o en el anterior. Sin embargo, ese rango mínimo de materialidad le hace parte de lo existente; una materia sensible que a pesar de su precaria presencia física, da una configuración sobre la cual pensar, meditar, imaginar.

¹ Fui espectadora de la *performance Laughing Hole* en el Mercat de les Flors en 2019, la pieza formó parte del programa *Constelaciones*, que en esa ocasión se dedicó al trabajo de la coreógrafa La Ribot. Pueden verse extractos de una presentación de la pieza de 2009 (cabe decir que la obra se estrenó en 2006). <https://vimeo.com/76039001>

La estela o trazo y aquello que puede retenerse de la configuración momentánea, *oscila ente una suspensión y su conclusión*; suspensión porque sobrevive entre lo que podemos asir de ella, lo que podemos interpretar y re-interpretar *ad infinitum*; y su conclusión, que no es su desaparición sino, tal como la imagen fotográfica, se graba, por medio del gesto, como una cuenta pendiente.

Reconociendo la capacidad del suceder de la danza (que es coreográfico) para aparecer formas, signos, y no sólo des-estructurar órdenes; es que propongo retomar el ejercicio de la *escritura* en una propuesta artística performativa que coreográficamente busque la producción de ensambles de signos-gesto -acciones, sonidos, texturas, objetos palabras, textos- en función de aparecer una forma que haga las veces de enunciado y que se pronuncie por alguno específico; una idea o situación que antes de esto no tendría palabras, soportes o signos sensibles sobre los cuales surgir al espacio de la existencia (de la palabra o de la visualidad).

En la coreografía se piensa entre las cosas, pues colocar los gestos en relación con los signos y otros gestos, no significa romperlos, sino producir un espacio de relación entre ellos, abrir ese espacio entre ellos y pensar en ese *entre* que es el lugar de la producción de su novedad.

La forma o imagen que se aparece en el suceder coreográfico abre la vista a algo que no tenía soporte sensible pero que estaba ahí, en medio de lo que ya existía, esperando su devenir hacia la existencia.

Reitero también que la capacidad de la coreografía para operar como la palabra poética no sólo refiere a una plasticidad para pensar lo que acontece, lo que no aparece, sino que también es capaz de señalar aquello que puede suceder, porque el momento mesiánico, la salvación posible en cada instante, la huella que deja el signo-gesto, al mismo tiempo queda a la espera de su conclusión.

El cruce coreografía-política y literatura-política, libera a la danza de la indeterminación del sentido, le permite imaginar un mundo posible, un nuevo horizonte hacia adelante. Por su parte, lo político que busca verificar la igualdad de cualquiera con cualquiera en una totalidad que la niega, necesita del arte performativo para imaginar la *forma* de su incomodidad y la posibilidad de su modificación.

He querido poner en relación los procesos de la coreografía con lo que Rancière reconoce en la literatura, lo que ocurre en *Madame Bovary* de Flaubert, “cuando lo narrado por palabras se confunde con la imagen pictórica, o pre-cinematográfica, cuando lo más común se eleva al sitio de lo más bello, de lo más valioso”, de lo que ahora cobraría nuestra consideración y que antes no la tenía, reconociendo que la capacidad poética de la coreografía sería capaz de dar luz a aquello que en cierto contexto no merece consideración y ha sido relegado al olvido; ella capaz, por tanto, de generar el ruido suficiente que atraiga a la política a su escenario para coincidir con ella.

Si el arte de la coreografía es poético, es por tanto en esa medida, político, porque para que haya política es necesaria la capacidad de cualquiera para pensar más allá de su situación, sólo así es posible abrir un litigio. El más allá de su situación se aparece cuando el pensamiento puede imaginar una relación de las cosas otra que la que propone la policía.

Pensamiento ahí significa la capacidad de razonar (la igualdad primera según se interpreta a Rancière) y la capacidad de imaginar (cómo alcanzar la justicia), por medio de él se reconoce que no se toma en cuenta la igualdad fundamental en ciertos órdenes sociales; entendiendo que el problema no es el orden en sí (de lo contrario no tiene sentido la inauguración del litigio político que cambia de orden) sino que un orden pretenda ser totalitario, decir que todo lo representable ya está en él representado.

Se inaugura la política gracias a *la capacidad de pensar*, se trata de una igualdad de condiciones por la que es posible abrir el litigio; y de una creatividad que da lugar a la aparición de lo *otro nuevo* que da cuerpo al litigio, que a la vez podría imaginar un futuro donde éste se superase.

Comunidad inteligente - comunidad del balbuceo

Reconocer si los procesos performativos que ponen en escena la coreografía podrían aportar algo para *pensar las relaciones que se establecen entre particulares en una obra de danza* era uno de los intereses previos que me llevaron a la pregunta que da inicio a esta tesis.

Al inicio de la investigación doctoral estaba interesada en saber si una reunión de personas, sostenida gracias a las cualidades de la coreografía, *generaba una comunidad política*; si su estatuto de comunidad se derivaba del reconocimiento del *otro* como necesario para lograr el devenir de lo coreográfico.

La tesis sin embargo se enfocó en una pregunta previa a resolver, cuándo ocurre, si es que ocurre, la política en la coreografía, y cómo. Sin embargo la idea de una colectividad operando en la relación coreografía y política no deja de aparecer a lo largo de la investigación como eje silencioso que le da rumbo. Por ello, relacionaré con lo dicho hasta aquí, algunos apuntes sobre la *comunidad política en la coreografía* que dibujen un panorama a desarrollar en una investigación posterior.

Que la coreografía tenga funciones semejantes a la palabra poética y que la construcción de sus sentidos pueda semejarse a la escritura literaria, que además el intercambio de sus signos sea también un intercambio de sus sentidos, hace del lector un elemento necesario para que lo que suceda en la danza *llegue a ser una coreografía*, porque, como he dicho antes, la danza deviene sentido en tanto que es leída.

Se aparecen ahí, aunque tenuemente, las sombras de una comunidad política. Aparecen porque hay algo en común en el espacio de encuentro y contradicción, una vinculación que existe entre la existencia de la coreografía y el sentido y el entendimiento de ésta.

La dificultad radica en distinguir si hay comunidad política porque *algo* es común en todos los que están reunidos ahí o si se trata de una disposición para *poner en común* algo.

Decir que se trata de una comunidad porque un grupo de personas puede realizar una operación en la coreografía (la de acercarla a la política) porque comparte algo en común, una identidad, una nacionalidad, sería pensar en términos esencialistas, y esa no es necesariamente una comunidad *política*.

Pensaré el lector que hay una contradicción con lo que he dicho antes, porque todos los reunidos ahí participan de la igualdad fundamental. Pero esa capacidad, que se manifiesta en la coreografía, que sin ella no hay coreografía, es un principio en común que comparten no un grupo, sino toda la humanidad. Es decir que, se ha de pensar algo además de la razón integral, que funda la comunidad en la coreografía.

Ese algo tiene relación con que ella se obra, se lleva a cabo para la certificación de algo. Y he expresado dos escenarios en los que sucede eso, uno, la certificación de las inteligencias, es decir, el reconocimiento de que la producción de sentidos y la generación de enunciados coreográficos sólo es posible en la interpretación y traducción que hacen todos los que en ella participan; y el segundo, en el que esas inteligencias se disponen a crear los bordes para certificar una verdad que permanece oculta.

Lo que hace a la comunidad política en la coreografía es que está reunida al rededor de ese fin común: *la certificación de algo*. Son dos procesos diferentes los que ocurren para ello, en ambos hay una disposición común para el reconocimiento, pero uno debe ocurrir primero, *camino a la política*, y como condición necesaria para que el otro aparezca, *tocar los bordes de la política*. De alguna manera sólo operando ambos es que hay comunidad.

El *camino de la coreografía hacia la política* sólo puede iniciarse en la disposición del *reconocimiento de las inteligencias* de los que participan. La igualdad en la capacidad inteligente se pone en obra cuando comienza el contrato coreográfico y se da el intercambio de sentidos y el debate, actividades que sólo son posibles porque todos los presentes se reconocen como seres racionales, y ponen en acto

su inteligencia para pensar en torno a una misma cosa. Así la coreografía deviene el gesto que separa la experiencia de la danza por medio del símbolo para que haya un lugar de pensamiento y debate.

El reconocimiento de una igualdad común -el intercambio inteligente- tiene que suceder como un principio fundamental para que haya coreografía política, ahí inicia su primera operación política, sin embargo no es lo que determina la comunidad, hay algo más que es la condición necesaria para el punto de encuentro final de la coreografía con su política: nombrar la *falta*.

La meta de la coreografía, por la cual podría emplazarse con la política, es que imagine, haga posible, o bien, produzca una materia poética, para que aparezca un *cuerpo impropio* para lo que no tiene representación. La pequeña y discreta participación coreográfica o aportación para pensar o imaginar la materia que dé cuerpo a la falta, para imaginar poéticamente el futuro posible para ese *cuerpo*, no puede prescindir de hacerse en una colectividad que reconoce la propiedad inteligente de sus miembros. Si la coreografía es posible por la reunión de unos particulares que contiene sus bordes, ellos son los que configuran, y en muchos casos son, la materia prima y productiva de aquel cuerpo apareciente.

Son tres condiciones prácticas de un mismo proceso las que *tendrían* que atravesarse entre sí para que la coreografía vaya a su encuentro con la política: el establecimiento del *contrato*, esto es lo que se va a pensar durante el desarrollo performativo, lo que da cohesión y congruencia a la forma; la *potencialidad poética de la coreografía* que se da en la creación de sus signos-gesto, en su capacidad para suspender y crear nuevas relaciones de sentido; y tal potencia sólo aparece en la *puesta en acto de las inteligencias* -de los participantes-.

La *puesta en acto* significa, como he dicho, que para que todas las personas reunidas se dispongan a interpretar, traducir, crear sentidos que aporten algo para lograr el aparecer de la forma coreográfica se tuvo que reconocer antes la igualdad en la capacidad para razonar, pensar, traducir, proponer, crear que tiene cada una. Por eso, en el espacio de conflicto, el espacio de debate, que es a la vez el espacio de diálogo, se está llevando a cabo un proceso de emancipación, un proceso de verificación de la igualdad de cualquiera con cualquiera.

En este sentido por ejemplo, para Rancière, la emancipación de un alumno ocurre cuando descubre, aprende el modo de comunicar sus experiencias, las recrea y traduce.

La emancipación intelectual es la verificación de la igualdad de las inteligencias. Ésta no significa la igualdad de valor de todas las manifestaciones de la inteligencia, sino la igualdad respecto a sí misma de la inteligencia en todas sus manifestaciones. De ese ignorante, que deletrea los signos, al docto que construye hipótesis, es siempre la misma inteligencia la que está en marcha, una inteligencia que traduce signos por otros signos y que procede por comparaciones y figuras para comunicar sus aventuras intelectuales y comprender lo que otra inteligencia se empeña en comunicarle. Este trabajo poético de traducción está en el corazón de todo aprendizaje. (Rancière, 2010, 16-18)

La coreografía habla pero el espectador traduce y es su traducción la que le confiere un lugar de existencia a esa escritura performativa.

Ahí hay una colectividad que se compromete en el tiempo, aquel que dure la performance, para que la coreografía cree un cuerpo; dentro de ese compromiso se impone un reconocimiento del otro semejante en la capacidad para pensar y comunicar. De ese modo tal colectividad está unida y separada enteramente al mismo tiempo.

La dependencia de la colectividad para que haya coreografía señala que se requiere de un principio de igualdad: que haya comunicación; todo el que participa lo hace porque tiene capacidad de lenguaje, de habla, de comunicar una idea o de entender las ideas, es decir de razonar. Y justamente en este punto es que es a la vez una comunidad dividida, creada de particulares, de individuos independientes que no sumarán sus voluntades o borrarán sus distancias en un acto ritual que afirme una identidad común; porque cada uno afirma su particularidad, o su unicidad en su igualdad y su diferencia.

[...] en un teatro... nunca hay más que individuos que trazan su propio camino en la selva de las cosas, de actos y de signos que los encaran y los rodean. El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera lo que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los hace semejantes a cualquier otro en la medida en que dicha aventura no se parece a ninguna otra. Ese poder común de la igualdad de las inteligencias vincula a los individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, en la medida en que los mantiene separados los unos de los otros... Lo que nuestras performances verifican -ya se trate de enseñar o de actuar... de hacer arte o verlo- no es nuestra participación en un poder encarnado en la comunidad. Es la capacidad de los anónimos, la capacidad que vuelve a cada uno/a igual a todo/a otro/a. Esta capacidad se ejerce a través de distancias irreductibles, se ejerce por un juego imprevisible de asociaciones y disociaciones.

En ese poder de asociar y de disociar reside precisamente la emancipación del espectador. (Rancière 2010, 22)

Una aparición coreográfica sólo puede existir por la reunión de unos *particulares*, individuos que no pierden identidad individual gracias a, y debido al ejercicio del pensar que da las figuras particulares, y conflictivas, a la coreografía.

La colectividad crea el espacio de debate broodthaersiano en medio de la coreografía por su igualdad en la capacidad para generar pensamiento en la experiencia performativa. La capacidad inteligente no define a la comunidad de la coreografía, pero el reconocimiento de las inteligencias se tiene que dar para la *reunión* de los particulares que sufren una *distancia* insuperable y sin embargo *comparten* una búsqueda *común*.

La simbolización en el sentido más profundo que puede adquirir en este contexto, es el reconocimiento, por medio de la acción coreográfica, de una igualdad que no se tiene que establecer, ni alcanzar, ni construir, sino que ya está ahí. El símbolo -las tablillas que se deben reunir y dar inicio a la coreografía-, encuentra su correspondencia -la otra mitad de la tablilla-, cuando produce el espacio idóneo para la manifestación de la inteligencia humana. Cómo. Creando un espacio de debate, en la reunión de signos-gesto, que propongan una superficie de sentidos para pensar conjuntamente, lo cual no significa pensar lo mismo.

La construcción ordenada, estructural, propositiva y enunciativa de la coreografía no restringe su significado ni encarcela el movimiento de los cuerpos, sino hace visible dos exigencias, la primera, reconocer la necesidad de un *otro* radicalmente diferente para que haya pluralidad, esto es para que haya coreografía; y segundo, reconocer la capacidad de un *otro* como radicalmente igual. La coreografía genera un lugar de debate donde se haría siempre clara la igualdad entre unos y otros, y esto es así desde el momento en el que inicia su despliegue en el tiempo.

Las cosas que entran para crear la estructura coreográfica, o aparato, funcionan a la manera del libro que está entre el maestro ignorante y el alumno emancipado, porque para que haya emancipación "...siempre existe entre el maestro ignorante y el aprendiz emancipado una tercera cosa -un libro o cualquier fragmento de escritura- ajena tanto a uno como a otro y a la que ambos pueden referirse... Lo mismo ocurre con la performance. No es la transmisión del saber... Es esa tercera cosa de la que ninguno es propietario ... que se erige entre los dos..." (Rancière 2010, 20-21) y que hace fehaciente la igualdad de la que son partícipes. Recuérdense aquí los tres momentos necesarios para que haya coreografía, la propuesta artística o contrato, el suceder performativo, el momento de escritura y lectura que aporta el sentido.

Esta manifestación, ejercitación y reconocimiento de las inteligencias posibilita la práctica, es decir que suceda la coreografía, pero tal reconocimiento no debe deslindarse de su debate. Es en la multiplicidad de las interpretaciones que se inaugura el espacio de conflicto, de debate artístico, debate broodthaersiano, sólo ahí puede llevar su hacer hacia la política.

La comunidad se obra al tiempo que desaparece

Hay política si la comunidad de la capacidad argumentativa y la capacidad metafórica es susceptible de suceder en cualquier momento y por obra de cualquiera. (Rancière 1996, 81)

Permítame el lector insistir en el *contrato*, al que definí como lo que da origen y finalidad, lo que aglutina y permite la forma total de la coreografía. Ahora bien, el *contrato* entonces tendría que tener como objetivo dar imagen, espacializar la idea, la que le da impulso -origen- a la coreografía, sobre la que se basa la identidad temporal y espacial de su manifestación performativa. Por eso, no resulta contradictorio, sino precisamente exacto decir que tendría que estar relacionado con la *falta*, aquello que se intuye, aquello que no se ha reconocido como un desajuste; y por lo tanto, con aquello que imagina como solución posible (la superación del desacuerdo).

Parecieran dos proyectos -revelar la *falta* e imaginar su futuro resolutivo-, pero no lo son, ambas son lo mismo, ambos operan con el propósito de poner a la coreografía en el medio del camino de la política, quizá ésta última se encuentre con la forma producida allí, y sea lo necesario para la inauguración de su debate.

Es por eso que si hay comunidad política en la coreografía, no puede reducirse a la tarea de exponer las inteligencias, porque ellas no se reúnen para su exposición; esa comunidad puede sustentarse en que el pensamiento de cada particular se pone en acto para hallar *el cuerpo propicio para ser suplemento de la falta*. Se trata de la comunidad del balbuceo, de la tarea discreta apenas perceptible que pronuncia nombres, ensaya gestos, ensaya encuentros para dar realidad al desacuerdo.

Diría que sólo hay comunidad política en la coreografía -proyecto común con la política-, en la disposición de aparecer el desacuerdo, por lo que si desaparece esa búsqueda, desaparece el vínculo político; si se halla el cuerpo del desacuerdo, la coreografía se retira y su comunidad se desvanece.

Así, toda coreografía es colectiva no sólo en que reúne en un sitio muchos cuerpos, o un plural de cuerpos (más de 1), sino en que necesariamente, obligadamente exige una participación colectiva, que es a la vez individual e inteligente, para traducir y crear materia, plasticidad, visualidad como ensayos para la aparición de una *falta*.

No se puede negar la comunidad teatral en el arte escénico, siempre hay espectadores, siempre hay actores, sin su reunión no hay teatro; pero no se puede negar tampoco la imposibilidad de esa comunidad para establecerse plenamente puesto que no se puede eliminar la distancia, ni la particularidad del espectador; ni su anonimato, diría Rancière.

Pero, tampoco puede existir coreografía política sin un ejercicio de pensamiento individual que se lleve a cabo con otras personas para un fin común; y aquí me estoy refiriendo al sentido más amplio que he dado a la coreografía, la que no necesariamente se da en un mismo sitio, ni momento, ni coordinadamente en sus movimientos, sino una actividad que se mantiene unida porque sigue desarrollándose en torno a un propósito común.

Estoy de acuerdo en que un arte no garantiza la movilización revolucionaria o la movilización social, y ni siquiera una movilización a nivel intelectual; pero un ejercicio crítico del pensamiento sí puede garantizar la realización de una coreografía (realización en el sentido de algo que alcanza la totalidad de su *realidad* en la existencia, o la culminación por la cual llega a ser lo que efectivamente tendría a ser): desarticular lo que ha traído a su interior para crear el soporte de algo que intuye y no se ha dicho todavía o para configurar nuevos soportes de aparición de algo; y lo hace en la nueva articulación o relación de sentidos que propone su colectividad.

La visibilización de una falta es su propio proyecto colectivo y al mismo tiempo es la causa de su *celebración* (su repetición, su vuelta a escena), es por eso el aglutinante que permite su comunidad.

Se podría hablar de comunidad política en la coreografía sólo en cuanto que nos reunimos para descubrir (quitar lo que esconde) una falta de correspondencia entre igualdad y realidad. Y, para que eso sea posible, debe hacerse un trabajo de simbolización a manos de varios particulares que son absolutamente iguales y diferentes, -las voluntades alineadas de los cualquiera que se disponen a modificar el espacio de representación, el espacio de asignación, y la aparición del suplemento-.

La comunidad en este sentido se estaría obrando al tiempo que está desapareciendo. Porque si lo que la reúne es la falta, el movimiento político que quiere crear un cuerpo para el desacuerdo, -se establezca o no como tal- su aparición atenta contra lo único que unía la comunidad, pensar el cuerpo que falta.

La comunidad, un grupo de personas, no es lo que reúne y hace posible la coreografía; es la coreografía la que pone en común a una colectividad en torno a una falta, y tampoco una comunidad es la meta de la coreografía, porque no se llega a ella una vez que ha alcanzado su proyecto -evidenciar un desacuerdo-; sino justamente ahí, desaparece.

Dice Jean-Luc Nancy, la comunidad no se obra, no se produce, porque no estamos unidos por el hecho de comunicarnos o no comunicarnos, o tener unas ideas en común, sino que la comunidad nos incluye. Tenemos o participamos de una condición existencial finita, somos seres hacia la muerte. Esto es lo que sabemos, estamos expuestos a la muerte, comparecemos, porque la comparecencia es el estar expuesto -antes del lenguaje- expuestos a la finitud; expuestos al otro y a la exposición del otro. Así, "la comunidad no puede provenir del ámbito de la obra... esto supondría que el ser común es objetivable, producible." (Nancy 2000, 42).

Para la comunidad de la coreografía que aquí se piensa no basta ser igualmente finitos, seres para la muerte (como tampoco basta ser igualmente participantes de la inteligencia) sino, porque hay ser (inteligente), y no la nada, hay algo que

somos capaces de hacer, *producir* (imaginar y traer a la materialidad), con el deseo de superar la distancia entre la condición existencial que nos hace iguales y la injusta repartición de lo simbólico y lo sensible.

Sólo en torno a algo que no se tiene es que hay una comunidad política; la falta empuja o urge a su superación. Esta es una comunidad coreográfica que desea obrar y que al obrar desaparece.

El otro

Como aparato por el cual mediar una realidad, una idea o una intuición y su materialidad, la coreografía permite que sea una ausencia de y no *algo* lo que sea la causa de su despliegue. Ella crea su debate, trae a su adentro los nombres y las cosas, y los pone en duda. *Produce poiéticamente* sentidos (si se me permite reiterar así) porque esos sentidos se aparecen en soportes nuevos, materialidades nuevas.

Hace todo eso sobre la base de un reconocimiento de la capacidad común para pensar. Se trata de un reconocimiento que es al mismo tiempo una *dignificación*; porque a cualquier actividad que no corresponda con esa igualdad fundamental se le exige una restitución; porque amenaza el proyecto coreográfico.

Crear espacios de pensamiento como materia prima de lo coreográfico es exigir un reconocimiento dignificante para cualquiera. Pensar dentro de una coreografía es poner en obra una igualdad que al mismo tiempo está operando como una dignificación de unos con otros.

No se busca su pensar conjuntamente como finalidad, sino como he dicho antes, un pensar común *en torno a algo*; hay un reconocimiento de una igualdad primera que a la vez la verifica.

Si el lector acepta conmigo que el *particular*, quien piensa críticamente una situación provista por el espacio de debate de la coreografía, es quien afecta los sentidos y tensiones que se dan en ese espacio; entonces el lector puede aceptar también conmigo que ese *particular* cobra conciencia de su capacidad para afectar y de su responsabilidad en la dirección de los sentidos, pero necesariamente y al mismo tiempo, cobra conciencia de la igualdad con respecto del *otro*, que afecta también de manera tajante lo que ocurre en la *performance*. En un sentido, son responsables no sólo de la operación individual que producen, sino de *unos con otros*, de cómo uno es capaz de afectar el pensar del otro, dejar aparecer o confrontar lo que propone el otro.

Dentro de ese entorno de creación poética, tienen el mismo valor puesto que pueden pensar y afectar con la misma eficacia; la capacidad de afectación particular que uno puede reconocer en sí mismo, que le distancia del otro, regresa al mismo tiempo la imagen del otro con la misma potencia para afectar particularmente.

En el suceder de la coreografía se establece la igualdad además de como condición existencial como parámetro de valor, las diferencias entre particulares, la manifestación de su unicidad da lugar al debate de la *performance*; su deseo de establecerse en un plano de igualdad -creativa y comunicativa-, da continuidad a la coreografía.

Puede también preguntarse el lector conmigo ¿qué aportaría el reconocimiento de tal igualdad y del valor del *otro*? ¿Aportaría tal conciencia, una dimensión ética por el hecho de que una actividad individual potencialmente afecta a la otredad? ¿Este pensar sobre el pensar -pensar el pensar que nos hace iguales-, nos cambia en la posición frente al *otro*? ¿Es posible, en el proceso del pensar, imaginar un bien para la *otredad* y una disposición a la igualdad radical que afecte lo que la coreografía produce?

Según la terminología que he propuesto desde el inicio de la tesis, un *contrato que establece un diálogo y una negociación para una organización crea, recompone o recupera sentidos*, generando con ello un *espacio de debate para dar lugar a la potencia poética*, ha permitido una vinculación entre espectador y actor, pero no anulando que son entidades separadas sino sólo en tanto que ambos son constitutivos de

sentidos y de la actividad coreográfica (desarrollo, sus variantes, su conclusión, continuación indefinida en el tiempo). El contrato, que en una primera acepción, es aquello que nos compromete en el tiempo del desarrollo de la performance y en su realización, es también lo que nos compromete para el reconocimiento del valor de la participación del *otro* durante la coreografía, y no sólo en sentido práctico -cuerpos reunidos para- sino desde la particularidad de lo que el otro es y aporta.

El aparato estético, además de dar una imagen para pensar, por ejemplo, lo que podemos decir cada uno sobre los prisioneros de Guantánamo, además otorga una imagen de nosotros mismos, imagen de nosotros frente a los otros. El reconocimiento es sobre nosotros y los otros. Es una situación que por sí misma nos compromete en el tiempo, no sólo en el saber que el otro es absolutamente necesario respecto de lo que se desarrolla, sino incluso de lo que uno capaz de pensar sobre sí mismo dentro de una sociedad o realidad social.

Es la presencia del otro la que abre frente a mí aquello que ni él ni yo hemos imaginado. Es esa relacionalidad, el diálogo implícito en ella, lo que hace posible la aparición de una nueva idea, un nuevo nombre, una potencia poética de presente y futuro.

No estoy ni siquiera cerca de agotar aquí la propuesta de la comunidad coreográfica y la aparición del *otro*, pero propongo que la posibilidad de imaginación poética esté relacionada con el misterio que me presenta el *otro*, frente al cual la imaginación es el único puente que salva del misterio.

Puede pensarse tal idea en relación con la meta de la política: la política se inaugura cuando la coreografía, la literatura o la sociedad coinciden en una meta: descubrir algo que permanecía oculto, que devela un misterio del otro, misterio porque parece no corresponder conmigo, pero que al ser desenterrado, me expone a mí misma frente al otro.

La fotografía nos da una imagen en la que nos miramos de una manera que antes no podíamos, o la coreografía nos da un cuerpo para pensar a partir de sus organizaciones, una configuración compleja (forma colectiva), en la que podemos vernos como partes necesarias de esa conjunción. La aparición que ellas

permiten tiene que ver con transformar la percepción, la consideración, el pensamiento respecto de la vida social, es decir, pese a que operan en el ámbito de la representación simbólica, son los medios por los cuales pensamos la vida en común, la vida en sociedad.

Sólo ahí tiene sentido que la coreografía se identifique con el arte dialógico, con la reunión de particulares, con el espacio de debate político.

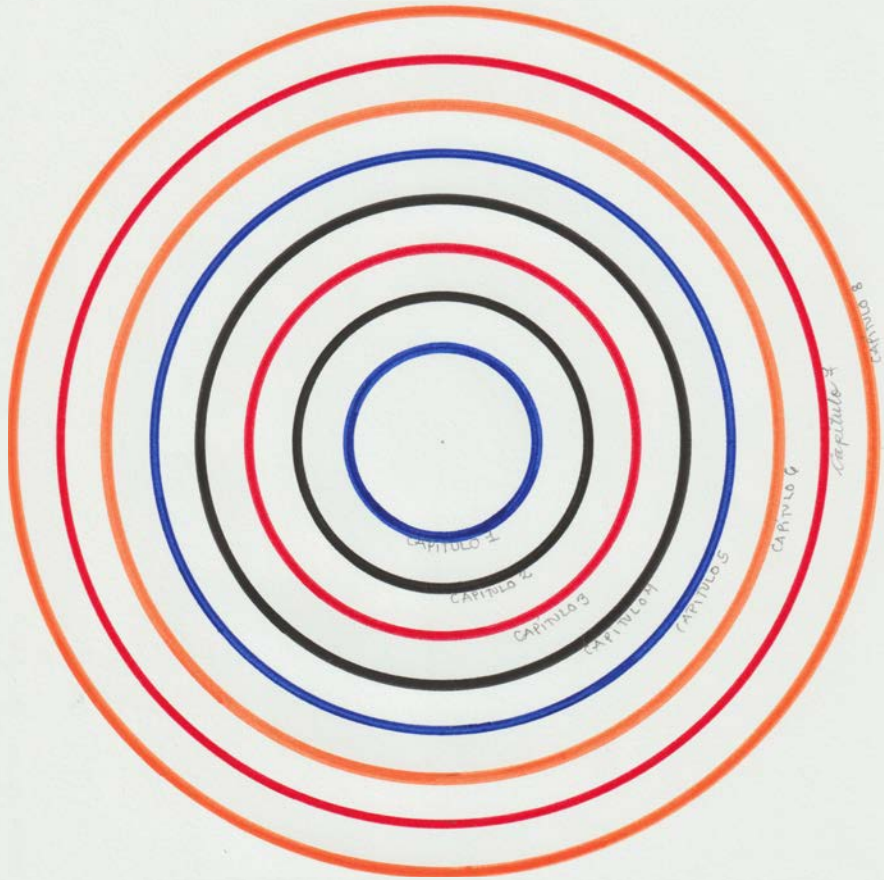
Lo que Wohen Kalusure logró en el barco a las orillas del lago de la ciudad de Zurich (en *Schlafplätze für drogenabhängige Fraue*) no fue una igualación o anulación de las diferencias identitarias entre políticos, policías y mujeres prostitutas, sino la creación de un lugar común simbólico donde aparecieran las diferencias insuperables en la vida social, la *falta* de lugares tangibles, reales, útiles, lugares donde las diferencias no significaran la anulación de la igualdad fundamental. Se creó un espacio de igualdad de inteligencias de particulares que sufrían necesidades terrenales, reales.

Los colaboradores de este proyecto (los abogados, concejales, activistas, editores, y demás que se embarcaron en estos viajes cortos) fueron constantemente llamados a hablar de una manera definitiva y contenciosa en un espacio público (en la corte, la página editorial, el parlamento) en el que el diálogo fue visto como un concurso de voluntades (...) Pero en los viajes en barco eran capaces de hablar, de escuchar, no como delegados o como representando un cargo que defiende una posición a priori, sino como individuos compartiendo un conocimiento colectivo sustancial del tema en cuestión; hasta el final, estas fuerzas externas fueron reducidas considerablemente por la demanda de una atención auto-reflexiva creada por el ritual y el aislamiento del viaje en bote mismo. (Kester 2004, 110-111).²

² "The collaborators in this project (the attorneys, councilors, activists, editors, and so on who embarked on these short journeys) were constantly called upon to speak in a definitive and contentious manner in a public space (the courtroom, the editorial page, parliament) in which dialogue was viewed as a Contest of will... But on the boat trips they were able to speak, and listen, not as delegates and representatives charged with defending a priori positions, but as individuals sharing a substantial collective knowledge of the subject at hand; at the last, these external forces were considerably reduced by the demand for self-reflexive attention created by the ritual and isolation of the boat trip itself.

La comunidad política coreográfica no establece algo en el cielo del lenguaje, del símbolo, de la representación, porque su meta no es esa, va a él, se establece en él como lugar de conflicto, de problematización, precisamente para regresar de él, porque antes de ir a él, había algo que desacomodar, algo que remover, debatir.

La comunidad política coreográfica no puede ser sino la que entabla diálogo en y para que el reconocimiento igualitario expresado en su interior, aparecido en la materialización en su forma, en la apertura de su espacio de tensiones y contradicciones, en el proyecto de resolución que abre su poética, cobre realidad a pesar de que ella misma desaparezca.



Glosario

Acordamiento: El proceso de simbolización o artificialización que da una forma exterior a un gesto. El acordamiento “plantea problemas estéticos, formales ...saca los sentimientos de su contexto originario y los convierte en estéticos... bajo la forma de gestos.” (Flusser 1994, 14).

Acuerdo: En un sentido primero significa una acción reconocible, un gesto que uno hace y otro ve, teniendo ambos un entendimiento similar de la acción. En un segundo sentido, referente a la coreografía, se entiende como acciones que se ponen en común o la suma de voluntades para mantenerse dentro del *contrato coreográfico* durante el tiempo que dure la danza.

Aparato estético: Término propuesto por el filósofo Jean-Louis Déotte, y refiere no sólo a un dispositivo (Foucault) u objeto, sino a una relación entre una invención técnica -cámara fotográfica, cinematográfica, la perspectiva, el diseño- y lo que ésta produce. La dimensión estética del aparato está relacionada con la transformación sobre lo percibido por medio del objeto que permitió su tecnología -dibujo, pintura, proyección de diseño, imagen fotográfica, imagen cinematográfica- que aparece (*appareillé*) una imagen de aquello que antes no parecía unido, relacionado u organizado (Ver Déotte 2012).

Aparición (coreográfica): La danza, que se desarrolla en el tiempo, no tiene imagen antes ni después de su performance, cuando va sucediendo, se va apareciendo tanto al que danza como al que mira. La aparición es la *presentación paulatina de la imagen coreográfica*, por medio de la cual reconocemos su forma y su figura.

Comunidad política (coreográfica): Referente aquí principalmente a la coreografía. Se trata de una comunidad que aparece cuando un grupo de personas se compromete en el tiempo, aquel que dure la performance, para que la coreografía ensaye modos de aparecer una *falta*, un medio para nombrar un *desacuerdo*.

Contrato coreográfico: Se trata de un contrato inaugural que expresa en forma práctica la causa que da dirección al suceder coreográfico, y da cohesión. Es aquello que aglutina el ser de la coreografía porque expone su razón de existencia; éste no se establece en primer lugar para cumplirse sino porque hay contrato entonces hay coreografía, no se trata de unas reglas específicas. El contrato es la intuición de una primera configuración de una idea sin forma (idea estética) que se precipita hacia adelante en la búsqueda de su forma coreográfica.

Coreografía: La danza organizada, o la capacidad de la danza para ordenarse bajo una misma dirección o propósito; serie de acciones corporales (unidas a objetos o no), que van creando sentidos (proceso de significación) mientras permanecen relacionadas (en concordancia o antagónicamente) bajo un mismo propósito. La coreografía no siempre incluye a la danza (puede no haber danza en una coreografía, en el sentido más convencional en el que se conoce la danza) sin embargo, siempre está en tensión con ella, su campo semántico está en correlación con ella.

Creación, creativo: En el sentido de producción de una materia sensible, *poiesis*. En el sentido de imaginación, el surgimiento de una materia sensible nueva para una idea.

Danza: Actividad del cuerpo humano que por medio del ritmo, peso, fuerza, sonidos, organiza acciones para dar lugar a su propia aparición, la danza como suceso performativo tiende hacia la coreografía.

Desacuerdo: Jacques Rancière, en su libro *El Desacuerdo*, le define como el momento necesario para que haya política. El desacuerdo es hacer evidente la existencia de una falta que no se había reconocido, una

falsa correspondencia entre lo que se dice y lo que se es. El desacuerdo siempre está oculto, y los procesos de la política operan para que una falsa correspondencia entre representación y realidad se haga evidente.

Estética de la política: Definida por Rancière como una práctica relacionada con los modos de nombrar las cosas y sus funciones, la correspondencia entre cuerpos y funciones. Se trata de cómo un régimen u organización ordena lo sensible (*aesthesis*). “Hay entonces, en la base de la política, una ‘estética’ que no tiene nada que ver con esta ‘estetización de la política’ propia de la ‘época de masas’, de la cual habla Benjamin... podemos entenderla en un sentido kantiano -...revisado por Foucault- como el sistema de formas *a priori* que determinan lo que se da a sentir. Es un recorte de tiempos y de espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez un lugar y la problemática de la política como forma de experiencia.” (Rancière 2009a, 10) “Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo.” (Rancière 2010, 67).

Escritura coreográfica: Es la caracterización más profunda que tendría la coreografía para ser materia de la política, o bien, materia coreográfica que se alinea con la política. Se trata de la aparición del suceder coreográfico que dibuja enunciados a partir de los signos-gesto; que propone sentidos que pueden reconocerse o completarse por el espectador-lector, quien los traduce creando así partes de la escritura coreográfica. Surge de la transformación o movilización de las relaciones establecidas entre los signos y las cosas, las cosas y las cosas, el cuerpo y los signos. Dispone sus enunciados para aparecer o ensaya las apariciones de una materia sensible que sea útil para leer, pronunciar o mirar un desacuerdo y pensar sobre él.

Espacialización: Es el proceso por el cual el *contrato* y la idea que da impulso a la coreografía, van adquiriendo cualidad perceptible, sensible, una materialidad.

Estética/o: Se utiliza en un primer momento en relación directa con su raíz etimológica *aesthesis* = sensación, lo relativo a la percepción de las formas sensibles, las cualidades materiales de las cosas o eventos que se presentan a los sentidos. En un segundo momento, refiere a lo relacionado con el proceso en que el arte reúne su fondo o idea con la forma o materia, esto es, en el que se decide los aspectos y realiza la producción material de una idea.

Estructura coreográfica: Es el nombre que expresa cómo la unión de los aspectos de una coreografía son congruentes e interdependientes entre sí: *contrato, acuerdo, forma, figura, espacialización, aparición de la imagen coreográfica*. Unión que además acerca el término estructura coreográfica a la triple función de un aparato estético: ser medio para producir imagen; dar imagen a algo que no la tenía; ser un objeto-imagen desde la cual o por la cual pensar algo que no se había pensado, o percibir algo que no se había percibido, ordenar algo que no se había ordenado de una cierta manera.

Fábula, Fabulación: Debe considerarse desde el uso que Rancière recupera de los procesos literarios de la novela del siglo XIX, especialmente para hablar de la potencia de una palabra poética y su capacidad de fabulación. Es una tropología, “un lenguaje figurado de la verdad”, pues su primera aparición se dio en “la percepción confusa de un pueblo originario puesta en imágenes o signos; o bien, la creación de artificios en imágenes, sonoridades que transmitían una verdad” (Rancière 2009b, 49-51). Se trata de una idea muda, que carece de palabras, que toma el camino de la ficción para ser materia de pensamiento, un camino intermedio entre lenguaje y sonido, entre palabra e imagen, entre signo y gestos. La fábula es la *figura* de la ficción, es la materialización en gesto-imagen, gesto-signo de una idea, de una intuición que aún no es plenamente palabra ni lenguaje. Se trata de una invención, fabulación que crea los soportes para un decir lo que no se ha dicho.

Falta, la: Término con el que Rancière llama a un desajuste: lo que se dice que uno tiene y lo que realmente tiene. Una falta principalmente es una carencia, un no haber alguna cosa que debería haber; en segundo lugar es una falta cometida contra alguien, es negar derechos o bienes

materiales a una persona; pero también lo es negar que existe la falta de derechos o bienes, la falta también es el daño producido por el desconocimiento de la condición de desigualdad. Por tanto, una falta es una privación y un daño hecho a alguien que espera ser reconocido y resarcido.

Figura: Se trata del *modo*, la manera o *maniera* (ital.), en que se hace uso del lenguaje -o de los gestos- para que tal o cual idea tenga su aparición peculiar en forma poética. Se dice que la *maniera* da la personalidad artística o el estilo distintivo de la obra de un autor, pero aquí sólo refiere al modo distintivo en cómo una coreografía elige aparecer una idea. Si bien la forma es lo que contiene a tal idea, las figuras son las maneras en la que la idea aparece en esa forma.

Figuración: Proceso de aparición que describe la fabulación, o la creación de una fábula; se trata de una acción que va apareciendo la poesía o la coreografía de una manera particular.

Forma: La forma es posible gracias a que la coreografía tiene causa y finalidad: sólo porque hay causa y finalidad es que hay unidad expresada en la forma. Es la expresión del contrato a través de su espacialización. Pero son diferentes contrato y forma en cuanto que el *contrato* es la vía práctica que expone la causa para la coreografía y la *forma* la dimensión estética de todo lo que da pie a la coreografía. Es estética en tanto que por medio de las figuras se configura de manera particular en lo sensible, y en tanto que da a la coreografía un estatus de objeto de percepción. Forma es, además de la materialización, el campo aglutinante y la materia por medio de la cual se da el proceso de significación: todo lo que se lleve a cabo ahí se re-significa porque queda inscrito en el todo de la coreografía.

Gesto: Como el signo, se da en el proceso que pone en relación una experiencia incommunicable con una forma. La diferencia con el signo está en la artificialización de la acción, que se da cuando el que realiza la acción toma distancia de la experiencia según la forma exterior que le asigna. El gesto se encuentra en una relación entre la expresión de lo que se

experimenta y lo que es capaz de significar estéticamente de aquello que se experimenta. El que hace una acción, la simboliza para sí mismo en forma de gesto, con la cual puede distanciarse de la acción y de sí mismo, pensar sobre el gesto y sobre sí mismo y modificar de nuevo la configuración formal. De ahí que su relación con el arte tenga que ver también con su capacidad de fabulación o ficcionalización (proceso imaginativo).

Idea (estética): “Una representación de la imaginación, que da ocasión a muchos pensamientos, sin que ninguno sea determinado, es decir, sin que ningún concepto le pueda ser adecuado, y que por consiguiente, ninguna palabra puede perfectamente expresarla ni hacerla comprender.” (Kant, *Crítica del juicio* §49). Una idea estética no se agota en el concepto, porque ningún concepto la define, pero eso no quita que sea materia de reflexión. Se ha relacionado con la palabra verdad. Ver *verdad*.

Imagen (de la coreografía): La danza cobra imagen al momento en que sucede, se trata de aquello que aparece y que puede reconocerse en una forma; está relacionada con la palabra aparición porque no se trata de una imagen estática, sino una que está apareciendo paulatinamente.

Imaginación, imaginativo: “La imaginación es creadora” dice Kant, porque “extiende... el concepto [determinado] mismo de manera indeterminada...”, “...y pone en movimiento la facultad de las ideas intelectuales (la razón)... mucho más allá de lo que se puede percibir y discernir claramente” (Kant, *Crítica del juicio* §49). Está relacionado con lo *poético* y lo *posible*.

Instructivo: Es la expresión escrita que expone un *contrato* coreográfico o performativo,. Sinónimo de manual o partitura.

Materia coreográfica: Es aquello que compone a la coreografía, no sólo lo que se percibe como imagen, sino todo lo que afecta a los sentidos -sonidos, ritmos, olores, temperatura, proxémica.

Orden: Se trata de enfatizar no un orden progresivo o lineal, sino aquel acomodo que hace la coreografía de sus elementos en congruencia con su finalidad.

Palabra dramática: Enfatiza una actividad, es una palabra activa. *Drama*, que viene de la raíz δράση que significa acción. La palabra deviene existente por un acto del habla, de escritura. Tiene que pensarse en relación con la palabra poética, porque lo relevante de su actividad es la capacidad creativa o imaginativa que se pone de manifiesto en su actividad, en su manifestación performativa.

Palabra poética: Una invención, una palabra que puede referir alguna cosa sin agotar su significado. Existe como proceso abierto de simbolización, ficcionalización, fabulación.

Participación: La idea de participación colectiva es entendida de manera amplia, una que no sólo incluye a las obras que dan al espectador la tarea de realizar acciones que las completen; sino participación es todo aquello que una persona puede pensar, traducir e interpretar de lo que está experimentando como suceso performativo.

Particular(es): Individuo que no pierde unicidad ni distancia en un entorno colectivo. Es enteramente diferente en un lugar o circunstancia en común con otros particulares. Expresa su particularidad en la toma de decisiones autónomas dentro de un suceso coreográfico.

Pensar: Actividad humana que se dirige hacia los objetos, tendiente a su aprehensión (Martin Honecker, en Ferrater 1951, 388); en una visión tradicional el objetivo de esa aprehensión es la conformación de conceptos para abstraer la realidad, darle sentido u orden. Pero en una comprensión más amplia, dar sentido a lo que ocurre en el mundo comienza desde los procesos de percepción, en las manifestaciones de la emoción, en intuiciones, junto con los procesos de creación de palabras, oraciones, conceptos (Johnson 2007, 25-56); por lo que el acto de pensar incluye la percepción, reflexión, la comprensión, la intuición, la imaginación de cosas nuevas o de ideas que se intuyen más allá del

lenguaje y los conceptos. Pensar en ambos casos, refleja una necesidad humana de dar sentido u orden a sucesos y experiencias.

Poesía, poética, -ico: La poesía es una expresión particular de una verdad, o “potencia de mundo...” (Ver palabra *verdad*), es “la manera en la que esa verdad se anticipa en obras mudas-parlantes” y “un órgano privilegiado para entender esa verdad”, pero que al mismo tiempo, no basta su significación. La *poética expresiva del lenguaje* es la capacidad del lenguaje para decir un *antes del tema*, algo más que un tema narrativo, la capacidad para obrar un *sin tema*, decir o hacer algo que aún no tiene nombre, ni palabra asignada. “Vico cambió el estatuto de la poesía. Ésta deja de ser en adelante la actividad que produce los poemas. Es la cualidad de los objetos poéticos. La poesía se define por la poeticidad. Que es a su vez un estado de lenguaje, un modo específico de entrepertenencia del pensamiento y el lenguaje, una relación entre lo que uno sabe y no sabe, y lo que el otro dice y no dice. La poesía es la manifestación de una poeticidad que pertenece a la esencia primera del lenguaje” (Rancière, 2009b, 54-55).

Poiesis: ποιήσις = producción. Viene de ποιεῖν=acto (sustantivo, -εῖν), En el pensamiento aristotélico tiene que ver con la operación que imprime forma a algo. Se trata de la manifestación de una verdad, alétheia, según el concepto griego, la verdad le da razón de ser a aquello que produce, es su origen pero también su finalidad (τελοσ) o límite (περασ) (Agamben 1970, 119-120). Poiésis se usa en este sentido, la capacidad de producir una forma particular para el aparecer de (donde se expresa) una verdad.

Policía: Término utilizado por Rancière que refiere a órdenes, procesos de gobierno, de distribución u organización social que anulan la política porque ocultan bajo su ordenamiento, un poder totalitario que anula toda diferencia o la dejan fuera del marco representativo y social; se trata de un ordenamiento que aparenta igualdad pero bajo una falsa verdad, falsa idea de igualdad.

Política: Para que haya política debe evidenciarse que hay una falsedad que se hace pasar por verdad. Cuando un régimen dice todos somos iguales pero lo niega en las aplicaciones prácticas de esa igualdad, hay política cuando se hace evidente esta disparidad material, moral o legal. Se inaugura el escenario de la política, dice Rancière, cuando un *desacuerdo* -que unos llamen igualdad a lo que otros viven como desigualdad-, puede nombrarse, reconocerse. Reconocer que hay una contradicción es el momento de inauguración del espacio para su discusión, es cuando surge la posibilidad para cuestionar el reparto de los bienes materiales, morales o legislativos. Por eso, la política se lleva a cabo en los actos que procuran los procesos de emancipación, es decir, acciones que verifican si sucede o no sucede la igualdad de cualquiera con cualquiera.

Políticas estéticas: Las políticas estéticas siempre operan en el ámbito de lo simbólico. Del reconocimiento de la estética de la política se puede “plantear la cuestión de las ‘prácticas estéticas’... formas de visibilidad de prácticas del arte... de lo que ‘hacen’ a la mirada de lo común. Las prácticas artísticas son ‘maneras de hacer’ que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y formas de visibilidad.” (Rancière 2009a,10-11). El arte logra una nueva repartición de lo sensible en el nivel de la percepción, de cómo vemos, cómo consideremos lo que vemos, cómo podemos pensarlo y modificarlo en el nivel del pensamiento. “Arte y política se sostienen recíprocamente como formas de disenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible... Hay entonces una política del arte que precede a las políticas de los artistas, una... como recorte singular de los objetos de la experiencia común, que opera por sí misma, independientemente de los anhelos que puedan tener los artistas de servir a una u otra causa. ...repartos de espacio y tiempo y en los modos de presentación sensible... [que] no define[n]... una contribución calculable del arte a la acción política.” (Rancière 2010, 67)

Posible, lo: Relacionado con lo poético. Es la capacidad poética para imaginar no los hechos necesarios sino los posibles, aquello que es *imaginable* (posible de imaginar), aunque quizá poco probable de suceder. Para Aristóteles los cantos o tragedias que narraban las hazañas de los héroes tenían dos modos de contarse, histórica o poéticamente, el primero se trataba del

registro de los sucesos como ocurrieron; mientras que en el segundo se usaba la ficción, se narraban sucesos que nunca ocurrieron. Tal ficción no era inverosímil, por el contrario, reunía todas las cualidades de algo que podría haber sido; podía imaginar no sólo lo que es lógico que ocurriera sino aquello que no se esperaba y sin embargo era posible imaginar.

“No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa... la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder.” (*Poética*, §9, 1451b, 157-158. Trad. García 1974).

Razón integral: Término que quiere distinguir a la razón de un entendimiento meramente técnico, puesto que la “naturaleza cognoscitiva de la razón es un elemento añadido a los otros... la razón es cognoscitiva y estética, teórica y práctica, fría y apasionada, subjetiva y objetiva.” (Tillich 1981, 100-101). Se trata de todos los procesos por los cuales el humano puede pensar y conocer, procesos de percepción, intuitivos, imaginativos o creativos, cognoscitivos, inductivos, deductivos, abductivos (o conjeturables); todos ellos, en la razón integral, están interrelacionados e incluso pueden ser interdependientes.

Sentido: Relacionado con el lenguaje poético. Se diferencia del significado denotativo en que no es un concepto preciso que se asigna a una forma sensible, sino que está abierto a connotaciones mentales, emotivas, imaginativas. Un significado puede tener, así, diversos sentidos o interpretaciones. En la semántica lógica, “se suele entender por significación de la expresión idiomática el objeto o clase de objetos que designa (denomina) la expresión dada, y por sentido de la expresión, su contenido mental, es decir, la información que contiene la expresión dada y gracias a la cual ésta última es referida a uno u otro objeto. Por ejemplo, la significación de las expresiones “estrella vespertina” y “estrella matutina” es un mismo objeto –el planeta Venus–, mientras que su contenido mental, su sentido, es distinto.” (Frolov 1984, 392).

Signo: Es algo que está en lugar de otra cosa, lo que da nombre a una experiencia, lo que culturaliza un fenómeno natural, que da forma a un pensamiento; es lo que se puede pensar o decir sobre algo; “categoría mental que vale por alguna cosa, por las decisiones que implica, por las experiencias que señala.” (Eco 1994, 9).

Signo-gesto: Es la relación de la función simbolizadora de gesto con la función representativa o significativa de un signo. El gesto se ha definido como el lugar que problematiza al signo puesto que le da una distancia entre lo que significa y cómo lo representa, es decir, lo quiebra. El signo es entendido por lo tanto, como aquello que plantea un problema específico al gesto: pensar su significación, abrir sus sentidos. La relación signo-gesto no simboliza cualquier cosa o no es la forma simbólica de cualquier *acción*, sino aquella que es capaz de cuestionar la relación entre un significado y su signo. En la danza, como material coreográfico, un signo-gesto es la unión de dos cosas o más, en una relación que des-semantiza los significados y por medio de esa unión da lugar a la creación de sentidos nuevos.

Símbolo: Se ha utilizado en dos sentidos. El primero refiere a la artificialización de un gesto, es decir la separación de su causa y la forma en la que éste se presenta al que lo realiza y a los otros. Se trata de una simbolización estética que lleva al gesto al nivel de un proceso de pensamiento imaginativo. (Flusser 1994, 7-17) En el segundo sentido se refiere a lo que Gadamer reconoce como lo simbólico en el arte, Gadamer relaciona *símbolo*, palabra técnica griega σύμβολον que significa «tablilla de recuerdo» (que se usaba en la antigüedad para hacer un *contrato*), con una puesta en común de una condición humana que impulsa el ser del arte, expresada o representada *-mimesis-* en la materia del arte; todo humano es capaz de reconocerse en el impulso que da lugar al arte, en la pregunta primera sobre el ser, y en el impulso humano de trascendencia -la pregunta por lo infinito. (Ver Gadamer, 1991. pp. 39-46). En ambos casos símbolo es una representación, un lugar de significación que no está delimitado por el significado, y sin embargo comunica sentidos, representa lo que está más allá del significado.

Sucedor coreográfico [el]: La danza cuando se realiza, cuando aparece en la existencia, sucede gracias a su organización, ella es danza deviniendo suceder coreográfico.

Traducción (procesos de): Se utiliza en el sentido que le da el filósofo Jacques Rancière; se trata de los procesos de aprendizaje que tienen lugar en los modos de decir, traducir, apropiarse de las experiencias: “Aprender y comprender son dos maneras de expresar el mismo acto de traducción. No hay nada detrás de los textos sino la voluntad de expresarse, es decir, de traducir... Lo que cuenta... es... la capacidad de decir lo que se piensa con las palabras de los otros.” (Rancière 2002, 10).

Urgencia: Situación social, política o económica que está en crisis y que *urge* resolver, que nos apremia nombrar, reconocer para buscar su pronta solución. Tiene relación con cómo una *verdad* se presenta en el arte o en la política, y por el simple hecho de manifestarse *urge* al que la reconoce a comprometerse con ella, a establecerla o a comenzar los procesos para su (re)establecimiento.

Verdad: Refiere, en primera instancia, al principio que establece los parámetros por los cuales se puede juzgar si hay o no correspondencia entre una representación y una realidad. Por ejemplo, una verdad se expresaría como *todo humano es capaz de pensamiento racional*, y por ello, da los parámetros de la *igualdad* por los cuales se puede saber cuándo una realidad social está acorde con ellos, o si hay un desajuste en cómo se expresa esa la verdad. Se ha usado también el término para referir a una idea o intuición que sólo se puede explicar en los términos de la fábula. Una verdad, en sendos sentidos, impela a su nombramiento, exige una forma. En momentos puntuales se ha citado la palabra verdad en el sentido que le da Alain Badiou: aquello que revela un desajuste de mundo y que compromete con su reajuste. Un desajuste puede significar una injusticia que, en el momento que se revela, se presenta como una realidad que no se puede evadir o que no deja indiferente al sujeto respecto de su actuar respecto de ella (Badiou, 2005 y 2010).

Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO. 1970. *El hombre sin contenido*. Traducción de Eduardo Margareto Kohrmann (2005) Barcelona: Ediciones Áltera.
- . 2008 “Art, Inactivity, politics”. En *Wallenstein, Thinking worlds: the Moscow conference on philosophy, politics, and art*, editado por Joseph Backstein, Daniel Birnbaum y Sven-Olov, 197-206. New York/Berlin: Sternberg Press.
- . 2011. “Qué es un dispositivo”. *Sociológica* 26, no. 73 (mayo-agosto) 249-264. <http://www.sociologicamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/view/112/103>
- ARISTÓTELES. 1974. *Poética*. Traducido por V. García Yerba. Madrid: Gredos.
- ALOY GUILLEM, EKAIN OLAIZOLA. 2008. “El teatro sin teatro”. *Publicaciones Aperiódiques*, no. 11.08. Barcelona: Escuela de Arquitectura de Barcelona. https://www.rimini-protokoll.de/website/media/2005-2007/cargo/pdf_08_LATe_Rimini_low.pdf
- AUTENRIETH, GEORG. 1891. *A Homeric Dictionary for Schools and Colleges*. New York.: Harper and Brothers. Consultado el 20 de noviembre de 2017 en: <http://www.perseus.tufts.edu>
- ARBEAU, THOINOT. 1589. *Orchesographie. Et traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des dances. Par Thoinot Arbeau demeurant a Lengres*. Lengres: par Jehan des Preyz. Consultado en Biblioteca Nacional de Francia, Département Réserve des Livres Rares, RES-V-1631. Publicado el 17 de febrero de 2019. <ark:/12148/btv1b8610761x>
- ARISTÓTELES. 1974. *Poética*. Traducido por Valentín García Yerba. Madrid: Gredos.
- BADIOU, ALAIN. 2005. “Tercer esbozo de un Manifiesto afirmacionista.” En *Filosofía del presente*. 89-109. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

- . 2010. *Segundo Manifiesto por la Filosofía*, Buenos Aires: Manantial.
- . 2016. *Nuestro mal viene de más lejos*. Madrid: Clave Intelectual.
- BASTÚS, VICENTE J. 1833. *Diccionario histórico enciclopédico*, Tomo I. Barcelona: Imprenta de Roca.
- BENGSTON, HERMANN. 1992. *Griegos y persas, Historia Universal*. Tomo I. España: Siglo XXI.
- BENJAMIN, WALTER. 1989. "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos I*, traducción de Jesús Aguirre, 15-60. Buenos Aires: Taurus.
- . 2015. *Sobre la Fotografía*, 7a ed. Traducción de José Muñoz Millanes. Valencia: Pre-textos.
- BOURRIAUD, NICOLAS. 2006. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Broodthaers, MARCEL. 2016. *De los escritos y las imágenes de Marcel Broodthaers*, ed. Sara Schulz, Ciudad de México: Alias.
- CANUDO, RICCIOTTO, 1914 "Manifiesto de Arte Cerebral", *Le Figaro* 60, serie 3, no. 40 (9 de febrero): 1-2. <http://www.filosofia.org/hem/191/9140209c.htm>
- CHARMATZ, BORIS. 2019. "Son[i]a #283", Re-Imagine Europe. Entrevista con Quim Pujol. *Radio Web MACBA*, Barcelona, 15 de marzo 2019. Audio, 1:43:38. <https://rwm.macba.cat/en/sonia/sonia-283-boris-charmatz>
- . 2013. "Brouillon." Terrain Boris Charmatz. Fecha de acceso 30 de septiembre de 2019. <http://www.borischarmatz.org/?brouillon>
- COLLINS ENGLISH DICTIONARY. 2014. 12th Edition. UK: Harper Collins. Consultado el 23 de noviembre de 2017 from <https://www.thefreedictionary.com/choreography>
- DA PIACENZA, DOMENICO. 1500. *De arte saltandi et choreas ducendi; De la arte di ballare et Danzare*. Francia. Consultado en Biblioteca Nacional de Francia, referido como PnD, f. Ital 972. Publicado el 27 de febrero de 2019. <ark:/12148/btv1b7200356s>
- DÉOTTE, JEAN LOUIS. 2012. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: Ediciones/Metales pesados.

- ECO, UMBERTO. 1988. *Signo*. Barcelona: Labor.
- EDVARDBSEN, METTE. 2010. "Time has fallen asleep in the afternoon sunshine." Mette Evardsen/Works. Última fecha de modificación, mayo 2020. <http://www.metteedwardsen.be/projects/thfaitas.html>
- . 2017. "Mette Edwardsen, On Learning Books by Heart (with performance)". Filmado el 24 de marzo de 2017 en el Stedelijk Museum Amsterdam por la Gerrit Rietveld Academie. Video, 53:31. https://youtu.be/3aI8t9Io_I
- FERRATER, JOSÉ. 1951. *Diccionario de filosofía*. Tomo II. Buenos Aires: Sudamericana.
- FEUILLET, RAOUL AUGER, 1701, 2e éd. *Chorégraphie, ou l'Art de décrire la dance par caractères, figures et signes démonstratifs, Avec lesquels on apprend facilement de foy - memê toutes fortes de Dances*. Paris: L'auteur. Consultado en Bibliothèque Nationale de France, Département Arsenal, 4-S-4592 (1), In-4°, pièces limin., 106 p., fig., musique . Publicado el 17 de febrero de 2019. <ark:/12148/bpt6k1048479h> .
- FISCHER-LICHTE, ERIKA. 2011. *Estética de lo performativo*, España: Abada Editores.
- FLUSSER, VILÉM. 1994. *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Barcelona, España: Herder.
- FOSTER, SUSAN LEIGH. 1995 *Choreographing History*, USA: Indiana University Press.
- . 2011. *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*. New York: Routledge.
- . 2013. "Coreografiar la historia." En *Lecturas sobre Danza y coreografía*, editado por Isabel de Naverán y Amparo Écija, 12-28. Madrid: ARTEA.
- FRANKO, MARK. 1981. "An intertextual model for the interaction of dancer and spectators in the Renaissance". Ph.D dissertation. Columbia University.
- . 2006. "Dance and the Political: States of exception", *Dance Research Journal*, 38, No. 1/2 (Summer - Winter): 3-18. www.jstor.org/stable/20444656

- 2011a. “Editor’s Note: The Choreographic Identity in Question”, *Dance Research Journal* 43, no. 1 (Summer): V-VI. doi:10.5406/danceresearchj.43.1.v.
- 2011b. “Writing for the body, Notation, Reconstruction, and Reinvention in Dance”, *Common Knowledge* 17, no. 2 (Spring): 321-334. <https://www.muse.jhu.edu/article/431159>
- 2015. *Dance as a text. Ideologies of the Baroque Body*. Revised edition. New York: Oxford University Press.
- 2017 “Toward a Choreo-Political theory of Articulation”. En *The Oxford Handbook of Dance and Politics*, eds. Rebekah J. Kowal, Gerald Siegmund y Randy Martin. 169-180. New York: Oxford University Press.
- FROLOV, IVÁN. 1984. *Diccionario de Filosofía*. Moscú: Progreso.
- GADAMER, HANS-GEORG. *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós, 1991.
- GUILCHER, JEAN-MICHEL. 1974. *Danses Anciennes de Cour et de Théâtre en France. Eléments de composition*. París: Dessain et Tolra.
- HILDEBRANDT, ANTJE. 2013. “The end of choreography”, Conferencia presentada el 23 de noviembre de 2013, en el Chisenhale Dance Space, London. Video, 10:22. <https://vimeo.com/80257439>
- HOMERO, 1920. *Homeri Opera*. Vol 2 (*Iliadis*). Versión en griego. Editado por D. B. Monro y T. W. Allen. Oxford, Oxford University Press. Consultado en: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0133>
- 1924. *The Iliad*, Vol. 2. Traducción del griego al inglés por A.T. Murray. Cambridge: Harvard University Press. Consultado en *Perseus Digital Library*: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0134>
- 2007. *Ilíada*. Traducción del griego por Luis Segalá y Estalella. Buenos Aires: Galerna.
- JIMÉNEZ, MILLÁN, “Stephane Mallarmé: del objeto esencial al espacio impresionista.” *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía* 21, no. 3 (2016) 39-55. DOI: 10.24310/Contrastescontrastes.v21i3.2428. <http://>

proyectosocio.ucv.es/wp-content/uploads/2017/10/03-AntonioJimenes.pdf

- JOHNSON, MARK. 2007. *The meaning of the body. Aesthetics of Human Understanding*, Chicago USA: The University of Chicago.
- KAFKA, FRANZ. 2013. *El proceso*. Madrid: Alianza.
- KAPROW, ALLAN. 1993. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley, CA: University of California Press.
- . 2004. *Entre arte y vida, Ensayos sobre el Happening*, Barcelona: Alha Decay, 2016.
- KELLY, MICHAEL. 1998. *Encyclopedia of Aesthetics*, Vol. 3. Oxford: Oxford University Press.
- KESTER, GRANT H. 2004. *Conversation pieces. Community and Communication in Modern Art*, California: Regents of the University of California.
- KING JAMES BIBLE. 1769. Editada por Benjamin Blayney. Oxford: Universidad de Oxford. Texto comparativo bilingüe inglés-griego (Textus Receptus 1550) en: <http://www.textusreceptusbibles.com/Strongs/45001021>
- KOEGLER, HORST. 2014. "Western dance", en *Encyclopædia Britannica*. Publicado el 09 de abril de 2014. Consultado el 22 de noviembre de 2017. <https://www.britannica.com/art/Western-dance>
- KUROSAWA, AKIRA. *Trono de sangre*. (1957; Japón: Toho, Kurosawa Production Co, 1957) Metraje, 110 min. Archivo digital.
- LA RIBOT. 2006. "Laughing Hole." Filmado en abril de 2009 en Center Pompidou, Paris. Video, 48:59. <https://vimeo.com/76039001>
- LEPECKI, ANDRÉ. 2007. "Choreography as Apparatus of Capture." *TDR: The Drama Review* 51, no. 2 (Summer): 119-123. <https://www.muse.jhu.edu/article/216111>
- . 2008. *Agotar la danza, Performance y política del movimiento*. España: Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors, Universidad de Alcalá.
- . 2016. "Coreopolicia y coreopolítica o la tarea del bailarín." *Nexos*. 6 de julio 2016. *Nexos*, México: <http://cultura.nexos.com.mx/?p=10775>.

- LIDDELL, HENRY GEORGE y ROBERT SCOTT. 1940. *A Greek-English Lexicon*. Revisado por Sir Henry Stuart Jones. Oxford: Clarendon Press. Consultado el 23 de noviembre de 2017 en: <http://www.perseus.tufts.edu>
- 1889. *An Intermediate Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press. 1889. Consultado el 27 de noviembre de 2017 en: <http://www.perseus.tufts.edu>
- LUCIANO DE SAMÓSSATA, 1990. *Obras*. Vol. III. Traducido por J. Zaragoza. Madrid: Gredos.
- MÁIQUEZ, MIGUEL. 2008. “¿Los últimos días de Guantánamo?” *20 minutos*, 11 de octubre de 2008. <https://www.20minutos.es/noticia/418689/0/Guantánamo/prisión/cierre/>
- MALLARMÉ, STÉPHAN. 1982. *Poesía*. (texto bilingüe). Traducido por Federico Gorbea. Barcelona: Plaza y Janes S A Editores.
- MARCHART, OLIVER. 2013. “Dancing Politics. Political Reflections on Choreography, Dance and Protest.” En *Dance, Politics & Co-Immunity*, editado por Stefan Hölscher y Gerald Siegmund, 39-57. Zürich/Berlín: Diaphanes.
- MARDONES, JOSÉ MA. 1999. *Síntomas de un retorno. La religión en el pensamiento actual*. Santander: Sal Terrae.
- MARTIN, JOHN. 1946 “Dance as a Means of Communication”. En *What is dance? Readings in Theory and criticism* (1983) editado por Roger Copeland y Marshal Cohen, 22-23. New York: Oxford University Press.
- 1933. “Methakinesis.” En *What is dance? Readings in Theory and criticism* (1983) editado por Roger Copeland y Marshal Cohen, 23-28. New York: Oxford University Press.
- MARTIN, RANDY. 1990. *Performance as Political Act. The Embodied Self*. New York: Bergin & Garvey Publishers.
- 1998. *Critical Moves. Dance Studies in Theory and Politics*. USA: Duke University Press.
- NANCY, JEAN-LUC. 2000. *La comunidad inoperante*, Santiago de Chile: ARCIS.

- NESS, SALLY ANN. 2008. "The inscription of Gesture: Inward Migrations in Dance". En *Migration of Gesture* editado por Carrie Noland y Sally Ann Ness, 1-30. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- PEREZ ROYO, VICTORIA Y DIEGO AGULLÓ, eds. 2016. *Componer el plural. Escena, cuerpo, política*. Barcelona: Mercat de les Flors, Institut del Teatre, Polígrafa.
- PLATON. 1988. "El banquete" en *El banquete, Fedon. Fedro*, traducido por Luis Gil, 25-114. Barcelona: Labor.
- PROUST, MARCEL. 2007. *Por el camino de Swann*, Argentina: Editorial el Cardo. Libro virtual. <https://www.biblioteca.org.ar/libros/133600.pdf>
- PUBLIC MOVEMENT. 2011. "Summer 2011." *Public Movement*. Consultado el 5 de diciembre de 2018 <http://www.publicmovement.org/new/summer-2011/>
- RANCIÈRE, JACQUES. 1996. *El desacuerdo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- 2002. *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona: Laertes.
- 2005a. *Políticas estéticas*. Barcelona: MACBA-UAB.
- 2005b. *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- 2005c. *L'espace des Mots*. Paris: Musée des Beaux-Arts de Nantes.
- 2006. *En los bordes de lo político*. Chile: LOM
- 2009a. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM.
- 2009b. *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- 2010. *El espectador emancipado*. Castellón: El lago ediciones.
- 2013a. "La danza de la luz." En *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*, 117-134. Buenos Aires: Manantial.
- 2013b. "Doing or not Doing: Politics, Aesthetics, Performance." En *Thinking, Resisting, Reading the Political*, editado por Anneka Esch-van Kan, Stephan Packard y Philipp Schulte, 101-118. Chicago: University of Chicago Press, Diaphanes.

- . 2018. "El momento de la danza". En *Tiempos modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*, 65-88. Santader: Shangrila.
- RANDOM HOUSE KERNERMAN. 2010. *Webster's College Dictionary*. Consultado el 3 de noviembre de 2017. <https://www.thefreedictionary.com/choreography>
- RIMINI PROTOKOLL. 2006 "Call Cutta." Filmado en 2006. Producido por Goethe-Institut. Video, 47:05. <https://vimeo.com/62794689>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2019). *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., Consultado en <https://dle.rae.es>
- ROBERT, FERNAND. 1991. *La religión griega*. Ciudad de México: Publicaciones Cruz.
- RODRIGUEZ, ERNESTINA, 2015. "La escritura de la danza. Evolución histórica de la escritura de la danza entre los siglos XV y XVII". PhD diss., Universidad de Valencia.
- S. LISITSIAN. 2010. *The Great Soviet Encyclopedia*, 3a ed. The Gale Group, inc. Consultado el 23 de noviembre de 2017. <https://encyclopedia2.thefreedictionary.com/choreography>
- SLATER, WILLIAM J. 1969. *Lexicon to Pindar*. Berlin: De Gruyter. Consultado el 30 de noviembre de 2017 en <http://www.perseus.tufts.edu>
- SOCIETAT DOCTOR ALONSO. 2015. *Excavación permanente. Un proyecto de la Sociedad Doctor Alonso*. Dossier de trabajo, propiedad de los artistas Sofía Asencio y Tomás Aragay. Barcelona.
- . 2016. "Y los huesos hablaron." Filmado en mayo 2016 en el Festival Grec, Barcelona. Vídeo, 1:20:59. <https://vimeo.com/182268925>
- SPÅNGBERG, MÅRTEN. 2011 "The Performative turn. A Spectacle Called Democracy". Filmado el 21 de junio de 2011 en The Museum of Art in Warsaw. Vídeo 1:41:41. <http://artmuseum.pl/en/doc/video-zwrot-performatywny>
- . 2017. "Post-dance, An Advocacy". En *Post-Dance*, editado por Marten, Spångberg, Danjel Andersson y Mette Edvardsen. 349-395. Stockholm: MDT

- SPÅNGBERG, MÅRTEN, RANCIÈRE, y TEN THIJE. 2015. "The Emancipated Spectator". Filmando el 25 de marzo de 2015, en De Appel Arts Centre, Amsterdam. Vídeo, 2:05:45. <https://vimeo.com/123248562>
- TAIS, BIELSA REY. 2012. "Vostell Happening. Cortometraje Documental / Experimental." Filmando en 2012 por La Rêverie Films. Video, 20:01. <https://www.youtube.com/watch?v=hWwQ9X9O7O4>
- TATARKIEWICZ, WLADYSLAW, 2016. *Historia de la estética. I. La estética antigua*. España: Akal.
- TAYLOR, DIANA. 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham and London: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822385318>
- TEXTUS RECEPTUS. 1550. Editado por Rooberti Stephanus. Consultado el 27 de mayo de 2020 <http://www.textusreceptusbibles.com/Stephanus>
- TILLICH, PAUL. *Teología sistemática*. Tomo I. España: Sígueme. 1981.
- TOMKO, LINDA J. 1999. "Dance Notation and Cultural Agency: A Meditation Spurred by Choreo-Graphics." *Dance Research Journal* 31, No. 1 (Spring): 1-4. <https://doi.org/10.2307/1478304>
- VICENTINI, JOSÉ IGNACIO, S.I. 1965. "Comentario a la Carta a los Hebreos." En *Nuevo Testamento II, Hechos de los Apóstoles y Cartas de S. Pablo*, 2a edición, 188-189. Madrid: La Editorial Católica.
- WOHENKLAUSURE. 1994. "Schlafplätze für drogenabhängige Frauen", Zürich. Consultado el 28 de septiembre de 2018. <http://www.wohenklausur.at/projekt.php?lang=en&id=4>

Bibliografía por temas

A. Genealogía de la coreografía

ARBEAU, THOINOT. 1589. *Orchesographie. Et traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des dances. Par Thoinot Arbeau demeurant a Lengres*. Lengres: par Jehan des Preyz. Consultado en Biblioteca Nacional de Francia, Département Réserve des Livres Rares, RES-V-1631. Publicado el 17 de febrero de 2019. [ark:/12148/btv1b8610761x](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:fr:bnf-12148-btv1b8610761x)

DA PIACENZA, DOMENICO. 1500. *De arte saltandi et choreas ducendi; De la arte di ballare et Danzare*. Francia. Consultado en Biblioteca Nacional de Francia, referido como PnD, f. Ital 972. Publicado el 27 de febrero de 2019. [ark:/12148/btv1b7200356s](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:fr:bnf-12148-btv1b7200356s)

BENGSTON, HERMANN. 1992. *Griegos y persas, Historia Universal*. Tomo I. España: Siglo XXI.

FEUILLET, RAOUL AUGER, 1701, 2e éd. *Chorégraphie, ou l'Art de décrire la dance par caractères, figures et signes démonstratifs, Avec lesquels on apprend facilement de foy - memé toutes fortes de Dances*. Paris: L'auteur. Consultado en Bibliothèque Nationale de France, Département Arsenal, 4-S-4592 (1), In-4°, pièces limin., 106 p., fig., musique . Publicado el 17 de febrero de 2019. [ark:/12148/bpt6k1048479h](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:fr:bnf-12148-bpt6k1048479h) .

GUILCHER, JEAN-MICHEL. 1974. *Danses Anciennes de Cour et de Théâtre en France. Eléments de composition*. París: Dessain et Tolra.

- HOMERO, 1920. *Homeri Opera*. Vol 2 (*Iliadis*, Canto XVIII). Versión en griego. Editado por D. B. Monro y T. W. Allen. Oxford, Oxford University Press. Consultado en: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0133>
- 2007. *Ilíada*. Traducción del griego por Luis Segalá y Estalella. Buenos Aires: Galerna.
- KOEGLER, HORST. 2014. "Western dance", en *Encyclopædia Britannica*. Publicado el 09 de abril de 2014. Consultado el 22 de noviembre de 2017. <https://www.britannica.com/art/Western-dance>
- LUCIANO DE SAMÓSATA, 1990. *Obras*. Vol. III. Traducido por J. Zaragoza. Madrid: Gredos.
- ROBERT, FERNAND. 1991. *La religión griega*, Ciudad de México: Publicaciones Cruz.
- TATARKIEWICZ, WLADYSLAW, 2016. *Historia de la estética. I. La estética antigua*. Trad. D. Kurzyca. España:

B. Identidad de la coreografía

- FISCHER-LICHTE, ERIKA. 2011. *Estética de lo performativo*, España: Abada Editores.
- FOSTER, SUSAN LEIGH. 2011. *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*. New York: Routledge.
- FRANKO, MARK. 2011a. "Editor's Note: The Choreographic Identity in Question", *Dance Research Journal* 43, no. 1 (Summer): V-VI. doi:10.5406/danceresearchj.43.1.v.
- KELLY, MICHAEL. 1998. "Ontology of Dance" en *Encyclopedia of Aesthetics*, Vol. 3. Oxford: Oxford University Press, 259-272.
- 1998. "Notation, Dance Identity, and Normativity" en *Encyclopedia of Aesthetics*, Vol. 3. Oxford: Oxford University Press, 261-262.

- HILDEBRANDT, ANTJE. 2013. "The end of choreography", Conferencia presentada el 23 de noviembre de 2013, en el Chisenhale Dance Space, London. Video, 10:22. <https://vimeo.com/80257439>
- LEHMANN, HANS-THIES. 2006. *Postdramatic theatre*, New York: Routledge.
- LEPECKI, ANDRÉ. 2007 "Choreography as Apparatus of Capture". *The Drama Review*, Vol. 51, No.2 (Summer). 2007: 119-123. <https://www.muse.jhu.edu/article/216111>.
- 2008. *Agotar la danza, Performance y política del movimiento*. Traducido por Antonio Fernández Lera. España: Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors, Universidad de Alcalá.
- SPÅNGBERG, MÅRTEN. 2011 "The Performative turn. A Spectacle Called Democracy". Video, Conference at The Museum of Art in Warsaw, 102 min. June 21st, 2011. <http://artmuseum.pl/en/doc/video-zwrot-performatywny>
- 2017. "Post-dance, An Advocacy". En *Post-Dance*. eds. Marten, Spångberg, Danjel Andersson y Mette Edvardsen. 349-395. Stockholm: MDT

C. Coreografía como aparato estético

- AGAMBEN, GIORGIO. 1970. *El hombre sin contenido*. Traducción de Eduardo Margareto Kohrman (2005) Barcelona: Ediciones Áltera.
- 2011. "Qué es un dispositivo". *Sociológica* 26, no. 73 (mayo-agosto) 249-264. <http://www.sociologicamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/view/112/103>
- BENJAMIN, WALTER. 1989. "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos I*, traducción de Jesús Aguirre, 15-60. Buenos Aires: Taurus.
- 2015, *Sobre la Fotografía*, 7a ed. Valencia: Pre-textos.
- DÉOTTE, JEAN LOUIS. 2012. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: Ediciones/Metales pesados.

- JOHNSON, MARK. 2007. *The meaning of the body. Aesthetics of Human Understanding*, Chicago USA: The University of Chicago.
- LEPECKI, ANDRÉ. 2007. "Choreography as Apparatus of Capture." *TDR: The Drama Review* 51, no. 2 (Summer): 119-123. <https://www.muse.jhu.edu/article/216111>.
- MARDONES, JOSÉ MA. 1999. *Síntomas de un retorno. La religión en el pensamiento actual*. Santander: Sal Terrae.
- TILLICH, PAUL. *Teología sistemática*. Tomo I. España: Sígueme. 1981.

D. Coreografía como escritura poética

- BROODTHAERS, MARCEL. 2016. *De los escritos y las imágenes de Marcel Broodthaers*, ed. Sara Schulz, Ciudad de México: Alias.
- ECO, UMBERTO. 1988. *Signo*. Barcelona: Labor.
- EDVARDSSEN, METTE. 2010. "Time has fallen asleep in the afternoon sunshine." Mette Edvardsen/Works. Última fecha de modificación, mayo 2020. <http://www.metteedvardsen.be/projects/thfaitas.html>
- 2017. "Mette Edvardsen, On Learning Books by Heart (with performance)". Filmado el 24 de marzo de 2017 en el Stedelijk Museum Amsterdam por la Gerrit Rietveld Academie. Video, 53:31. https://youtu.be/3aI8t9Io_I
- FOSTER, SUSAN LEIGH. 2013. "Choreographing history." En *Lecturas sobre Danza y coreografía*, editado por Isabel de Naverán y Amparo Écija, 12-28. Madrid: ARTEA.
- 1995 *Choreographing History*, USA: Indiana University Press.
- FRANKO, MARK. 1981. "An intertextual model for the interaction of dancer and spectators in the Renaissance". Ph.D dissertation. Columbia University.
- 2011b. "Writing for the body, Notation, Reconstruction, and Reinvention in Dance", *Common Knowledge* 17, no. 2 (Spring): 321-334. <https://www.muse.jhu.edu/article/431159>

- . 2015. *Dance as a text. Ideologies of the Baroque Body*. Revised edition. New York: Oxford University Press.
- FROLOV, IVAN T. 1984. *Diccionario de Filosofía*, Moscú: Editorial Progreso.
- GADAMER, HANS-GEORG. *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós, 1991.
- Groys, Boris. 2013. "Políticas de la Instalación", en *Antología* editado por..., 79-93. México: COCOM.
- FLUSSER, VILÉM. 1994. *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Barcelona, España: Herder.
- JIMÉNEZ MILLÁN, "Stephane Mallarmé: del objeto esencial al espacio impresionista." *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía* 21, no. 3 (2016) 39-55. DOI: 10.24310/Contrastescontrastes.v21i3.2428. Consultado en: <http://proyectosocio.ucv.es/wp-content/uploads/2017/10/03-AntonioJimenes.pdf>
- KUROSAWA, Akira. 1957. *Trono de sangre*. Producida en 1957 por Toho. Japón. Metraje, 110 min.
- Mallarmé, STÉPHAN. 1982. *Poesía*. (texto bilingüe). Traducido por Federico Gorbea. Barcelona: Plaza y Janes S A Editores.
- MARTIN JOHN. 1946 "La danza como un medio de comunicación". En *What is dance? Readings in Theory and criticism* (1983) editado por Roger Copeland, Marshal Cohen, 22-23. New York: Oxford University Press.
- . 1933. "Methakinesis." En *What is dance? Readings in Theory and criticism* (1983) editado por Roger Copeland, Marshal Cohen, 23-28. New York: Oxford University
- NESS, SALLY ANN. 2008. "The inscription of Gesture: Inward Migrations in Dance". En *Migration of Gesture* editado por Carrie Noland y Sally Ann Ness, 1-30. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- PLATON. *El banquete. Fedon. Fedro*. Traducción de Luis Gil, 1988. Barcelona: Labor.
- RANCIÈRE, JACQUES. 2005b. *La fábula cinematográfica*, Barcelona: Paidós.
- . 2005c. *L'espace des Mots*, Paris: Musée des Beaux-Arts de Nantes.

- 2009b. *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- 2013a. "La danza de la luz." En *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*, 117-134. Buenos Aires: Manantial.
- 2013b. "Doing or not Doing: Politics, Aesthetics, Performance." En *Thinking, Resisting, Reading the Political*, editado por Anneka Esch-van Kan, Stephan Packard y Philipp Schulte, 101-118. Chicago: University of Chicago Press, Diaphanes.
- TAYLOR, DIANA. 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham and London: Duke University Press.
<https://doi.org/10.1215/9780822385318>

E. Coreografía y política

- BADIOU, ALAIN. 2010. *Segundo Manifiesto por la Filosofía*, Buenos Aires: Manantial.
- 2006. "Tercer esbozo de un Manifiesto afirmacionista." En *Filosofía del presente*, Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- FRANKO, MARK. 2006. "Dance and the Political: States of exception", *Dance Research Journal*, 38, No. 1/2 (Summer - Winter): 3-18. www.jstor.org/stable/20444656
- 2017 "Toward a Choreo-Political theory of Articulation". En *The Oxford Handbook of Dance and Politics*, eds. Rebekah J. Kowal, Gerald Siegmund y Randy Martin. 169-180. New York: Oxford University Press.
- HEWITT, ANDREW. 2005. *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*. Durham/London: Duke University Press.
- LEPECKI, ANDRÉ. 2016. "Coreografía y coreopolítica, o la tarea del bailarín." *Nexos*. 6 de julio 2016. *Nexos*, México: <https://cultura.nexos.com.mx/?p=10775>.
- MARTIN, RANDY. 1990. *Performance as Political Act. The Embodied Self*. New York: Bergin & Garvey Publishers.

- . 1998. *Critical Moves. Dance Studies in Theory and Politics*. USA: Duke University Press.
- RANCIÈRE, JACQUES. 1996. *El desacuerdo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- . 2009a. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM.
- . 2005a. *Políticas estéticas*, Barcelona: MACBA-UAB.
- . 2006. *En los bordes de lo político*, Chile: LOM.
- . 2018. “El momento de la danza”. En *Tiempos modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*. Santader: Shangrila.
- SPÅNGBERG, MÅRTEN, RANCIÈRE, y TEN THIJE. 2015. “The Emancipated Spectator”. Filamdo el 25 de marzo de 2015, en De Appel Arts Centre, Amsterdam. Vídeo, 2:05:45. <https://vimeo.com/123248562>

F. Coreografía y comunidad

- ALOY GUILLEM, EKAIN OLAIZOLA. 2008. “El teatro sin teatro”. *Publicaciones Aperiódiques*, no. 11.08. Barcelona: Escuela de Arquitectura de Barcelona. https://www.rimini-protokoll.de/website/media/2005-2007/cargo/pdf_08_LATe_Rimini_low.pdf
- CHARMATZ, BORIS. 2019. “Son[i]a #283”, Re-Imagine Europe. Entrevista con Quim Pujol. *Radio Web MACBA*, Barcelona, 15 de marzo 2019. Audio, 1:43:38. <https://rwm.macba.cat/en/sonia/sonia-283-boris-charmatz>
- . 2013. “Brouillon.” Terrain Boris Charmatz. Fecha de acceso 30 de septiembre de 2019. <http://www.borischarmatz.org/?brouillon>
- BOURRIAUD, NICOLAS. 2006. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- KAPROW, ALLAN. 1993. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley, CA: University of California Press.
- . 2004. *Entre arte y vida, Ensayos sobre el Happening*, Barcelona: Alha Decay, 2016.

- KESTER, GRANT H. 2004. *Conversation pieces. Community and Communication in Modern Art*, California: Regents of the University of California.
- LA RIBOT. 2006. "Laughing Hole." Filmado en abril de 2009 en Center Pompidou, Paris. Video, 48:59. <https://vimeo.com/76039001>
- MARCHART, OLIVER. 2013. "Dancing Politics. Political Reflections on Choreography, Dance and Protest." En *Dance, Politics & Co-Immunity*, editado por Stefan Hölscher y Gerald Siegmund Zürich/Berlín: Diaphanes.
- NANCY, JEAN-LUC. 2000. *La comunidad inoperante*, Santiago de Chile: ARCIS.
- PEREZ ROYO, VICTORIA Y DIEGO AGULLÓ, eds. 2016. *Componer el plural. Escena, cuerpo, política*. Barcelona: Mercat de les Flors, Institut del Teatre, Polígrafa.
- PUBLIC MOVEMENT. 2011. "Summer 2011" en *Public Movement*. Acceso el 5 de diciembre de 2018 <http://www.publicmovement.org/new/summer-2011/>
- RANCIÈRE, JACQUES. 2010. *El espectador emancipado*. Castellón: El lago.
- RIMINI PROTOKOLL. 2006 "Call Cutta." Filmado en 2006. Producido por Goethe-Insitut. Video, 47:05. <https://vimeo.com/62794689>
- SOCIETAT DOCTOR ALONSO. 2015. *Excavación permanente. Un proyecto de la Sociedad Doctor Alonso*, Dossier de trabajo, propiedad de los artistas Sofía Asencio y Tomás Aragay. Barcelona.
- . 2016. "Y los huesos hablaron." Filmado en mayo 2016 en el Festival Grec, Barcelona. Vídeo, 1:20:59. <https://vimeo.com/182268925>
- TAIS, BIELSA REY. 2012. "Vostell Happening. Cortometraje Documental / Experimental." Filmado en 2012 por La Rêverie Films. Video, 20:01. <https://www.youtube.com/watch?v=hWwO9X9O7O4>
- WOHENKLAUSURE. 1994. "Schlafplätze für drogenabhängige Frauen", Zürich. Consultado el 28 de septiembre de 2018. <http://www.wochenklausur.at/projekt.php?lang=en&id=4>



Capitulo 8

ANEXO 1*

Trata(n)do¹ sobre coreografía

A. La coreografía se distingue de la danza

a.1) En la coreografía puede haber o no danza, pero la danza siempre es coreografía.

B. La coreografía da forma y orden específico a unos gestos.

b.1) La danza sucede; la coreografía nace cuando su acción (dancística) dispone de un orden específico y no otro.

b.2) Da orden decidiendo (u omitiendo) el significado (y los sentidos) de su actividad.

b.3) El que únicamente baila (solo), cuando se mira y se lee a sí mismo y no se detiene, asume el nacimiento de su ejercicio coreográfico, de su escritura dancística (mucho antes de que ésta sea una transcripción sígnica).

Los sentidos que nacen en la decisión de la bailarina de seguir bailando, abren la comunicación para sí y para otro.

¹ El tratado sirvió como indicador de los puntos necesarios a desarrollar en la tesis, aunque algunos de sus incisos ya no coinciden del todo con lo concluido en la investigación..

C. La coreografía implica una relación entre sus participantes

c.1) Que los gestos tengan un orden y un significado, exige la existencia de un espectador.

c.2) La coreografía comunica algo específico para alguien, para el mismo intérprete (baila y se lee a sí mismo) y para otro que lo ve.

c.2.1) Si baila para sí mismo, sabe que existe o que se mueve dentro de la posibilidad de decir algo a alguien, baila pues para un otro (en potencia) aunque baile solo.

D. La coreografía depende de un acuerdo

d.1) Depende de una disposición para exponer el gesto, su significado y los sentidos que abre el gesto dancístico; y también depende de una disposición del que mira (así sea la propia bailarina), para reconocer el sentido de los gestos.

d.2) Cuando esas disposiciones (la propuesta de significados y la recepción) aparecen, se inaugura un acuerdo.

d.3) El acuerdo se sostiene en el tiempo por la coreografía pero a la vez permite que ésta exista.

d.4) Tanto coreografía como acuerdo pueden modificarse en su transcurrir en el tiempo (mutuamente).

d.5) Ese acuerdo temporal aglutina una comunidad momentánea: la del que baila y los que lo miran.

d.6) La comunidad momentánea se rige por la disposición a la comunicación y al acuerdo.

E. La coreografía es el arte de ponernos de acuerdo para el sentido al que se dirige el movimiento.

e.1) En la coreografía el movimiento no es un impulso sino una consecuencia. Una consecuencia de cómo los acuerdos diseñan, delinean, destruyen o fortalecen las relaciones entre los gestos.

e.3) La coreografía es más parecida a una suspensión de movimiento que a un flujo de movimiento. Es casi una pausa del movimiento.

e.3.1) La pausa es la negociación del acuerdo. Es la posibilidad de transformación de las relaciones.

Será un movimiento “más lento” hacia su actualización.

e.4) No niega el movimiento, dilata su actualización. Se retarda la transformación (que causa todo movimiento).

e.4.1) Se habita en la dilación para afectar su actualización, manipular su transformación.

F. La coreografía recrea o re-encauza el movimiento.

f.1) La dilación finalmente permite modificar la dirección del movimiento que se había retardado.

f.2) Cuando el retardo del movimiento ejercido por la coreografía transforma el acuerdo, y por ende la relación, permite una actualización del movimiento, y su realización.

f.3) La nueva dirección del movimiento queda condicionada por la transformación de las relaciones.

f.3.1) Como su nueva trayectoria coreográfica no existe sino con base en las relaciones (y no en la desaparición o ausencia de éstas), es entonces en favor de las relaciones.

f.3.2) En favor de las relaciones, y en integración con la definición de coreografía, las relaciones se asumen con base en los acuerdos: perdurar las relaciones en tanto que

acuerdos que construyan una alteridad responsable (que considera a aquel que propone y a aquel que dispone).

f.4) Las relaciones transformadas entonces pueden entenderse como diálogos en construcción.

Esta caracterización propone a la coreografía como lugar pertinente para pensar críticamente los modos convencionales en los que construimos acuerdos y relaciones, con el fin de actualizarlos hacia una convivencia dialógica.

¿Podría la coreografía proponer una nueva realidad?

¿Podría su ejercicio crítico modificar de manera real las relaciones sociales hacia una mejor convivencia?

Sara Gómez
Barcelona, Octubre 2017



Anexo 2



II Jornadas de Coreografía Política “El pensamiento como metáfora de la danza”,

Documentos y registro audiovisual 2019, en el siguiente [enlace](#)



04

Presentación

En la primera emisión de las Jornadas trazamos un panorama sobre las diferentes aproximaciones de la coreografía con la política: en ese contexto se hicieron visibles también formas en las que la filosofía se sirve de la coreografía y la danza para pensar la política.

El título de esta emisión, “El pensamiento como metáfora de la danza”, añade, además de al texto del filósofo Alain Badiou “La danza como metáfora del pensamiento”, a la necesidad de marcar una diferencia entre el uso metafórico de la danza para pensar la filosofía, con el uso de la filosofía para pensar el suceder de repercusiones políticas de la danza y la coreografía.

El interés en estas Segundas Jornadas es centrarnos en la creación coreográfica que se acerca a la filosofía para presentar sus enunciados sobre política. Por esto, tomaremos prestadas las voces de tres filósofos: Agamben, Badiou, Rancière. Así, la filosofía, su política y su estética nos serán herramientas para pensar las políticas coreográficas.

Lo haremos siguiendo un diálogo que han comenzado ya creadores escénicos con pensadores e investigadores de la filosofía estética: conversación en la que podremos incluirnos al asistir a las Jornadas.

Contenidos

Interesa localizar el momento (y el modo) en que el ejercicio político sucede en el hacer coreográfico, ya sea cambiando un estado de las cosas a nivel de pensamiento o bien, en un nivel de cambio de uso de una acción o actividad (y su repercusión futura).

Proponemos dos modos de aproximación incipientes de la coreografía para pensar la política (que no están definitivamente definidos y son menos precisos de lo que parecen): a) cuando el gesto performativo coreográfico se acerca o la puesta en práctica del ejercicio de la política (entendida ésta según Rancière) al cuando ese gesto performativo podría generar nuevos acercamientos para pensar la política y lo

05

política (según entienden Agamben y Badiou la incidencia de las artes en lo social).

Se proponen asimismo, tres diferenciaciones o caminos para abordar estos dos incisos, que dan las pautas para el orden del programa de las Jornadas.

Arte como acontecimiento

Alain Badiou llama a la experiencia estética del arte un evento que irrumpe el flujo de los sucesos, que nos muestra un desajuste (una injusticia, una opresión). La experiencia estética, portadora de una “verdad” u oposición al desajuste, nos compone/e con ella, marca un momento de conciencia (social, real), que abre para el sujeto que lo enfrenta, todo un cambio hacia el futuro, sobre el cual puede actuar o no.

Arte y su capacidad de suspensión y re-articulación del sentido

Agamben reformula la idea de la poesía como capaz de una suspensión del sentido del lenguaje, interrupción útil para imaginar nuevos futuros. El pensador basaba la noción del concepto de movimiento del campo jurídico al estético: retoma el sentido de este concepto para describir cómo los sistemas de poder ordenan y organizan las actividades de un colectivo o grupo social en beneficio de la longanimidad de su gobernabilidad. Frente a la suspensión política del arte con una cualidad que obstruye tal movimiento, el arte puede suspender algunas prácticas, ideas e incluso actividades superpuestas a tales organizaciones oligárquicas, para abrir espacios de recuperación de pensamiento y de acción.

Arte y su incidencia en lo sensible.

La obra de Rancière tensa las políticas estéticas con la estética de la política. ¿Cómo pues, estas dos actividades, coincidentes en crear las condiciones que visibilizan nuevas maneras de pensar el mundo, pueden tener qué ver en el acto performativo, más allá de una simple relación formal? Proponemos que las artes puedan dotar de nuevos soportes estéticos que insugieren los escenarios políticos, cambiando de ese modo, o aportando para una re-configuración de lo sensible, según se exprese el filósofo.

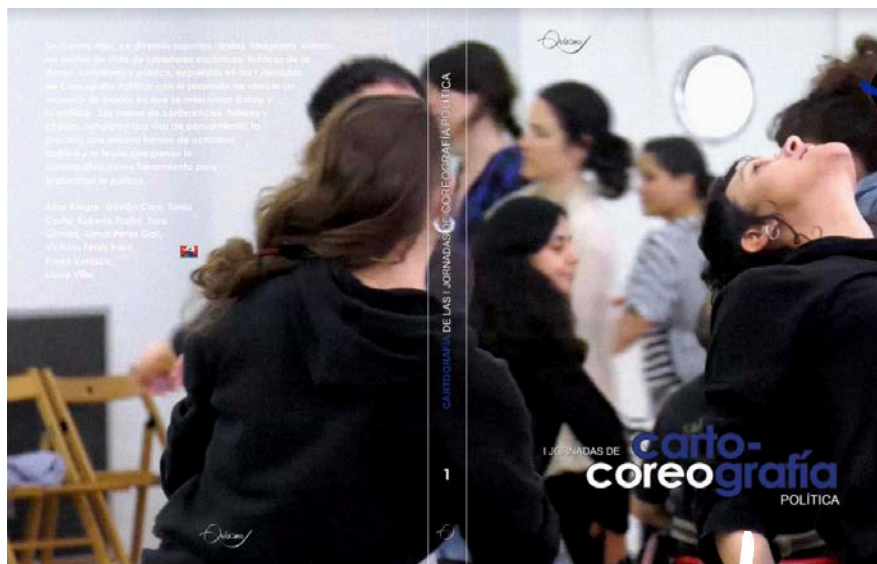
Qué es lo que la coreografía y la danza nos señalan, para pensar la política cuando toman prestados los enunciados dichos por la filosofía.



Cartografía de las I Jornadas de Coreografía Política “Pensar sobre las nuevas maneras de hacer coreografía”

Publicación digital 2018/ed. 2019

Consultar [enlace](#)



ÍNDICE DE IMÁGENES

Por orden de aparición

. Portada y contraportada. Elaboración propia	
. <i>ABCdario</i> [Stills de video], 2018.	100
. Guion “Proto-performance - <i>Godot</i> ” [fotografías], 2017.	102
. <i>Disposición</i> [Still de video], 2018.	104
. Manual de acciones <i>Interval ... (6 steps)</i> [fotografías], 2018.	145-47
. <i>Actions to read</i> [Stills de vídeo], 2019.	171-73
. <i>Performar la forma, formar la performance</i> [Stills del video de registro de la conferencia], 2019. Cámarógrafo: Xabier Ortiz.	174
. <i>Performar la forma, formar la performance</i> [Stills del video de registro en estudio] 2020.	176-77
. Figura 1: Representación de la <i>Kinesfera de Laban</i> . Recuperado el 6 de junio 2020. https://thespaceintherelationship.wordpress.com/kinesphere/	211
. <i>Kafka. Libro-Objeto-video</i> [registro fotográfico], 2020	244-45
. <i>Signos-gesto. De la coreografía a la política</i> [registro fotográfico de la conferencia], 2019. Recuperado de <i>Indisciplines: Actes del Congrès</i> . Barcelona: Universitat de Barcelona, 2020.	271
. <i>Signos-gesto. De la coreografía a la política</i> [stills de registro en vídeo de la conferencia], 2019. Realización: ESMUC Audiovisuales.	273
. <i>II Jornadas de Coreografía Política</i> , [fotografías de las mesas de diálogo; diseño de publicación en siguiente página], 2019.	330-31
. <i>Cartografía de las I Jornadas de Coreografía Política</i> [stills del registro del congreso, por Galo Tobías], 2018. Diseño de programa, siguiente página.	332-33
. Diseño gráfico general: Elaboración propia, 2020.	

Barcelona
2020



UAB