
This is the **published version** of the article:

Fratini Serafide, Roberto; Molina, Víctor. Propuestas teóricas para una narratología de la danza. 2011.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/75862>

under the terms of the  license

Propuestas teóricas para una narratología de la Danza

Trabajo de investigación
de Roberto Fratini Serafide
Doctorat en Arts Escèniques
(Departament de Filologia Catalana de la UAB)
Dir. de recerca Victor Molina

ÍNDICE:

Cap. I. Mitologías del danzar	
I.1	3
I.2	6
I.3	10
I.4	16
I.5	22
I.6	32
Cap.II - Paradigmas. El cuento en las periferias de la historia.	
II.1	38
II.2	43
II.3	47
II.4	51
II.5	56
II.6	59
Cap.III – Redundancia. La danza y las malicias de la repetición	
III.1	63
III.2	68
III.3	74
III.4	79
III.5	84
Cap.IV – La danza entre textura y pespunte	
IV.1	87
IV.2	91
IV.3	96
IV.4	100
IV.5	108
Bibliografía	114

CAP. I. MITOLOGÍAS DEL DANZAR

*“Tout cela qui prend forme et solidité, est sorti,
ville et jardins, de ma tasse de thé”*
(Marcel Proust)

I.1

“Es verdad, como dijo Marx, que la historia no anda sobre su cabeza, pero es también verdad que ella no piensa con los pies. O tal vez no deberíamos ocuparnos ni de su cabeza ni de sus pies, sino de su cuerpo” (Merleau-Ponty 1945: 132). Asumiendo, con Merleau-Ponty, que el *grand récit* de la historiografía oficial ha silenciado sistemáticamente las razones del cuerpo, y que la Fenomenología representa filosóficamente, en el siglo XX, el reconocimiento tardío de esas razones en el mismo devenir de la historia, es plausible replantearse la danza moderna como una forma de fenomenología activa: la fulgurante fabulación del “cuerpo de la realidad”, o de la realidad del cuerpo, en el punto mismo en que ambos entran en una historia, o salen de ella. Es más, si los apogemas de la Historia oficial se deducen al precio de un olvido sistemático del cuerpo, la contra-historia, el contra-cuento adoptado por la fenomenología integrará en igual medida la vertiente corpórea del acontecer y todas sus deformaciones oníricas, fantásticas, fabulosas. El cuerpo de la Letra que dicta las sentencias de la historiografía danza en secreto su personal versión mítica de los hechos. Si existe una relación incoercible entre danza y realidad, y si aceptamos que en cada momento de su parábola la danza ha referido -cuando no ha contado- al mundo, tendremos que suponer, además, que lo específico de la danza moderna ha sido ofrecer su relato, referirlo, como inmanencia y en virtud del más criatural de los argumentos: el cuerpo como diferencia fundamental, ocasión y angustia del Ser-ahí en el mundo y en una historia (el *Dasein* del pensamiento heideggeriano); que puesto que la malicia semántica de toda danza es transformar en diferencias todas las referencias posibles, referir la realidad, para la danza occidental, ha significado *diferirla*.

Ahora bien, puesto que el ser-ahí y el contarse son instancias difícilmente compatibles (no hay cuento que no presuponga un saber, ni saber que no presuponga una discontinuidad, un “haber sido”), la fenomenología es el único sistema interpretativo que explica, hasta la fecha, en qué medida el acto de presencia que es la danza puede constituir también un acto narrativo. En él la verdad nunca viene dada o presupuesta, sino realizada, procesada, actuada, actualizada. Aplicando los mismos protocolos de

pensamiento a la parte de la realidad llamada Historia, la fenomenología es un calco paradójico, suspendido entre alejamiento y participación, de lo que la historia representa en su mismo devenir, en su carácter incompleto y enigmático. Es lo que Merleau-Ponty define en otro lugar como “Lo inacabado de la fenomenología y su *allure* incoativa”. La incoatividad se refiere al esfuerzo de captar a ambos, historia y realidad, como a puras insurgencias de un objeto vivo, siempre a punto de cristalizar en el cuento de los grandes sistemas: “Aprehender el sentido del mundo o de la historia en su estado naciente”, decía Benjamin. El cuerpo de la historia -y la historia no escrita del cuerpo— son, por tanto, fenomenológicamente, *anadiomenes*: florecientes, emergentes. Pero puesto que persigue a la historia contándola en su estado naciente, fenomenología es también el cuento de cerca, la inmersión del cuerpo y de la historia en las turbulencias germinales de las que ambos afloran con la misma misteriosa vehemencia con que la Venus del mito surgió de la espuma del mar. Fue evocando la extraña corporalidad y gestualidad implícitas en la *gesta* de un mítico aflorar como Benjamin quiso asociar a su dialéctica de la historia la metáfora somática del *despertar*: el instante en que el cuerpo aflora de las aguas turbias de un sueño que espera ser contado y descryptado antes de que el estado de vigilia nos aleje de ambos, del cuerpo y de su sueño. Historia *inmersa*, incoativa, presente en el cuerpo de quien la narra como si el emerger y el narrar se produjeran en una misma convulsión. Únicamente atrapado en las redes aún húmedas del soñar, en la adherencia alucinatoria entre inconsciencia y lucidez, el llamado duermevela, únicamente enredado en sí mismo, el cuerpo puede devanar un impensable cuento del sueño (que no era, a su vez, más que la exudación, desde el cuerpo, de un cuento del cuerpo: carne declinada, narrada en figuras). La aventura de la fenomenología (el destino de Benjamin es una amarga prueba de ello) es ella misma un gesto “existitivo”, un estilo de vida. O el acto de una danza (y la danza de una escritura) que no cuaja en un cuento completo porque vuelve a comenzar una y otra vez, en el hacerse de eso que la hace; no renuncia a narrar el reinicio de la historia en el incansable recomenzar de la narración. Puesto que el que la narra vive e interviene en esa historia, su cuento es menos diégesis pura que metadiégesis, un “cuento del contar”: el narrador es fatalmente su protagonista y su desconcertado figurante. Él mismo y otro diferente, en una intermitencia del sí que posee algo de la metamorfosis clásica y algo

íntimamente terspicoreo: la ecuación dinámica, el pasaje entre lo idéntico y lo diferente (“pasión de ser otro”, en palabras de Legendre¹) que instituye la danza.

Si en la danza existe una transposición, un hacerse cuerpo de la realidad, o un corpóreo pensarse del mundo, estos se producen en la fenomenológica intermitencia entre la cercanía más absoluta (el cuerpo danzante se convierte, para narrarlo, en el devenir del mundo) y la lejanía más remota (el cuerpo danzante es de tal modo capturado por las señales, se encuentra tan espontáneamente ajeno, que su relato del mundo, por cercano o profético que parezca, es el menos creíble, el más literalmente abstracto; posee la coherencia de un teorema pero no tiene ninguna tesis; se parece tanto a la fase soñadora de la realidad que no parece capaz de estipular su relato si no es encarnándolo de la forma más fantástica). Fiel a este nudo inextricable de clarividencia y miopía, la danza no ha cedido jamás a la tentación de referir la realidad en las formas cristalinas de la historiografía. Incluso así, no ha renunciado a contar el mundo, y a desempeñar esta tarea con una actitud mucho más compleja que la que le habría exigido el desafío de simplemente “interpretarlo”; al renunciar a referirlo, lo ha narrado instituyéndose como un cuento de la realidad en estado puro; no ya el reflejo de lo real en un dispositivo de ficción (esto reduciría el problema al restringido ámbito de la danza narrativa o del ballet teatral), sino el acto mismo, el gesto paradójico de exponer la realidad, viviéndola, como si esta tuviese un desarrollo coherente y un cierre, pero también la milagrosa incoherencia de un cuento. Y engranar su fábula en el cuerpo como en una intermitencia fundamental entre lo continuo y lo discontinuo, entre evidencia e incoherencia. Fantasmagórica metadiégesis de la danza: contar lo real como si fuera un cuento, contando no ya la sustancia de lo real, sino la única forma de su cuento. Y contarse como si ella misma, la danza, fuera real.

¹ Cfr. Legendre, 1978.

I.2

*“El cuento está condenado a decir algo distinto de lo que querría significar,
dirigiendo su movimiento hacia un sentido que sería el fin de ese movimiento.”*
(Peter Brooks)

Porque la danza, como todo cuento puro, es una falsa explicación. Pero la falsa explicación es también, en su deshonestidad, la única aceptable, o la única eventual, ya que está inscrita en el orden del evento, en la trama de los acontecimientos, y no ya en la precesión de los conceptos. Es propio de la vocación fenomenológica de la danza mantener con la realidad una relación casi exclusivamente mítica (cuando estuvo aplicándose a la investigación literaria, la fenomenología misma como método de pensamiento desembocó naturalmente en Mitoanálisis). Narración que surge de una paradójica confluencia de previsión y torpeza, frivolidad y profundidad, imitación y fidelidad, el Mito nace para explicar el mundo (humano y natural) en la forma del cuento. Es constitutivamente falso pues, al mismo tiempo, en la fraudulenta pretensión de explicar el mundo desplegándolo en hechos, el mito lo comprende con una profundidad inaudita; por no saber explicarlo, sino solo exponerlo, las historietas del mito tienen la excepcional pretensión de ser verídicas. Anterior a toda historiografía y a toda filosofía, el Mito es el prototipo mismo de la narración incoativa: raíz de cuento cuyo tema es invariablemente el inicio, el origen de algo; aunque posterior al presente que la inspira y que debería explicar, la historia es colocada normalmente en una anterioridad aurática: –un *Illum Tempus*. Astucia suprema que hace del mito, no ya el efecto narrativo de una causa real, sino la causa narrativa de un presente real. Esta curiosa ambivalencia que subyace a todos los “Èrase una vez” de las narraciones humanas, la asombrosa metátesis mítica de anterioridad y posterioridad, es la piedra angular de cualquier posible narratología de la danza. Se ha dicho que el mito es siempre *etiológico*: un cuento de las causas primitivas, o mejor, la invención de una causa forzosa puesto que es forzosamente posterior a su efecto, una anterioridad *a posteriori*. Declinado en figuras temporales, el inefable estatuto de este efecto que se considera causa, sería el de un hecho intemporal (nominalmente anterior a cualquier tiempo conocido) sugerido directamente por los avatares (históricos, orgánicos o meteorológicos) de la temporalidad vivida: ese ingenioso Después que des-pliega al

Ahora en la forma de un Antes. Es en suma la metacronicidad del mito, su salvaje anti-historicismo.

Para entender de qué modo hereda la danza dicha metacronicidad, o hiper-narratividad del mito será oportuno replantear sus estatutos miméticos y sus axiomas teóricos. Olvidemos por un instante la presunta primariedad, espontaneidad, u originalidad del gesto danzante: se trata de otro “mito” especialmente radicado en el metadiscurso de la modernidad, fuente de innumerables –a veces afortunados- malentendidos poéticos. Aparecer como un Gesto Primero y Único es solo un corolario de la incoatividad constitutiva de la danza en cuanto reinicio infinito de una forma del actuar, y la causa de su abstracción genérica, de su tendencial no-representatividad (la más antigua coartada de la danza, su mayor astucia en materia de referencia). Se trata, en otras palabras, de reformular el imaginario discursivo de la danza no ya sobre el concepto de Inicio (la danza como gesto original, originario, surgente) sino sobre el concepto, paradójico, de un Re-inicio absoluto (la danza como re-surrección del gesto) ¿Qué sucedería si la originalidad fuera en la danza, exactamente como en el mito, un efecto de la secundariedad? ¿Si la danza no fuese primaria tal y como se ha creído, sino misteriosamente derivada; no ya la absoluta insurgencia de un gesto venido de la nada, sino la perturbada reproducción de un gesto desaparecido?

En ese caso debemos creer que la danza es una peculiar *deriva* de la realidad: acto mimético cuyo referente, cuyo Original –el universo de los gestos reales– ha sido perdido, olvidado o incluso eliminado por la extrañeza específica del gesto danzado, por su *diferencia*, es decir el resultado de un desplazamiento, de un alejamiento cuyas adherencias cinéticas están en la misma etimología del *diferir*; y creer que la congénita diferencialidad de la danza no es, como se ha pensado, un argumento a favor de su originalidad, sino la prueba de su total derivatividad. La danza refiere-difiere al mundo, al cuerpo y a la acción en las formas de una fatal desemejanza. Existe asimismo algo de violencia en la desmemoria, en la distracción y la eliminación necesarias para esta conjura de la espontaneidad: una mutilación de la deuda mimética semejante en todo y por todo al acto violento (la castración de Urano) de cuya suciedad cruenta, mezclada con el océano en la turbidez de la espuma, el mito deriva a la playa de Chipre para desembarcar allí, hecha y acabada, realmente perfecta, a la Afrodita de las representaciones culturales. Esta enigmática secundariedad no se le ha escapado al imaginario, y al vocabulario de la danza histórica: de todas sus definiciones

tradicionales, la más irónicamente eficaz hasta la fecha es el apotegma renacentista que la llama “un arte de los gestos exagerados” a partir de *exagerar*, el iterativo del latín *ex-agere*, que designa un “actuar” derivado o posterior, la gesticulación cuyo exceso repite el gesto de la normalidad derivándolo, aplazándolo en el modo más antieconómico, el más derrochador. Más aún, si durante siglos la estética de la danza se ha fundado en una cierta sensación de exactitud del gesto (la precisión ejecutiva del ballet, pero también la esencialidad del gesto, su intrigante facultad de *precisarse* sin precisar su objeto —eso que Forsythe definió como *The vertiginous thrill of exactitude* (1996), es porque *exactum* (exacto) es paradójicamente el participio pasado de un verbo, *ex-igere* (exigir), también él emparentado, etimológicamente, con el *exagerare*. La exageración proverbial de la danza participa pues, por extraño que parezca, de una proverbial exactitud; no se pueden imaginar si no es en relación a un referente enigmático, reprimido, cuya exacta conformidad al orden de la mimesis se realiza paradójicamente en las desemejanzas de la exageración. La danza no es vocacionalmente abstracta sino renovando su gesto de abstraerse de algo. O distraerse de él: constitutivamente abstracta o distraída por ser hija de una abstracción fundamental, un gesto fenomenológico de *epojé* (verdadera “elevación”) del referente, que es encarnarlo en una forma infinitamente general, por no decir genérica, pero también indefinidamente particular y contingente; una pura esencia, pero también el más puro de los accidentes: la incrustación agitada, el residuo, la última *deriva* de un desaparecido gesto de la realidad, *desemejado* para que surgiera el gesto de la danza. No procede de la causa (o de la Cosa) que es el mundo sino por distracción. De ahí que aparezca como un dominio de efectos puros y beatas gratuidades, un preciso arbitrio de la forma. Y es porque su tiempo prescinde o finge prescindir de la forma de la causalidad por lo que ese tiempo ha sido imaginado gustosamente como un Tiempo Absoluto, como un Presente Eterno, como la verdadera contingencia aurática de un acontecimiento puro.

Ahora bien, es cierto que la danza designa a un tiempo fuera del tiempo de la historia (que es el gobernado por las causas), pero también es cierto que no se puede imaginar el cortocircuito mimético (su carácter de fuente secundaria) fuera de una percepción enteramente mítica del tiempo de la historia como proceso de caída. No encarna, simplemente y por decirlo de alguna manera a un primer nivel, al tiempo atávico, la actualidad ancestral sobre la que fabulaba Isadora Duncan en la ciega convicción de estar actualizando fielmente la danza intemporal de los griegos, sino la derivación a un

segundo nivel, la reinvención, el cuento (o el mito) de aquel tiempo. Después de todo, fue por reticencia frente a las astucias derivativas y repetitivas del mitificar por lo que Duncan permaneció fiel a la desorganización de la forma, al improvisar con irreductible obstinación, como si la improvisación fuera una garantía total de primariedad. Existe una ambivalencia profética en el hecho de que fuese precisamente Duncan, protagonista de una extraordinaria reformulación de la danza como versión mítica del presente, la que promoviese valientemente aquella danza como una versión presente (y obviamente falaz) del mito. Este quiasmo, la frágil reversión del cuento del presente al *presente del cuento*, es la paradoja más fecunda de la modernidad.

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

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

² Cfr. Jakobson, 1954.

I.3

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

Si insistimos en la idea de que la danza es un campo de efectos puros, es porque la precesión de sus formas no es nunca, aunque posea toda su apariencia, un equivalente de la procedencia causal a la que la historiografía, la ciencia o la narrativa realista nos han acostumbrado. Por mucho que, en repetidas ocasiones, las poéticas hayan subordinado la praxis al fantasma de una plausibilidad cualquiera, o hayan tratado de legislar (sobre bases lógicas u orgánicas) su proceso de formalización, no existe presunción de coherencia en la danza que no termine por parecerse a un mito de las causas y por fomentar en un segundo nivel la malicia, la gratuidad que pretendía erradicar: la facultad que tiene la danza de restarle prestigio a las causas, contrahaciéndolas con imperdonable ligereza; el hecho de ser contigüidad improcedente y sucesión inconsecuente. La fatal incoherencia de la danza, su anárquica ordenación de las figuras posee, en suma, todas las características de una falsa concatenación, o del tipo de secuenciación arbitraria que la era del ballet clásico llamó perversamente *enchaînement*: concatenación como *encadenamiento* literal, que fue la precesión ligera de las formas ligeras de aquella danza específica, sí, pero también la coacción y el aprisionamiento de aquellas formas, que para simular con eficacia una causalidad cualquiera tendrán que imbricarse, que anclarse según una ley no menos tiránica que la norma lógica que encadena los verdaderos efectos a las verdaderas causas. ¿Y si la danza fuera un protocolo no ya causal, sino *fatal*³?, ¿no ya histórico, sino de destino?, ¿no ya lógico sino, por llamarlo de algún modo, mágico? Por el hecho mismo de obedecer a una necesidad "endógena", y nunca "exógena", la precesión de las formas danzadas recuerda aquel precepto de *concordancia discordante* entre los hechos que, según Aristóteles, constituyen la base de la engañosa verosimilitud del Mito. La destreza gestual del cuento se encuentra por entero en la capacidad de despachar, de cumplir su paradoja, nunca tan evidente, según Ricoeur, como en el efecto sorpresa de las catástrofes, que en el mito y en la tragedia clásicos proceden del evento que los

³ Cfr. Baudrillard, 1983.

desencadena *para tèn doxan di'alléla* (que significa “a causa uno del otro, aunque contra toda expectativa”).

Podríamos incluso insinuar que la concatenación del movimiento danzado, forma persuasiva de una causalidad sin causas, es mucho más parecida a la correlación fatal de la culpa y del castigo según el punto de vista de la mitología y de la teología que a la precesión lineal y consoladora de la causa y del efecto según el punto de vista de la ciencia y de la historiografía. El paso de la danza es siempre un extraño *contrapaso*: realización improvisada de un esquema de destino, que no podemos considerar retributivo (como el efecto de una causa real) más que desde una óptica supersticiosa, en el horizonte mítico de la religión. Lo extemporáneo, lo sumario de esa efectuación es la versión actuada de un “sufrir las propias acciones” que los mitos ultramundanos imaginan como la ejecución sin fin, la expiación perpetua, la repetitiva retribución de los condenados. Al pintar el presente efímero de la danza como una imagen dinámica de la eternidad, el metadiscurso ha olvidado demasiado a menudo que, en la tradición occidental, la eternidad es menos un parque infantil sin horario de cierre que el teatro por antonomasia de la culpa y del castigo, de la retribución exacta *aunque* infinita: hiper-espacio de una cruel hiper-causalidad.

Sujeto *de* la concatenación fatal de las formas, el cuerpo de la danza está también sujeto *a* ellas; más coaccionado, en verdad, que “libre”: cuerpo rehén (*ôtage*, eso que es distraído, quitado, retraído, en el sentido propio del lat. *tollere*, el de un sustraer y segregar “elevando”, “suspendiendo”, “colgando”), prisionero de una causalidad suspendida; la encarnación misma de toda suspensión, de todo *suspense*, que es el de la danza en cuanto conato de explicación, mito de las causas y mito de las cosas. Cuerpo malditamente colgado de su ligereza, de su indeterminación. Malditamente esclavo de la libertad que le exige exagerarse. Es para re-hacer el cuerpo sobre estas bases de ambivalencia, suspendiéndolo en el tiempo, arrancándoselo a la esclavitud de los fines, encadenándolo a una falsa coherencia más propia del narrar que del hacer, por lo que la danza articula su vicisitud mediante imágenes enigmáticas y no didascálicas, articulándose a sí misma, después de todo, en la forma propia del mito. Su aporía más clamorosa es probablemente la de ser un acontecimiento puro bajo la forma de un puro cuento: explicar los efectos del mundo erigiéndose en causa y efecto, *fatalidad* de sí misma. Perderse, disiparse todo el tiempo es su manera de obtemperar a la extraña y doble misión de exponer el mito de la desaparición, del eclipse o de la *elipse* del mundo

exponiéndose al mismo tiempo, como el mito, al orden misterioso de *su propia* desaparición; repetir la pérdida de sí como una vicisitud, como una peripecia, como un acontecimiento coherente, vivirla como si fuera narrable. Y resolver del modo más paradójico, como hace el mito con otros instrumentos, la asimetría existente entre ser y narrar. Entre No Ser y Estar.

Antes de que la filosofía griega sintetizara el problema de las causas en un pensamiento de las esencias, y antes aún de que la despreocupación nada esencial del mito pluralizara aquellas causas, la realidad en su conjunto era aquella divinamente auto-causada (divinamente auto-causado era el conjunto mismo, la Totalidad de lo real). Según la literatura antropológica, en las civilizaciones animistas todo objeto, por el solo hecho de aparecer, era una *hierofania*: incomprensible, invulnerable, realmente investido de un prestigio óntico, un plus de Ser, suficiente para hacer de él una concreción natural de lo divino. La idea de una equivalencia entre realidad y trivialidad no es solo un efecto del pensamiento filosófico maduro, sino también de un progresivo empobrecimiento óntico, de una inflación del prestigio sacro inscrito en las cosas. Esta deslegitimación y trivialización del mundo fenoménico es un proceso altamente dialéctico: el hecho de que los dioses deserten del universo terrenal ofrece a las comunidades una oportunidad impagable de reevocar, de re-presentar cuanto han perdido: una reinvención, adscrita al rito para que este restablezca gestualmente la intensidad de Ser que un dios infundió al mundo y a las cosas del mundo, *in illo tempore*, con el gesto mismo de crearlos. Es el origen más cierto de las religiones: la recuperación de una perfección eclipsada, un prototipo a cuya absoluta incoatividad no se sustrae ni siquiera el Edén de las Escrituras judeo-cristianas. Toda religión es, además, hija de la culpa original que fue romper el encanto de la espontaneidad del mundo originario, pecar contra el recomenzar de todo. El castigo se llama Historia y Muerte. A partir de la caída no se puede imaginar la historia más que como una repetición imperfecta, una pantomima aproximativa de aquel mundo prototípico, ni imaginar su movimiento, su convulsión, su progreso más que como consecuencia de la ineficacia de repetir un prototipo sin serlo. La idea de una decadencia, de una deriva cualitativa del mundo respecto a sí mismo se aplica evidentemente también a los gestos humanos, pálida imitación, en la óptica de los primeros cultos organizados, de una gestualidad que fue en su tiempo primaria y divina, y que solo en el ámbito controlado del rito puede aspirar a re-presentarse con un prestigio aceptable aunque transitorio. La patología de la historia como repetición y

decadencia de lo ancestral, ávido de exactitud por ser tan fatalmente inexacto, invoca irresistiblemente el remedio aproximativo del mito y del rito (respectivamente una apología y una dromología de los orígenes, enunciación y acción⁴, protocolo de persuasión y protocolo de acción).

Gran parte de la teodicea del siglo XX sobre la restauración de las raíces rituales de la danza (pensemos en los entusiasmos holísticos que infectan la modernidad de Duncan a Carlson) habría resultado menos cándida si hubiese reconocido, junto a sus transportes pseudo-místicos, que en ambos, en la danza no menos que en el rito, el contenido referencial refleja una concepción genéricamente mimética de la mismísima historia humana como repetición de un ejemplar mítico. Dicho ejemplar se cristaliza por repetición en las fórmulas del rito y en el *formulismo congénito* de la danza: ambos no hacen sino declarar y al mismo tiempo enmendar, cargándola de eficacia óptica, la desesperante, ineficaz repetitividad del mundo. Verbalizado y actuado en la astucia completamente humana de una ficción (mítica, ritual o dancística), el prototipo mítico obtiene de postularse, re-afirmarse como auto-originado: precede a cualquier objeto de la realidad y a cualquier articulación del lenguaje. Se finge absolutamente anterior al cuento que avala y que lo avala. Exhibe repitiéndose su *irrepetibilidad*.

Si la repetitividad de la historia origina el universo mítico para garantizar la reviviscencia narrativa del acontecimiento originario, y si una parte de esa misma repetitividad origina las fórmulas gestuales de la danza y del rito para garantizar la reviviscencia de sus hechos, resulta verosímil replantear danza y rito como la forma no diegética de una misma y única narratividad; y creer que en estos la parte viva del cuento, su gestualidad es, por así decirlo, demasiado derivada, y al mismo tiempo demasiado viva para vertebrarse en un auténtico sintagma.

Ahora bien, la vitalidad misma del mito no está en el sintagma que lo articula en un cuento; está en el paradigma que lo articula en mil cuentos posibles, y sobre los cuales volveremos más adelante. Esta paradigmaticidad, transversal a todo sintagma, es precisamente el punto de convergencia de la danza, el mito y el rito. Así pues, danza y rito serán narraciones no ya simplemente gestuales (en la misma medida en que el mito, como se verá, no es *simplemente verbal*) sino *paradigmáticas*: encarnaciones,

⁴Cfr. Agamben 2001: 18.

ascensiones de una repetitividad que constituye no ya el cociente de amortización del sustrato mítico, sino su parte viva, sustraída a los desgastes de la historia.

En este sentido podemos concebir la danza como hiper-narración, mito paradójico en el que lo que prevalece no es la referencia del mito, el objeto del cuento, sino su malicia estructural. Si alguna vez ha existido un mandato ritual para la danza, este no ha consistido, como se presumía, en una transfiguración genérica del cuerpo, sino en su regresión al cuerpo prototípico a través de su mismísimo decaimiento en el cuerpo actual de la historia y en el cuerpo agente de la danza como parte de esa historia. El único mandato ritual de la danza fue re-presentar ese cuerpo, propiciar su teofanía mítica justamente mientras perpetraba su caída (y su caducidad) “histórica”. Mítica es asimismo, en este sentido, la dialéctica propia de toda danza entre los protocolos de la caída y de la elevación literales. Es en el corazón de esta paradoja donde la danza obtiene de re-crear el cuerpo físico e histórico como un cuerpo anadiomene, incoativo, mítico. La liturgia de la danza se apoya completamente en la paradoja por la cual el cuerpo opera en ella el relato de su sustracción a la realidad. Inquietante síntesis de intemporalidad y de mortalidad: la sustracción de la (y a la) realidad que la danza propone es bajo todos los puntos de vista un acto de *realización*, porque realizado, en términos míticos, es únicamente aquello que repite con exactitud lo que fue, mientras que la tosquedad orgánica del cuerpo, la fecha indicada por el calendario, y la computable actualidad de una hora y de un lugar de actuación son diversamente *reales*. La danza tendría, por así decirlo, el fin sagrado, y extraordinariamente fútil, de *realizar* todo aquello que, por condena a una progresiva decadencia, no es sino demasiado real: realización del cuerpo real. Puesto que la mortificación humana por excelencia es saberse criatura, copia desacralizada, instigada, tocada por la conciencia criatural, la principal prestación de la danza será contar el cuerpo no como un dato humano sino como un dato míticamente real; recrearlo omitiéndolo, y recrear sus omisiones: su eclipse en la falsa realidad del cuerpo vivo y su eclipse en la verdadera irrealidad del cuerpo muerto. Recrear, a fin de cuentas, un cuerpo incapaz de crearse solo (consumando en un único gesto su tentación y su castigo; el querer ser divino y su caída en la historia). Ser por eso un acto exquisitamente re-creativo es el más incomprendido de todos los títulos de la danza, que en el último siglo ha ido enmendando, no sin un cierto puritanismo, todo posible parentesco con la diversión, la ornamentación, la

recreación. Ignorando que en danza no se da metafísica fuera de una cierta trivialidad congénita.

Es por su ser re-creado en la danza (su capacidad, en una gran parte de la danza histórica, de darse como objeto, antes que como sujeto), puramente inhumano o prehumano, por lo que el cuerpo danzante no debe ni puede crear positivamente nada, sino solo re-crear su propia mortalidad para, en un cierto sentido, exorcizarla: fingirse el prototipo mítico de sí misma. Y puesto que la laceración que lo aleja de lo prototípico es la misma que origina y explica toda forma de narración mítica, en muchos aspectos ese cuerpo (elijá o no, como en el repertorio sagrado, primitivo y folklórico, representar “directamente” un tema mítico) no danza jamás el mito, sino la *fórmula* del mito, su impulso estructurador, ese gesto de contar (si contar es un gesto) que subyace a toda formación mítica; cuenta la absoluta incoatividad gestual de un mito abocado a contarse a sí mismo en cada boca que lo cuenta, en cada cuerpo que lo vive.

Aunque se admita que una gran parte de la danza occidental ha sido abiertamente mitopoiética, orientando su poética a la exposición de una trama, la cuestión narratológica que tratamos de enfocar, más allá de todo contenido narrativo, es si la danza en general puede ser formalmente imaginada como, en sí, *autoproducción* de una historia; si y cómo se resuelve en danza la discrepancia entre acontecer y contar; entre gesto, gesticulación y *gesta*; si en suma existe una modalidad gesticulante del acontecer que lo plasma ya, mientras acontece, según el paradigma del contar, y si esa modalidad es aquello al que durante siglos hemos llamado danza; si esa gesticulación está ya inscrita en las estructuras del mito; si existen otros dispositivos, más allá de la tradición narrativa, en los que vuelve a estar vigente el parentesco mítico entre cuento y gesto, y cuáles son las posibles relaciones entre dichos dispositivos y la praxis de la danza; si existe una danza en el narrar; si existe un narrar en la danza.

I.4

*“Un mito es una malla en una tela de araña,
y no una voz de diccionario”
(Marcel Mauss)*

Típica del rito es la toma de posesión del territorio a través de un acto de recreación mágica. Es el caso de la fundación de las ciudades, precedida, antiguamente, de un rito de “cosmización” del sitio, que coincidía en general con la ejecución de un surco. *Mundus* (el Mundo) era como se definía en Roma al espacio comprendido en su perímetro, la parte de tierra *realizada* con fines civilizadores. Realizada por haber sido idealmente rescatada de la ley de la decadencia del espacio natural, y por ello sagrada, fuerte, efectiva, duradera; entregada a la historia con el paradójico aval de la eternidad. La vulgata que atribuye a la danza esta misma virtud aurática de ocupación y transustanciación del espacio se basa en la intuición de que la danza, en el fondo, no hace más que “realizar” el espacio. Pero esta realización del espacio depende irónicamente del hecho de que la danza reafirma la fatal perdurabilidad del espacio mucho más allá del acto efímero que, al materializarla, enuncia dicha perdurabilidad. En este sentido –otro mito que hay que desacreditar– el espacio de la danza no es abstracto, como suele decirse, sino *real* de un modo absolutamente peculiar y dialéctico, que es el de su realización en estado naciente: espacio que se realiza des-realizando un lugar dado, *segregándolo*. Espacio, además, que adopta el cuerpo como señal de impermanencia, catalizador de su propia perdurabilidad, y que vuelve a ser un *lugar* apenas la danza lo diserta. ¿Un ritual, la danza? Meta-ritual, más bien; menos semejante a un rito que al necesario fracaso de todo rito.

Ahora bien, la Realización del espacio suele coincidir en el pensamiento mítico con la institución de un centro simbólico (la mitología pulula por montañas sagradas, centros del mundo, puntos de conjunción entre cielo y tierra). Este centro, reinventado por el rito y justificado por el mito, verdadero *omphalos* (el ombligo del mundo) es, al mismo tiempo, lugar de conexión, polarización y rescisión. Precisamente porque su consagración es de hecho una reinvención suya, no se consume sin una necesaria mutilación, sin una separación artificial, que lleva a cabo el *mundus* del rito romano, y que recuerda la decapitación de la Serpiente cósmica previa a la cosmogonía de los Vedas: interrupción y discontinuidad de lo que es originariamente indiferenciado,

indistinto y circular⁵. Para elevarse a la categoría de Espacio capital de las poéticas, el lugar de la danza occidental es también un espacio segregado, objeto de rescisión y captura. Una fracción de mundo puesta en *Epojé*: suspendida, cesada. Una apnea del lugar. *Epojé* designa en griego el apogeo que la estrella alcanza en un momento único del año: extraña síntesis de claridad y lejanía, detención y suspense. En el contexto de la danza esta misma rescisión apneica entre *un* espacio y el espacio de la realidad no precede a la danza; se enuncia en cada momento de esa danza, llamada a reafirmar, a proclamar en todo momento la provisionalidad de su segregación, su incoatividad, producto –como la perdurabilidad de las capitales– de una tregua temporal entre permanencia e impermanencia. El ámbito de las analogías entre danza y rito es un terreno conceptualmente pantanoso. Si la danza es la culpa que desnaturaliza el espacio ofreciéndole, con el regalo de un centro, una mítica chance de realidad, ese centro será incierto, provisional, siempre a punto de deshacerse, siempre dispuesto a desplazarse, a migrar en la migración del cuerpo que lo funda: fluctuante como la roca de la Jerusalén bíblica sobre las aguas subterráneas del Tehom. La flotación del centro es el primer indicio de su arbitrariedad originaria. El secreto mismo del rito es su congénita inferioridad al acontecimiento que conmemora (pecado original de todo comportamiento escénico: el acto que ejecutamos para ser lo que ya no somos). Y si en el mito la amenaza amorfa, la insignificancia circular representada por la serpiente es lo que pone en peligro la durabilidad del mundo, entonces el camino tortuoso, la mismísima translación laberíntica que, en la danza, funda el centro extraviándolo sin descanso, es de hecho una mimesis impensable de lo amorfo: de eso que por definición rehúye toda mimesis. Flotando en torno a la provisionalidad de una forma, y secuestrándose en un espacio inciertamente secuestrado, la danza rinde un homenaje tautológico, casi metadieético, a lo amorfo: lo combate realizándolo, o lo deshace deshaciéndose. No se puede imaginar una ritualidad más vana.

Así también la dromología de la danza es más engañosa y fracasada, pero también más paradójicamente eficaz que la de cualquier rito, ya que no sabe renunciar a la tentación de parecer un prototipo y resiste, disimulándolo, al estatuto de la copia ritual. De paso, replantear la estructura de las relaciones entre danza y rito parece especialmente urgente, si se considera el impresionante revival dancístico de los climas rituales y del

⁵ Cfr. Eliade, 1951 : 16-24.

misticismo sincrético en estos últimos años (un tufo a incienso que representa el poder de convocatoria de la danza más trendy, entre Alain Platel, Akhram Khan y Sidi Larbi Cherkaoui, por limitarse a los ejemplos más clamorosos). Si bien la entusiástica vuelta a una idea pueril y rentable de ritualidad representa ya de por sí un síntoma de anemia poética en la praxis posmoderna, este *revival* no deja de alegar en todo momento la coartada de un supuesto retorno a *las raíces*: la idea, en suma, que los orígenes de la danza sean rigurosamente rituales, y que por ende no se dé para la danza ninguna posibilidad de palingénesis fuera de una reedición (hipócrita) del rito como danza primaria y originaria. Ahora bien, mirándola a luz de los conceptos expuestos hasta aquí, la invocada y exitosa tesis de una posterioridad de la danza respecto al rito no designaría más que la ulterior fabricación de un espejismo de anterioridad, una ulterior mitogénesis. Después de todo, afirmar que la danza procede del rito no es menos gratuito que afirmar que el rito procede de la danza. En ambos casos estaríamos de hecho esgrimiendo el incalculable consuelo de una causalidad fabulosa. Tiene poco interés, la verdad, establecer aquí si la danza proceda del rito o lo preceda. La danza no sería ya un residuo del protocolo ritual, sino su involución (o *pre-volución*) activa hacia el fraude narrativo que en el pensamiento arcaico cree preceder —explicándolo— a todo rito; el acontecimiento de la secreta e impensada dromología de todo mito, que es la gesticulación pura del narrar, simultánea e, incluso así, anterior al acontecer que narra. Ahora bien, la razón de una convivencia tan clandestina entre apología y dromología es, una vez más, en el mito, la absoluta insuficiencia de la explicación. Porque el Mito subordina las incertidumbres del mundo a un conjunto solo narrable de acontecimientos, y porque con el fin de subrogar la causa en evento, es el propio Mito el que se vuelve acontecimiento; es el Mito el que gesticula una infinita variación de sí. El estudio científico de la mitología, con Kerényj⁶, y el método mitoanalítico sugieren que las variantes míticas no son simplemente ediciones diferentes o versiones de un presunto original, sino verdaderas inflorescencias del cuento, y de su credibilidad, en todas las desviaciones y contorsiones, en todos los finales alternativos y comienzos arbitrarios que la tradición esté ya dispuesta a absorber; una hermenéutica del mito no es imaginable fuera de la adopción simultánea del mito y de todas estas variantes como un conjunto múltiple de desarrollos, exento de toda norma de cohesión o causalidad

⁶ Cfr. Jung, Kerényj, 1948 y 1979.

directa, un *rizoma* en sentido deleuziano. Dicha deriva del acontecimiento en los meandros de sus variantes, la permutabilidad absoluta de actos y figuras consustancial al mito, es todo cuanto la mitografía (la tradición literaria inherente al mito) se limita a elegir y a seleccionar. Estructura difusa (y estructura de difusión) que invalida de raíz el prestigio mismo de la diacronía como terreno de las causas: independientemente de la fecha de elaboración de la variante, y del contexto documental o mitográfico en el que se acredita, el mito es comprensible únicamente imaginando que las versiones recientes son en cierto modo sincrónicas respecto a las antiguas, y que incluso sus variantes desconocidas o conjeturales son genéticamente autorizadas. Endogénesis del mito: atestiguada ciertamente por sus declinaciones lingüísticas, pero solo a condición de precederlas enigmáticamente a todas, coincidiendo con todas ellas, exactamente como un organismo precedería impensablemente al movimiento encargado de acreditar su vitalidad, no existiendo de hecho más que a partir del hálito del que vive. Así pues, si bien es cierto que el mito no puede prescindir de las servidumbres del lenguaje, también lo es que obedece a un paradigma, un *pattern* de desarrollo, un principio rizomático mucho más amplio, sincrónico y contradictorio que todos los sintagmas que lo cristalizarán puntualmente en este o en aquel cuento. Verdaderamente, a la matriz del narrar en su forma más pura se ajusta perfectamente el comentario que Benjamin le dedicó a la misteriosa sequedad de ciertas crónicas de Herodoto: “Se asemeja a los granos de trigo que quedaron herméticamente encerrados durante milenios en las celdas de las pirámides, y que mantuvieron hasta hoy su fuerza de germinación” (Benjamin, 1955: 255).

Porque si el mito obedece al imperativo de explicar el mundo, también obedece al mandato de no explicarlo del todo, de no dirimir ni agotar su sentido. No respeta la unilateralidad del mundo, sino su pluralidad, su ambivalencia. Por tanto, es sensato imaginarlo como un cuento-límite que, a pesar de ser llamado a contarse en el lenguaje, ofrece sin embargo la alucinación de una estructural anterioridad a cualquier lenguaje, y a cualquier *logos*; a todo aquello cuya misión sea contraer la apertura infinita de su paradigma en la univocidad de un sintagma mitográfico. En *El mago de Oz*, el Espantapájaros le explica a Dorothy que se puede llegar al reino encantado tomando, indiferentemente, ya el camino de la derecha ya el de la izquierda. En la exégesis moderna del Mito esta vocación paradigmática ha sido ilustrada, antes aún de que Deleuze elaborase el concepto filosófico y transdisciplinario de *rizoma*, con metáforas

que aludían todas ellas a una cierta arborescencia rigurosamente no jerárquica del mito, una floralidad (la “floración primera de la joven fantasía” a la que aludió F. Schlegel), cuando no una verdadera “textilidad”, admirablemente resumida por S. Creuzer: “... Estas ramas y ramajes tienen a su vez ramificaciones y ramales que se muestran ante nosotros como un único árbol gigantesco, surgido de una sola raíz, pero que ha extendido en todas direcciones sus innumerables hojas, flores y frutos...”⁷. Y si las metáforas biomórficas han dado razón durante siglos de la rizomaticidad del mito, no entenderemos sus implicaciones respecto a una posible narratología de la danza contemporánea (incluso en sus abstracciones más radicales) sin tener en cuenta la sugestiva analogía que existe también entre esta ilimitada polivalencia y la estructura del cosmos sugerida por las ciencias teóricas del siglo XX. Al mito podríamos aplicarle el mismo “principio de indeterminación” al que la teoría cuántica somete en los años 30 la investigación del mundo físico: exactamente del mismo modo que el capturar en un laboratorio y medir la ubicación exacta de una partícula significa determinar o postular el colapso de la “función de onda” que la ubica potencialmente en un tempestuoso océano de probabilidades, podemos creer que toda versión oral o transcripción mitográfica solo capta el cuento del mito únicamente al precio de oscurecer temporalmente su probabilidad infinita de concreción, su perenne gesticulación y ondulación. Como si el mito enarrara imponderablemente, además y por encima de sus narraciones temáticas, su carácter formalmente *emergente*, su oscilar entre el mar del pensamiento mítico y la tierra firme de las versiones mitográficas, entre ondulación y puntualización. Parecida, esta, a la puntualización de un acontecimiento infinito que, al producirse en el universo subatómico, el propio lenguaje científico describe en términos narrativos, llamando “historia” al presunto recorrido de toda partícula en los instantes que preceden a su “captura” experimental y confiando a la teoría de las “historias diferentes” (y más tarde, con Everett, a la de los “mundos paralelos”) una sobrecogedora imagen del universo físico aparente como una “narración” de entre los infinitos “narrables” que entretejen su trama subatómica, en lo infinitamente pequeño, y su trama cosmológica, en lo infinitamente grande. La física experimental parece así aceptar la conjeturalidad cuántica como un inevitable ejercicio de fabulación, que comparte con las formas de la mitopoiesis incluso un replanteamiento radical del

⁷ Cit. en Blumenberg, 2001: 18.

concepto de causalidad y de cronicidad: “La historia que narramos del pasado puede traer consigo huellas de las acciones que realizamos en el presente. Al encender los detectores, hacemos que las informaciones sobre la trayectoria se conviertan en un dato esencial de la historia. Al apagarlos, contaremos necesariamente una historia diferente. Ambas historias son, sin embargo, válidas e interesantes... Una observación efectuada hoy puede, por tanto, contribuir a completar la historia de un proceso iniciado ayer, o el día anterior, o quizá millones de años atrás” (Greene, 2008:230).

I.5

“Let Dorothy go to the city of emeralds.”
(Frank L. Baum)

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

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

Concatenando, instilando el prestigio de la continuidad en el arbitrio de la contigüidad, la danza no imita la eficiencia del cuento, sino su necesaria insuficiencia (renunciando a salvaguardarse o concretarse incluso en la fijación mínima del lenguaje) de “cuento contado por un idiota, lleno de fragor y de furia, que no significa nada” en el tronar de Macbeth. Al sugerir que es la forma más extrema del mito, o una *fórmula mítica encarnada* (siendo a la vez un verdadero efecto y una falsa causa), estamos interpretando la danza como ese cuento paradójico cuya plenitud es evacuarse. Su procedimiento consiste, después de todo, en segregar un segmento del tiempo común y una porción del espacio real para que suceda mucho sin que suceda nada: un *much ado about nothing*, un acaecer sin acontecimientos, constantemente pendiente de un orden o de una ilusión de continuidad que la estaticidad de las causas no agota. Es, por así decirlo, el ámbito en que el diseño subtendido por la contigüidad de las formas se

asemeja con más fuerza a un *destino*, el nombre dado tradicionalmente al existir cuando este aspira estructuralmente a una cierta narrabilidad. Una versión mítica tan pura que ha abdicado del privilegio de contar gestas, para ceñirse implacablemente al puro gesto de contar. Una intriga sin otro objeto que tramarla, y tramarse.

Precisamente un cierto índice de gestualidad es la diferencia fundamental entre la historia como mero conjunto de hechos y la *narración* como organización activa, *puesta en intriga* de esos hechos. Es lo que Aristóteles afirma al definir el Mito: “*è tôn pramatôn sustasis*” (“arreglo” de los hechos): “La *puesta en intriga* es la operación que saca de una simple sucesión una configuración” (Ricoeur, 1983:127). El sistema no ya como dato inmóvil, simple resumen de unos acontecimientos de ficción, sino como gesto ordenador. Astucia de la afabulación, que consiste en perpetrar una permutación en acto entre sintagma y paradigma: un doble gesto, que es *gestionar* el paradigma (la sincronía de la intriga) en el sintagma (la diacronía de la exposición) y *gestionar* la revelación de la intriga (como en una novela policíaca) en la entrega progresiva de los acontecimientos; lo que Ricoeur llama *agencement des faits*: “... le récit fait paraître en un ordre syntagmatique toutes les composantes susceptibles de figurer dans le tableau paradigmaticque établi par la sémantique de l’action.” (ibi: 128). Es más, justamente de una verdadera “fuga” del arreglo de los hechos (una puesta en intriga renovada y realizada por la intriga misma) depende, en la tradición mítica, la sustancial inevidencia de la figura autoral. La voz del narrador no es distinta, en este sentido, de la de un actor cuya fibra se preste a rehacer y a prolongar, encarnándolas, la *tesitura*⁸ y la “fibrilación” de la multiplicidad del mito a través del tiempo. Es más, podemos decir que en muchos aspectos, en la narración mítica, el mismísimo anonimato de los autores contribuye a hacer de sus cuerpos un todo performativo con la performance corpórea, incluso gestual, del cuento. Si no fuese así, si la voluntad del autor no fuera contextual (y “con-textil”) al intrigarse de la intriga, no se explicaría el extraordinario poder, que el mito posee, de someter las vicisitudes que narra y organiza a la categoría absoluta del destino o del Fátum: “Los hilos que mueven al títere llamémoslos trama. Podría objetarse que *su multiplicidad* reside en la persona del actor que la proyecta en el texto. Pero las fibras

⁸Dada la importancia del concepto de textura en esta reflexión, a lo largo del estudio me he visto obligado a utilizar impropriamente el cast. *tesitura* en referencia al acto de tejer y a todo cuanto relacionado con el ámbito textil, reservando el cast. *textura* al campo semántico más propiamente cubierto por el ingl. Y el fr. “texture” (como consistencia, aspecto y resistencia).

nerviosas de este forman también una trama. Se hunden en la masa gris, en la red.... El juego se parece a la pura actividad del tejedor, la misma que los mitos atribuyen a las Parcas y a las Nornas.” (Déleuze, 1980: 15). Si la fórmula del mito, el esquema destinal que organiza, el *patrón* de su auto-tejerse no fuera transpersonal y abierto, serían incomprensibles su proliferación y su diversificación. Y viceversa, la del mito es una fórmula que lleva ya en sí misma su endemismo, e incluso sus desobediencias e irregularidades: las líneas de fuga de su rizoma. Una regla cuyo principal corolario es un infalible “desorden”, cuyo lugar no es nunca el a priori de la teoría, sino el acontecer de la praxis, el devenir, allí donde fórmula y destino se danzan a sí mismos.

Ahora bien, es en la idea misma de una *fórmula mítica*, de una estructura destinal, donde se prestan nuevos argumentos hermenéuticos al pacto atávico entre danza y música; es incluso en la óptica de una analogía común con el mito donde mejor se entiende el divorcio entre danza y música consumado por las poéticas de la modernidad. En *Mito y significado*⁹ Lévi-Strauss sugería que las vicisitudes de la música occidental (principalmente su pasaje desde la modalidad antigua y medieval a la tonalidad de la tradición posrenacentista) fueran interpretables como un modo de sobrevivir en “otra cosa” de ese pensamiento mítico que, mientras tanto, le estaba cediendo el paso al pensamiento científico y al racionalismo. Al afirmar que la música es heredera legítima del mito, la antropología destaca que este pasaje de entregas no se produce en ningún caso en el plano de un contenido narrativo explícito, sino en una cierta comunidad de estructura entre Mito y Música, en su funcionamiento vertical y motivico. Ahora bien, a diferencia de la novela occidental clásica, que imita la horizontalidad de la historia, y que es por tanto sintagmáticamente cerrada, el Mito de la antropología estructural es a su manera, como una sinfonía, un programa subrepticamente liberado de toda obligación de secuencialidad evenemencial (*suite*, tal vez, pero nunca sucesión); transversalidad de motivos figurales, dinámicos o relacionales que se expone y que “acontece” gracias a un compromiso inevitable y fecundo con la diacronía; o, una vez más, un cuento sin historia, en la medida en que obedece a una ley fatal, no a un procedimiento causal, y en la medida en que el desplazamiento, la versión y la inversión de sus términos son en todo momento posibles: exactamente como en la música, orgánicamente estructurada por la transversalidad de su arquitectura armónica (que es

⁹Cfr. Lévi-Strauss, 1978: 77-89.

su simultaneidad o sincronismo suspendido), y por el funcionamiento *motívico* de sus sintagmas melódicos. Exactamente como en la danza, estructurada por una organización motívica análoga, por un principio de transversalidad, un paradigma de movimiento que es extraordinariamente evidente en los sistemas estilísticos cerrados (como el ballet) y que, sin embargo, se hace ver o reconocer incluso en las danzas más desestructuradas como una forma de la redundancia, un modo de reconocimiento, un impulso irrefrenable a *repetir la forma* para propiciar su agnición. Genéticamente secundaria o derivativa, la danza no cesa ni un instante de articular su carácter secundario en el infinito diseño de las correspondencias, de las repeticiones, de las agniciones de las que está diseminada su continuidad. En esto, el prejuicio inherente a la “eterna novedad” fenomenológica del gesto danzado merece ser rectificado: la danza no es el arte a secas de ofrecerle a la vista una forma de cuerpo siempre nueva, no es un *impromptu* absoluto. Su momento específico es ofrecer en la fulguración de lo *nunca visto* una sensación mítica de *déjà vu*, una sospecha de estructura, que es también la sospecha de una sincronía o una simultaneidad que operan por debajo o por encima de su implacable diacronía. Eso mismo que llamamos *estilo* de un espectáculo danzado no es en el fondo más que la oscura agnición de esa sincronicidad, no ya deducida del conjunto de la coreografía una vez que esta se ha agotado, sino inducida, construida, “inventada” en cada instante de su desarrollo. Sirve de poco fundar la homología entre danza y música sobre el concepto del *flujo* como mutabilidad incoativa común a ambas artes (así definido, el parámetro del *flujo* no comportaría ninguna diferencia estructural entre la danza, la música y cualquier otra modalidad performativa); ahora bien, el Mito es el modelo estructural que con más eficacia explica, en danza y en música, el régimen especial de esa extemporaneidad, de ese flujo, que es paradigmático en la medida en que atestigua menos el *discurrir* de algo que su recurrir; el flujo no es sino una “figura de la continuidad” que traduce intuitivamente, por no decir míticamente, la simultaneidad, la transversalidad de la estructura: “La continuidad del tejido sonoro es tan frágil que un corte en un punto determina a veces una ruptura en otro; dicha relación parcial se halla condicionada por una *solidaridad poco tupida*, una continuidad de conjunto... Es a menudo el reconocimiento de un tema el que aporta la conciencia de la continuidad melódica. *Aquí, como en otros ámbitos, el reconocimiento tiene lugar antes del conocimiento.*” (Bachelard, 1950: 114). Es la recurrencia o redundancia de la impresión lo que, en danza y en música, produce algo así como una etiología retroactiva, una

“impresión de causalidad” que llamamos forma porque después de todo no sabemos imaginarla sino como una *fatalidad*, una causa suspendida, una coherencia oculta: “Todo quedaba en lo descosido y en la gratuidad. Es entonces la recurrencia de la impresión la que aporta una *causalidad formal*” (*ibídem*). Asimismo, en ambas, danza y música, la agnición cuyo objeto es la forma en cuanto causa es deudora de un verdadero *salto* de la percepción, un ahorro, por así decirlo, en la economía perceptiva, que coincide con la sensación de una simetría, de un orden general que emergen de la síntesis de muchas disimetrías subalternas: “La desigualdad interna se habrá convertido en igualdad externa” (*ibídem*: 115); esta síntesis perceptiva llamada estilo no es por ende sino el afloramiento de un paradigma cuya sospecha de existencia queda siempre subordinada a la iteratividad que el mismo paradigma es capaz de producir: “¿Cómo se reconoce un estilo? ... Libera fenómenos de repetición cíclica, de multiplicación ubicua, de retornos periódicos sin fin de los mismos acontecimientos, en dobles y tripletes de los mismos personajes, a veces en alucinación de desdoblamiento y de la persona del sujeto” (Didi-Huberman, 2002: 351).

La causa formal es en cierto modo la síntesis dinámica en la que se entretajan diferentes estructuras discretas. Recuerda, por así decirlo, la flexibilidad y la consistencia de una red. Es más, los nudos que componen la red no son sino la aparición efímera de una sincronía, de un paradigma que será, por la danza, su capacidad misma de aludir, encarnándola, a una causa formal eternamente suspendida (que es su ley formal) y a una *causa lógica* igualmente suspendida (que es su ley dramática); imaginemos esa causa suspensiva como una simetría de la danza con algo que la trasciende, o como su peculiar simetría, siempre presunta, y por ello siempre esperada, consigo misma. Su naturaleza es la de una espera negativa, es decir la espera de la repercusión que configura a la forma misma como un destino, un plan que no se vuelve consciente hasta el instante misterioso de la redundancia, cuando motivo y figura reaparecen: “No recordaremos haberla esperado; simplemente reconoceremos que debimos esperarla” (*ibídem*). La paradoja de la causa formal, análoga a la causalidad arquetípica o prototípica del Mito, en danza es constantemente diferida, con la misma fuerza de germinación y diferenciación con la que el mito mismo aplaza, haciéndola infinita con todas y cada una de las versiones que hilvanan su rizoma, la definición de su sentido. La estrategia fatal de este aplazamiento sistemático es una extraordinaria administración no solo de las diferencias y de la repetición, sino de las diferencias en el corazón mismo de

la repetición. Bastan las extraordinarias páginas de Proust sobre el carácter *anadiomene* de la *petite phrase* de la Sonata de Vinteuil en *Un amour de Swann* para fulgurar, en música, el sentido de esta metamorfosis motívica. A estas mismas sinuosidades líquidas y aplazamientos tormentosos del motivo aludía Lévi-Strauss cuando definía el pensamiento mítico como una forma de bricolaje intelectual, que extrae su potencial narrativo no de la frescura o de la centralidad de sus figuras y situaciones, sino del ensamblaje de elementos preexistentes, que a su vez son con frecuencia los restos de una fase mítica anterior. El gesto mítico es siempre dismantelar la estructura para centrifugar y reordenar sus partes sobre un fondo neutro. En la actualidad le corresponde al Mitoanálisis modelar el gesto hermenéutico sobre el mítico, encontrar el paradigma, extraer del texto el *réseau* de los motivos temáticos, la sincronía, el diagrama secreto, puesto que todos los cambios de función, todas las resonancias y las migraciones de sentido, al igual que en el mito y en la literatura, se producen en función de este diagrama intuitivo. Operación no ya semiótica, sino exegética: Allí donde Propp, en su *Morfología del cuento*, reconducía la variabilidad del cuento popular a un esquema bastante general de paradigmas posibles, todos ellos dependiente de una misma lógica deducible, y todos “acrónicos”, Ricoeur insiste en el carácter performativo y operacional no solo de la “puesta en intriga”, sino también de la captación de la secreta sincronía del cuento. Entre la acronía de las estructuras semióticas y la sincronía de la exégesis activa existe la misma diferencia que entre las taxonomías de la biología y la percepción de un cuerpo vivo: la misma, explorada por Barthes¹⁰, que entre estructura y estructuración del narrar. Escuchar un cuento *es ya* el gesto de contarlo.

Ahora, el salto perceptivo que en danza impone a la causa formal los rasgos de la inevitabilidad y los caracteres de un “destino” procede de una malicia exquisitamente mítica. Pensemos en las tesis de Lévi-Strauss sobre mito y lenguaje, y en la ideal triangulación del lenguaje en los ordenes del fonema, de la palabra y de la frase: el análisis comparado de las diferentes estructuras que presiden el Mito y la música demuestra que, mientras el elemento que la música “destituye” de su fraseología específica es el de la palabra como unidad de sentido (por lo cual la música articula sus periodos por debajo de toda petición de significado, directamente sobre la materia de los “fonemas”), el Mito, cuya vocación es eminentemente semántica, actúa sobre el mismo

¹⁰ Cfr. Barthes, 1970.

triángulo neutralizando el prestigio de los significantes básicos (digamos, más sencillamente, que la palabra del Mito es genéticamente intercambiable. En este sentido el Mito está marcado por una cierta atrofia o indiferencia del significante, porque precede a la selección, a la tría de los significantes llevada a cabo por las versiones escritas de la mitografía). Es evidente que, en términos fraseológicos, la posición de la danza es perfectamente análoga a la de la música: la danza ha sido celebrada en varias ocasiones como un despotismo del significante y una fatal obtusidad del significado. De este modo, si el Mito lleva a cabo un eclipse del lenguaje poniendo en *epojé* (suspendiendo) el prestigio de los significantes, Danza y Música lo habrían realizado poniendo en *epojé* o en entredicho la supremacía de los significados. Sin embargo, el campo de la danza, desde un punto de vista fraseológico, es infinitamente más complejo que el de la música: porque si por un lado es cierto que, en virtud de la eminencia de los significantes, en danza es posible y casi imperativo reivindicar un parámetro como el del estilo (mientras resulta difícil, cuando no imposible, alegar la existencia de un *estilo mítico*), es cierto también que no existe una estética de la danza que pueda prescindir del principio de *Figura* (mientras que el ámbito de la “figura musical” no abarca sino una parte muy restringida del todo que es la música). Ahora bien el concepto de figura que en la danza se aplica tanto a la figura humana como a las “figuras del baile” (pasos, poses, dinamismos, modos de presencia) es infinitamente más espinoso que cualquier estilema operativo en el ámbito cabalmente abstracto de la música, puesto que en él se produce una interferencia irreductible, una verdadera patología -mucho más (o mucho menos) que simplemente musical- del intercambio significante-significado. Será útil analizar su estatuto, una vez más, a la luz del Mito. En *Mythologies* (1957) Roland Barthes, haciendo de la desmistificación o desmitificación del Mito un verdadero modelo de pensamiento dialéctico, insistía en que el poder psicagógico del Mito debía atribuirse, tanto en la antigüedad como en la época actual, a su fuerza de descontextualización: precisamente al expeler sus contenidos en una esfera intemporal y prelingüística el Mito obtendría esa falsa aproximación a la verdad, esa imitación etiológica que está llamado a efectuar. Y si bien es innegable que el Mito suele presentarse sin el atavío contextualizador del estilo, es también cierto que, para comunicarse, no puede prescindir de los significantes, sino solo pervertirlos: su pervertimiento consiste en *materializar a los significantes específicos como significados generales*, o descontextualizar sus correspondientes significados en significados

absolutos, hipnóticos. El *Logo* de la actualidad consumista es precisamente el *nudo* en el que se consuma esta metátesis (esta transfusión o metátesis de valores). La tesis barthesiana es por tanto que la profunda incidencia del mito sobre el imaginario colectivo depende del hecho de que “el Mito a partir del significado se repliega en la forma”. Los Mitos, en resumen, explican eso que normalmente llamamos referentes, las cosas significadas, como si de significantes puros se tratara: signos que, sin atenerse a un sentido inequívoco, no dejan por ello de invocar un sentido (sea cual sea). Por esta razón, cuando el Mito se encuentra con la escritura lo hace siempre al precio de suspender la “contractualidad” semántica propia de todo lenguaje, logrando que paradójicamente depurado de toda relatividad del significado, ese lenguaje resulte también investido, imantado, de un *sentido* inapelable; el dictado de las Sagradas Escrituras, como Mitografía de la Revelación, es un ejemplo perfecto de este lenguaje en el que los Significados, levantándose como signos, pueden ser dogmáticos porque, según el pensamiento canónico, no se ha tramitado en ellos ninguna *tría* de los significantes: el Libro se ha escrito solo, y analizar su estilo sería poco menos que sacrílego. La vía más sencilla de resumir el cortocircuito descrito es afirmar que el Mito suele ser o parecer infinitamente *significativo* porque constituirse o imaginarse *más acá* de todo lenguaje le permite olvidar que la relación entre significante y significado es reconducible a una convención y es el producto de circunstancias cuestionables. Lo tiene todo de un cuento funcional y eficaz, que parece aludir incoerciblemente a una sustancia pre-lingüística, por no decir pre-estilística. Pero al mismo tiempo los hechos narrados por el Mito no existen más que en el relato que se hace de él, abarrotado de dioses, héroes, animales, cosas: referentes. Precisamente el gesto del contar es lo que convierte a esos referentes y significados en *figuras* básicas del discurso mítico, en significantes incuestionables, gracias a una interferencia -que tiene algo de milagroso- entre el *Qué* y el *Cómo*¹¹. La belleza intuitiva de los Mitos, más allá de toda hermenéutica o simbología, es de por sí una consecuencia de este modo totalmente suyo de constituir los referentes en una forma tan pura, tan autónoma, que aparecen (e hipnotizan) como puros significantes: las figuras generales y las generalidades

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

referenciales que imantan al cuento más acá del lenguaje encargado de relatarlo. Así, si existe una economía figural en el lenguaje poético, es cierto que existe una economía figural del discurso mítico, y que las “figuras del cuento” son en un cierto sentido más antiguas que todas las figuras retóricas abocadas, en la esfera literaria, a agitar el discurso poético. De alguna manera, son sus madres. Ahora bien, existe una coincidencia casi perfecta entre el cortocircuito de significantes y significados descrito en relación a los repertorios míticos y la funcionalidad de ese cortocircuito en danza, donde típicamente la ambigüedad del signo y la economía de los medios vuelve especialmente confuso, cuando no patológico, el intercambio entre el significante utilizado y el significado *asignado*; donde, por tanto, es obvio que la praxis tienda históricamente a adoptar una mentalidad figural. Y sin embargo, a lo que alude Yeats con el apotegma “How can we know the dancer from the dance?”, o Mallarmé al describir a la danza como “Poème affranchi de l’appareil du scribe” no es únicamente al ensueño de la presunta y completa encarnación del significado en el significante puro de la danza, ni a una reivindicación de la danza como emancipación del estilo, sino a la idea mucho más compleja de que las figuras de la danza pueden prescindir, como las del mito, de la mediación aparente del lenguaje: puesto que aquellas figuras son acontecimientos antes de ser discurso su naturaleza es propiamente mítica antes que retórica. Es más, justamente porque obedecen a un protocolo del acontecer más fabuladorio que literario, esas figuras heredan la significatividad suspendida y abierta de los significantes inmediatos. La danza realiza sus mesmerianas descontextualizaciones gracias a una estratagema enteramente mítica. Y es solamente imitando la sensación de haber sorteado la normalidad del lenguaje para habitar directamente la patología de la figura (que es por así decirlo un segundo nivel del lenguaje), solo siendo de entrada “derivativa”, como la danza logra el efecto de preceder y eludir míticamente a todo discurso. Una vez más, su gesto solo resulta primario por ser absolutamente derivado, exactamente como el lenguaje poético propicia la palingénesis y reinención del lenguaje solo con eludir su norma, con obrar a un *nivel segundo* del lenguaje mismo; en Mallarmé la obsesión del *Libro no* contemplaba en el fondo más que un posible retorno del lenguaje poético a estatutos que se consideraban míticos no ya como en el mito clásico, por desaturación del significante, sino precisamente saturando el significante hasta una total deflación del significado. La *danza del lenguaje* concitada por el estilo

poético no es más que una aspiración del lenguaje a volver a fluir en el prestigio, enteramente mítico, del puro acontecimiento.

Eso que, en danza, suele llamarse *estilo* no es pues una modalidad del significante para aplicar a unos contenidos dados, sino una secreta intencionalidad de las formas que se cuentan a sí mismas. La aventura de la figura a través de las incidentalidades de su encarnarse. Es lo que Ricoeur señala al atribuirle un origen narrativo a la metáfora misma, como deformación de la referencia obtenida “en segunda aproximación”, agudizando los mismos procesos de abreviación, saturación y culminación que velan por la denominada *mise en intrigue* del cuento¹². Toda figura, en danza y en poesía, no es por ende sino una *fábula* concentrada, “eventual” en el sentido más estricto: acaecer, darse como un hecho, es su sola persuasión, y toda su disuasión.

¹² Cfr. Ricoeur, 1983: 150-151.

I.6

Ahora bien, si algo ha caracterizado a la teoría en el siglo XX es su tendencia a excluir las categorías narratológicas del discurso formal; y cultivar el prejuicio de que en danza cualquier problema narrativo se reduce a la posibilidad de vincular o no las estrategias formales a un objetivo mimético, que era la representación de una “historia”, o de una “trama”, o incluso de un “tema”. Que la sustancia de lo danzado fuera analizable prescindiendo de cualquier mandato narrativo, yuxtapuesto como una opción entre otras a la perfecta autonomía del discurso formal. Este prejuicio analítico coincidía históricamente con una condena generalizada del ballet teatral occidental, al que una cierta modernidad acusaba de haber sometido las sacrosantas razones de la forma (y obviamente las del cuerpo) a una finalidad presentacional y fabulatoria. Los mismos análisis que, en los últimos años, han diseccionado el problema de las interacciones entre forma y narración en el ballet clásico (cfr. Leigh Foster 1998) se han limitado a interpretar la cuestión narrativa como un problema estrictamente “temático”, legitimando una vez más la sospecha de que, incluso en el ballet clásico, los índices referenciales, según los cuales la danza estaba al servicio de una trama, se alternaban libremente con los paréntesis formalistas de los números cerrados (*divertissements*, variaciones, pasos a dos, etc.), y que esos paréntesis, narratológicamente lamentables por ser *excresscentes* respecto a las finalidades dramáticas del ballet, expresaban además una cierta falta de naturalidad, una prolijidad o frivolidad propias del ballet en cuanto dispositivo signico. Así el presunto candor de la danza histórica sirvió para avalar la convicción de que la danza moderna después de todo había liberado a ambos, al tema y a la forma, de las monstruosas distorsiones del ballet clásico. Admitiendo que el ballet fluye normalmente a distintas *velocidades* de exposición, que oscilan entre los polos extremos de la pantomima (pura exposición de los hechos interiores y exteriores) y del número cerrado (pura congelación de la acción en beneficio de un poderoso despliegue formal de *art pour l'art*), valía la pena preguntarse si la prolijidad de los números cerrados, lejos de constituir un atasco narratológico, no sería de por sí la realización más afortunada de una cierta narratividad congénita a la danza occidental. En resumidas cuentas, si el ballet no ofrecería en sus momentos más cándidos una solución brillante al enigma narratológico fundamental de la danza: ¿No podría la forma danzada ser ya en sí

misma un *modo* narrativo? Es posible que el aislamiento progresivo de esa forma en la modernidad no sea, en resumidas cuentas, más que la expurgación de un antiguo mandato mítico.

La excrescencia misma del número cerrado en el ballet de repertorio es, después de todo, hermana gemela de una *prolijidad* que ya se desplegaba en el mito antiguo. Para Blumenberg la patología del pensamiento mítico es precisamente remediar con la prolijidad una cierta falta de omnipotencia: concomitante con la afirmación del monoteísmo occidental, el crepúsculo de la era mítica refleja la llegada de un dios demasiado único, demasiado serio y todopoderoso como para que se puedan inventar historias sobre él (el único cuento autorizado es el que contempla al dios único aparecer y actuar no sobre el fondo de una *historieta*, sino sobre el de la Historia sagrada). En el fondo es la tesis de Freud, que interpreta el politeísmo mitológico como la expresión de un cierto pluralismo prudencial, una multiplicación de las figuras de autoridad. Por tanto sería un error creer que la única vocación y el sentido último del Mito es enarrar el carácter absoluto de lo divino en la auraticidad de un cuento fundacional: la persuasividad del mito originario no debe confundirse con el dogmatismo al que se elevan los pocos mitos destinados a convertirse en Escritura Sagrada. Su acrobática diversificación en un *rizoma* debería ser argumento suficiente para la hipótesis de que lo que determina el mito es, mucho más que el poder de los dioses o los avatares de ese poder, la “debilidad” (y las debilidades) de esos mismísimos dioses. Los mitos son más seductores que normativos. Es conjurando la capacidad de seducción de una causa aparente como los mitos adoptan el procedimiento *persuasivo* por antonomasia, que es la redundancia. Es, además, en homenaje a la idea de que la verdad es demasiado débil para ser definitiva por lo que los mitos la derivan en mil narraciones alternativas o paralelas. El rizoma del mito es constitutivamente prolijo; y justo cuando parece fraguarse en él algo así como un “relato central”, sus pocos motivos originarios adquieren una curiosa ligereza sígnica que permite reciclarlos en una variación infinita. Es más, la vertiginosa diversificación del mito es paralela y contextual al deterioro de su credibilidad; la mitografía misma (el encuentro entre mito y literatura) traiciona una incredulidad hacia su objeto lo suficientemente drástica como para que el lenguaje mismo pueda apropiarse de él, y así relanzar su prestigio, cuando no suspender su deterioro, con los instrumentos *míticos* propios de la literatura, que son las figuras retóricas. Si la poesía, ya desde Homero, se encarga de la definitiva expoliación del

mito, es porque el poder de expropiación que el lenguaje ejerce sobre todo aquello cuya credibilidad aurática está vacilando, confía solo y exclusivamente en los arneses de la poesía para restaurar ese hechizo perdido, para refrescar el pálido poder de seducción de los viejos mitos. Por eso la poesía articula orgánicamente su especificidad formal, su verticalidad (contra la franca horizontalidad del sintagma, que es su parte de “narración” o “exposición” evidente) fiel a un esquema que es de nuevo y siempre el paradigma del mito (lúdico, variable, errático, redundante y *prolijo*). Flexibilidad, manipulabilidad, floralidad de las retóricas. Así como es una estupidez preguntarse si el mito pertenecía originariamente al mundo de los significados o al de los significantes, es también frívolo preguntarse si el mito atañe genéticamente al ámbito de las sustancias o al de los ornamentos, pues, a fin de cuentas, constituye la oferta, la versión y reversión de la sustancia en la forma de ese ornamento que, a todos los efectos, la precede. El mito no es la causa que explica el efecto, sino el efecto que *decora* la causa: “La inconsistencia de aquellos ‘sistemas visionarios’, la falta de una coherencia lógica generalizada es más el estigma de la despreocupación que el resultado de exigir lo imposible al entendimiento” (Blumenberg, 2001: 32). A la luz de esta tendencia del mito a enroscarse en la redundancia de su paradigma, y de la metátesis entre forma y decoración que se produce en ese enroscamiento, no sería insensato reinterpretar las mismísimas digresiones formalistas del ballet en la prolijidad de los números cerrados, como un sorprendente fenómeno de *involución* del cuento: prosecución del narrar en la modalidad paradigmática e ingrávida no solo de la pura forma, sino de la pura ornamentación, que es la verdadera astucia del número cerrado. Si el número por antonomasia del ballet es la *variación* (una *danza de solo* propiamente dicha casi no existe antes del siglo XX), es porque la norma vigente del número cerrado, ya sea *variación*, *pas de deux* o *divertissement*, paradigma formal simple o compuesto, es la infinita variabilidad combinatoria de los lemas predispuestos por el vocabulario clásico: digresión retórica, en un cierto sentido, porque lo que en dicha *variación* se pone a prueba es la habilidad de selección inventiva (la *inventio* de los antiguos retóricos) del ejecutante o del maître de ballet respecto a un conjunto de posibilidades avaladas por la praxis históricas y el uso corriente; pero también y sobre todo digresión de tipo narratológico, pues en ella el principio mismo de *variación* aplicado al vocabulario conlleva el desviarse de la trama hacia un atasco del acontecer, en el que de repente gestos, figuras y actitudes no tiene sentido si no es en las formas paradigmáticas de la

repetición, de la inversión, de la redundancia, de la complicación: *variación* es la plena arborescencia de un acontecer que, si bien en las partes más propiamente descriptivas del ballet debe aún someterse a la jurisdicción de los significados, en el número cerrado describe a todos los efectos una peripecia, un puro vagabundeo de la forma. Es más, la involución descrita no designa tanto una emancipación *del* referente, como una emancipación *respecto al* referente. Y, si sustituye la parsimonia de la referencia puntual con el despilfarro de la redundancia formal, es porque esta prolijidad suya, como complicación y diversificación de un original postulable pero indefinible (un grado 0 de variación), no se limita a interrumpir el desarrollo de los hechos sino que le infunde esa suspensión o *suspense* en sentido estricto, que es la estratagema de toda fabulación. Una exposición que se suspende, que se retrasa aplazando su sentido no ya en una ausencia, sino en una intensificación del acontecer. Es el primero de los múltiples ejemplos aplicativos de *histéresis* (postergación, dilación, suspensión, retraso) que encontraremos en este estudio. Asimismo, esta intensificación del acontecer denota una destacada vocación ornamental: no solo porque una *variación trágica* resulta impensable en el ballet de repertorio (frente a la incoercible emotividad del solo moderno); sino porque la variación enfría con el esmalte de la ornamentación todos los contextos trágicos en los que se produce y la fraseología clásica demuestra que, casi siempre, la irrupción de un número cerrado, el tropezarse de la trama en una complicación, en una histéresis del tipo descrito, precede oportunamente la *catastrophé* (es decir, el repentino vuelco trágico de los eventos). Es el caso del *divertissement* central en los ballets trágicos, donde el tópico de la fiesta bailada hace hábilmente *desistir* a la trama de sí misma para que la catástrofe posterior resulte más contundente. Pero si aceptamos que la naturaleza misma del acaecimiento (etimológicamente la *caída* de algo) es catastrófica en sentido lato, y que son precisamente narrativos los contextos en los que todo acaecer supone un accidente (del lat. *ad cadere*), es posible imaginar que el ballet clásico sugiere en todo momento la correspondencia, la perfecta intercambiabilidad entre la incidentalidad de las cosas que acontecen (y que son aún objeto de un posible cuento), y la accidentalidad de la forma pura y ajena a todo cuento como arbitrio, fatalidad del acontecer en sí mismo: la danza es *todo cuanto acontece a las cosas que acontecen*; más aún, la danza es el único evento en el que accidentalidad e incidentalidad son perfectamente sinónimos, o, una vez más, el único contexto en el que la mismísima intensificación del acontecer viene a significar que nada está sucediendo,

porque el acontecimiento es susceptible de sufrir infinitos aplazamientos. Fantasmagórica prolijidad del ballet.

La ley de desarrollo de la danza, la forma misma de su alianza con el tiempo en cuanto arte vivo, es durar *recomenzando*. El recomenzar, por muchos aspectos, parece formar parte de sus estatutos; en danza, para entendernos, el parámetro de la redundancia y el de la incoatividad son extrañamente convergentes. La *variación* clásica encarna del mejor modo la tendencia de la danza occidental a constituir los protocolos de sus formas sobre la base de una cierta prolijidad suspensiva: parece que el único modo de interpretar la danza *como* una forma del acontecer es el de aceptar que el acontecer se vuelve *su* forma solo en el momento en que, en todos los sentidos, se suspende (es decir se procrastina, se estanca, se interrumpe, se atasca, se enrosca), en el momento, en suma, en el que acelerar es su manera de detenerse. Y que, además, esta forma no está nunca tan próxima a una especie de solercia como cuando adopta el modo de la prolijidad, ni tan *histérica como* cuando respeta los retrasos de la histéresis, ni tan cercana a su mandato esencial y míticamente significativo como cuando se pervierte en la insignificancia del ornamento.

El paradigma es este encantamiento de la exposición, esta soltura-desenvoltura ingrátida del narrar, la variabilidad mítica, el decorativismo que preside cada sintagma y en el que el sintagma anhela precipitarse cada vez que se intensifica. Es además en el paradigma donde resuena un escandaloso parentesco, siempre reprimido por el metadiscurso, entre Danza, Mito y Decoración. El punto es subvertir un inveterado dogma de la praxis dancística, que si por un lado tiende a absolverse de toda deuda con la narratividad, por el otro se pretende a sí misma sustancial o formal (entre Platón y Aristóteles), drásticamente ajena a toda ornamentalidad subrepticia, temida como la peste. Es posible que la eliminación de este impulso que siente el ballet a reflejar causas y esencias en forma de puros ornamentos inspirara en el siglo XX una especie de puritanismo; esa misma *prudérie* antidecorativa que L. Kirstein llamó acertadamente “the curse of Isadora” (la maldición de Isadora), y que consagra a la modernidad dancística con la fuerza de un voto de castidad; tal vez la parte viva de la Posmodernidad sea en general la reviviscencia, la *tematización* de un doble mandato, mítico y decorativo, al que la Modernidad había convertido en el objeto de una represión, de un *refoulement* fundamental. Fue precisamente expeliendo del canon

poético a toda narratividad y a todo decorativismo, como la danza moderna consiguió autorizar sus mil disfraces posteriores, y su descarada supervivencia en el presente.

CAP. II – PARADIGMAS. EL CUENTO EN LAS PERIFERIAS DE LA HISTORIA

*“Là dentro diventano motivo dominante la danza
e il silenzio, perché ogni movimento umano
è risucchiato dal muto tumulto della decorazione.”*
(Walter Benjamin)

II.1

Puesto que *paradigma* es la noción en la que se consuman las subversiones genealógicas, las turbulencias narrativas, los intercambios entre danza y Mito invocados hasta ahora, parece urgente especificar sus implicaciones. La reflexión filosófica que va de Kuhn a Foucault y a Agamben, extendiendo su uso a esferas de aplicación cada vez más amplias (desde la gnoseología a la sociología y a la estética), insiste en la sustancial ambivalencia del concepto de paradigma, que es al mismo tiempo constituir una “matriz disciplinaria” (un conjunto de técnicas, modelos, reglas y parámetros) y un “espécimen” individual e irreducible. En este sentido la obra maestra (o el experimento revelador), cuando dicta un nuevo procedimiento o sistema de valor, despliega una estrategia semejante a esa otra, doctrinal, del *exemplum* medieval: un género hagiográfico cercano, por el candor de su fórmula, a las narraciones míticas clásicas, cuyo fin era ofrecer modelos comportamentales y virtuosos encarnados en los episodios presuntamente biográficos de la vida de este o de aquel santo, es decir de aquel cuya santidad consistía a su vez en un acto de incorporación que era, para el aspirante bienaventurado, la encarnación del modelo representado por Cristo (el *encarnado* por antonomasia). Asimismo, el esquematismo narrativo del *exemplum* canónico era un estadio entre otros muchos de esa precesión mimética (la *imitatio Christi*) sobre la que se fundaba la moral cristiana y cuya normatividad suponía la “historicidad” de los mitos evangélicos (historicidad de la encarnación y la resurrección, historicidad de la vida del santo, veracidad del *exemplum*, validez general de la *moral* que se extrae del cuento). De aquí el carácter claramente experiencial de todo paradigma, que es siempre encarnado, e inventado, por el objeto al que inventa; y de ahí su aportación a la genealogía de los saberes occidentales (en el corazón mismo de las revoluciones científicas). Si la inducción es un modo del conocimiento que va de lo particular a lo universal y la deducción la forma de una progresión de lo universal a lo particular, lo propio del paradigma es ir de lo particular a lo particular. Es por dicha imposibilidad, en su precesión, de distinguir la regla de la aplicación directa, por lo que el concepto de

paradigma se presta excepcionalmente a la exégesis de los fenómenos artísticos (durante siglos, la imitación no constituyó en el arte un precepto menos poderoso que la *imitatio* en el pensamiento ejemplar del cristianismo): la eficiencia del paradigma no es nunca estrictamente lógica, sino analógica. Paradigma es el ejemplo de una regla o un principio general que no puede ser enunciado porque existe únicamente en su encarnación y resiste únicamente en la serie infinita de sus encarnaciones sucesivas. Por la misma razón, en el modelo del *exemplum* tradicional la modesta exégesis invocada por el cuento no es nunca un *significado*, sino una *moraleja*, una norma del actuar.

En este sentido, la moralidad del *exemplum* no es menos metacrónica que la causalidad encarnada por el cuento mítico (el mismísimo santo está *predestinado* a la santidad; pero esta tampoco existe más que en la praxis, la conducta que la objetiva encarnándola hasta el martirio; más aún, esa santidad no existe sino en el cuento generalmente falso que extrae de ella una moraleja; y a efectos de predicación y persuasión, si es verdad que el *exemplum* conforma un principio general de conducta, también es cierto que desde una óptica cristiana la normatividad de ese principio solo se avala encarnándose en la existencia histórica de cada uno de los creyentes, llamados a seguir el ejemplo de quién siguió el ejemplo de Cristo). Si bien el significado del cuento mítico podía entregarse a las mil acrobacias de su genealogía versional y antihistórica, la moral del *exemplum* podía aplazarse únicamente en la precesión histórica de las encarnaciones sucesivas; metacrónico por ser generalmente válido, el *exemplum* no podía sino declinarse crónicamente en la Historia de un santo: mito irresistiblemente llamado a fingirse historia real, y a imitar las precesiones de ésta. El único elemento doctrinario que, en un cierto sentido, le devolvería a esta precesión implacable de la *imitatio christi* una cierta metacronicidad era la teoría de la Gracia (un concepto pagano que reflujo por vías misteriosas en el cauce mismo de la doctrina cristiana). Era justamente el poder milagroso de la Gracia, su gratuidad e incoatividad, lo que le confería un papel especial entre los ingredientes del *exemplum* en cuanto pequeño mito edificante. La Gracia constituía, por así decirlo, la raíz incoativa e intemporal de la presunta historicidad del *exemplum*, del mismo modo que Dios se había encarnado en la cronicidad de la Historia por el puro efecto de una no-causa como la Gracia, inimitable fuente de toda la *imitatio* posterior. Es, además, el poder milagroso de la Gracia, su ambivalente ratificación del principio de imitación, e incluso su relación con un concepto “milagrosamente”

incoativo de incorporación lo que explica su valor histórico para la danza occidental¹³: no se puede imaginar un ámbito al que se preste con más eficacia la definición literal de encarnación del procedimiento; es en esta paradigmaticidad de la danza, cuya norma formal es huidiza o revisable por ser siempre encarnada e incoativa, donde se juega su relación con todo lo que llamamos estilo. Si durante siglos se aceptó una sustancial identidad entre el estilo ejecutivo y la *gracia* es porque a la segunda se le había reconocido intuitivamente el poder de “fabricar el comienzo” en su forma más pura. Asimismo, la doctrina patrística subrayó con fuerza la íntima relación entre la idea del comienzo como aspecto milagroso de la creación divina, y la libertad de emprender, la libertad del inicio como don de la mismísima Gracia a la primera de las criaturas: “Initium ut esse creatus est homo”, escribe Agustín. A siglos de distancia, la “gracia” de la bailarina seguía designando implícitamente la perfección gratuita de una forma que, por el hecho mismo de repetir formas “canónicas” (en el ballet), tenía necesidad de pedirle su prestigio estético a la ilusión de una incoatividad milagrosa, de reformular la ejemplaridad de la regla en el mito de la prestación; de particularizar, en suma, la generalidad, haciendo de la bailarina la encarnación beatamente inmotivada de ella misma y de todo el lenguaje que había incorporado. Objeto no ya de una simple ejecución, sino de una reviviscencia (un venéreo, milagroso emerger de la figura) en el sentido más pleno. La danza es en verdad el dominio más temerariamente paradigmático, puesto que en ella la precesión de las particularidades no es nunca histórica, ni lógica ni, obviamente, moral, sino que coincide más bien con la mágica ineficacia de un paradigma al que pretende encarnar, sin alcanzar nunca la ejemplaridad del cuento edificante porque su requisito funcional es la mortalidad del cuerpo vivo de quien la danza y no la inmortalidad del cuerpo muerto que cantan los evangelios y la literatura apócrifa. Asimismo, mientras que el paradigma del cuento moralizante aprovecha su persuasividad fabulosa para manipular y fijar una Historia, el de la danza y de la música, apunta a confundir, a complicar, a diferir toda posibilidad de caída o concreción en un sentido desencarnado, en una historia escrita, en una teoría general: su encarnación es, si acaso, una manera de eludir las trampas del discurso. Atribuyendo a la danza una tendenciosidad mítica, tendremos que aceptar su inevidencia como una

¹³ Me refiero evidentemente a esa asociación irreflexiva entre danza y gracia que, de la representación clásica de la tríada de las Gracias alrededor de Venus como figuras danzantes por excelencia, condujo hasta la definición decimonónica de la gracia como principal atributo del bailarín y de la bailarina.

ulterior estrategia paradigmática: ocultarse en lo extemporáneo del danzar, disimularse realizándose es el papel mismo del paradigma que subyace a toda danza; la danza no es nunca tan fiel a un protocolo mítico como cuando renuncia a cualquier sintagma. No refiere nunca el objeto de su encarnación: lo difiere. No depone, pospone. No *sienta*, suspende.

También en la raíz del paradigma (verbal y nominal) de los sistemas lingüísticos flexivos como el latín se halla una suspensión temporal de todo potencial sintagmático: su prestación específica es la *epojé* temporal y convencional de su estatuto de referencia y del dato empírico que representa; revocación o suspensión de un sentido: el verbo y el sustantivo renuncian contextualmente a la semántica de su aplicación puntual para desplegarse en el paradigma que despliega la totalidad de las aplicaciones potenciales; El paradigma del verbo o del nombre es pues una suspensión aplicativa que no sugiere la regla más que en la forma de la analogía: constelación “abstracta” del paradigma del lema (la síntesis simultánea de todas sus aplicaciones posibles), cuya generalidad es siempre tendencial, pero nunca obvia, puesto que siempre es pasible de sortearse en las irregularidades y las incidencias de la lengua. *Flexiones*, declinaciones, *Casos* (en latín *casum* es participio pasado de *cadere*, caer) designan la estructura de incidentalidad, el esquema de acaecimiento de cada una de las palabras, su dinámica, la danza que las suspende en la columna del paradigma ante toda concreción sintagmática (volverán a danzar con la misma desenvoltura solo en el lenguaje poético), con la fatal potencialidad de un *rizoma* (se habla de “raíces” del verbo o del nombre), metacrónico como toda gramática, (que se presenta y se estudia como “previa” a la praxis de la lengua, aún siendo de hecho deducida del uso al que pretende fundar). La gramática pura, con sus fórmulas flexivas, es en un cierto sentido el repertorio mítico del idioma.

Platón es el primero que sintetiza el pasaje de lo hipotético a lo no hipotético (de lo particular sensible a la presunción de idealidad), con el verbo *anaireo*; el primero que constituye el mundo de las ideas como un conjunto de paradigmas extraídos del mundo sensible y por eso mismo míticamente anterior a este. Ahora bien, en el corazón mismo de una filosofía aún imbuida de pensamiento mítico, la doctrina de las ideas seguía testimoniando una excepcional supremacía del *precepto* sobre el *concepto*, de la generalidad intrínseca de lo que es excepcionalmente concreto sobre la generalidad extrínseca de lo que es regularmente abstracto. La paradoja del precepto es constituir, una vez más, una regla en activo (actual y actualizable) y nunca un principio

desencarnado; representar en suma un verdadero encantamiento del detalle sensible (una nueva hierofanía). La experiencia preceptual del filósofo, que es la percepción de una causa presente, es también captación de una secreta actividad mítica, una *comparecencia* inscrita en la apariencia de las cosas, “tocadas” por el mismo prestigio aurático al que Blumenberg atribuye la fuerza de seducción del mito y su *eventualidad presente*. Una experiencia muy parecida, si se quiere, a los descarrilamientos de la visión relatados por Huxley en sus reflexiones sobre la mezcalina: “Media hora después de tomar la droga, advertí una *lenta danza de luces doradas*. Poco después hubo suntuosas superficies rojas que se hinchaban y expandían...” (Huxley 1977: 18). Una lectura en profundidad de Huxley revelaría que la percepción fulgurante de una “danza” suspendida tras el aspecto pedestre de los objetos no es más que la facultad provisional de descryptar el caso sensible como la explicación inmediata de un sentido cuya sustancia, sin dejar de aparecer radicalmente accidental, deja de ser referencial para convertirse en esencial. La fenomenología tóxica de Huxley se basa rigurosamente en objetos que pertenecen al universo de los *patterns* textiles y a la esfera de la decoración: *Las puertas de la percepción* tiene algo de catálogo floral embrujado (la rosa Bella de Portugal, el lirio, la yedra, etc.), o de una alegoresis apocalíptica adscrita a ciertos motivos textiles o a sus inflexiones, en un inaudito intercambio entre ornamento y esencia: “Para el artista o para el que toma mezcalina los ropajes son *jeroglíficos vivos* que representan, de un modo peculiarmente expresivo, el insondable misterio del puro ser... se debe acaso a que las formas del ropaje plegado *son tan extrañas y dramáticas que atraen al ojo*” (Ibi: 36). Si Huxley concentra su atención en los signos decorativos, no apunta solo a subrayar la capacidad de la droga para encantar los aspectos más banales de la realidad, sino a sugerir que en la ornamentación, en la secreta frivolidad de eso que aparece como puramente decorativo, late subrepticamente una fulguración –o una tentación– de la esencia; y sugerir que la decoración es el último resquicio mítico de una realidad tiranizada por el prestigio de las causas. O a sugerir que, contra todo higienismo antidecorativo y toda tradición metafísica, la principal función del ornamento no es ya la de incrustarse como un efecto “añadido” en un orden anterior y esencial, sino la de dejar aflorar ese orden, exudándolo a un segundo nivel desde el caos aparente de los motivos, del mismo modo que es en la emancipación paradigmática del motivo donde la música hace surgir su causa formal, su *or(de)namiento*.

II.2

*“Je dis une fleur! et... en tant que quelque chose d'autre que les calices sus,
musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets”*
(S. Mallarmé)

Ahora bien, la astucia paradigmática (y el aspecto diabólico) del gesto decorativo es precisamente realizar la suspensión de la referencia en esencia a través de la inesencialidad constitutiva, la sordera sintagmática de la ornamentación: es dejando de ser referenciales, perdiéndose en el *pattern* de la decoración pura, o reorganizándose en el precepto alucinatorio de la visión, como los objetos más típicamente ornamentales (flores, tejidos, temas geométricos) se configuran como una *epojé*, la generalidad de sí mismos: una regulada y normativa peripecia de la apariencia, es decir la obtusa aplicación de un precepto malditamente arbitrario de redundancia, repetición, reincidencia e involución de las formas dadas, que emancipa su objeto del orden de la realidad y de todo despotismo del sintagma: la decoración alimenta una tóxica metamorfosis de la anécdota en aparición, del accidente en esencia, del *caso* en paradigma. Alimenta a la dialéctica misma entre un microscópico escrutar (que aísla el detalle como un absoluto) y un telescópico contemplar (que lo resuelve en un orden superior, un paradigma de segundo grado, un regular y simétrico Todo). Cada flor, en la experiencia de la mezcalina, se eleva a la categoría de paradigma activo, encarnación única y última de toda floralidad; cada flor se presenta representando además a la serie infinita de las flores posibles; y cada flor repite un prototipo floral en la misma medida en que solo se “insiste” a sí misma: “... un artista consumado había optado por pintar un primer término de objetos naturales vistos *en su propia contextura* y sin referencia a las nociones meramente humanas de qué es o qué debería ser qué. Nos gusta decir que el hombre es la medida de todas las cosas. Para Monet, en esta ocasión, los nenúfares eran la medida de los nenúfares” (Ibi: 132). La figura del paradigma es indudablemente la tautología, es decir la secundariedad, la mágica derivatividad de eso que es mágicamente primario: una realización irónica del principio de identidad (o la derivación de una lógica en tautología): “Es el primer nenúfar de Monet el que repite a todos los demás” (Deleuze 1968: 8). La última empresa figurativa de Monet no era solo un desafío circunstancial a los nacientes lenguajes abstractos (demostrar que un realismo paroxístico producía *ipso facto* un resultado tendencialmente abstracto), sino a

las discrasias en auge entre artes decorativas y alta figuración: la idea de que, en el dominio del paradigma puro, toda diferencia entre *tema* y ornamentación, pero también toda diferencia entre referencia y esencia, entre significatividad e insignificancia, podía desvanecerse. Las últimas *Nymphéas* fueron por ello concebidas *flexivamente* en vista del soporte curvo, de la concavidad que debía acogerlos a lo largo de las paredes elípticas de la Orangerie. Monet conminó de este modo a las ocho grandes *Nymphéas* definitivas el delirante estatuto de “hiper-tapicería”. O la última alucinación de la referencia, enteramente fundada en un nuevo acto de suspensión, en una nueva *epojé* que era la flotación de los nenúfares *solos* (y *tan solo* de los nenúfares) en su reflejo acuático; tautología prodigiosa, pero también histéresis de cada uno de ellos, aplazamiento en la contigüidad arbitraria, flotante, potencialmente infinita de las infinitas ninfeas, declinables hasta el infinito y revocadas en la misma medida en que la pintura las invocaba obsesivamente a través de una malicia visual propia del tardo impresionismo, capaz de conjurar en un solo dispositivo pictórico la observación microscópica (que “perdía” a la ninfea en el marasmo abstracto de las pinceladas) y la telescópica (que abstraía a la ninfea y a las ninfeas en una textura general, una general vibración de los diafragmas murales). La deriva de las ninfeas sobre el estanque, sobre el *biotopos* pictórico que las nutría de sí mismas, expresaba una última delicuescencia de la figuración, porque rozaba los resultados de la abstracción no ya evacuando la mimesis, sino saturándola, y reformulaba la acción propia de la pintura de historias en el despliegue de una decoración serial, delatando la paradigmaticidad implícita en toda narración pictórica: enredo floral, la arborescencia flotante de un objeto que se ha vuelto abstracto por la perversa fidelidad a su apariencia. Es difícil no pensar en el homenaje que, en *Waterlilies* (1996) Kazuo Ohno brindó a esta curiosa intermitencia, en las *Nymphéas* de Monet y en las poéticas generales de la danza teatral, entre la esencia y la decoración, entre la inocencia, la desnudez simbólica de la flor y la perversión adornada de su mimetizarse en la serialidad; entre la germinación orgánica del referente (ya sea flor o cuerpo), y la germinación inorgánica de su imagen; entre podredumbre y belleza. El paradigma es una fuerza de esencialización, pero también de desindividualización. Si fuera sencillamente singularizador, su reino sería el de la semejanza unívoca y su destino la figuratividad en las artes plásticas, y la mimesis en todas las demás; sin embargo, es precisamente multiplicando, suspendiendo y aplazando su objeto como puede barajarlo libremente en la cima entre representación y decoración. La liquidación

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

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

Si existe una aventura común a estos fenómenos, es el modo en que, reduciendo algo tan derivativo como la figura a materia prima de la ornamentación, la animan no ya a partir de la vicisitud lógica del sintagma, sino a partir de una *trama* (transversalidad, redundancia, prolijidad) que es el modo mismo de articulación de los hilos en el tejido y de los *motivos* en la ornamentación. El régimen del motivo es el libre intercambio, activo y actualizable, entre las esferas gráfica, material y figurativa: si los hilos son los verdaderos grafemas matéricos que componen la generalidad del tejido, la materia que es el tejido mismo puede a su vez aglutinar los hilos que lo componen en un *pattern* figurativo; el motivo figurativo puede elevarse, en la organización arbitraria de la tapicería, a una nueva generalidad gráfica; la mirada recibe sintéticamente esta variedad trenzada de niveles y figuras. Sinestesia más que visión: es la masa visual de la tapicería, la apariencia táctil del tejido organizado y la emergencia simultánea de su carácter paradigmático, de su dinamismo secreto y regulado. Imagen actuada y agente, rebotante de una secreta y clamorosa corporeidad. Pero la perversa fluidez de los niveles, del hilo a la figura y de esta al *décor*, no es posible fuera de una cierta *insouciance*, de una vacación de los protocolos referenciales, miméticos o

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

II.3

*“She left he web, she left the loom,/she made three paces through the room,
she saw the water-lily bloom,/she saw the helmet and the plume”*
(Alfred Lord Tennyson)

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

Volvamos ahora a la casuística decorativa. No vamos a reconstruir aquí la genealogía – una afortunada convergencia de razones arqueológicas, circunstancias productivas y móviles literarios- de esa decoración grutesca (conocida también como *arabesca*) que entre el siglo XV y el XVI representó la manera más rápida y económica de adornar las extensas cortinas murales de los palacios nobles, en lo que podríamos definir como una industrialización de los procedimientos pictóricos, el nacimiento de una cierta pintura “al por mayor”. Abanderada de tapicerías y papeles pintados, esta fiebre decorativa, hija de un antiguo *horror vacui*, desembocaría dos siglos después en el espectacular despliegue de los techos barrocos; pero en su tiempo, con la poética humanista como fondo, que asociaba ya la idea de arte “elevado” al marco o al fresco temático, relegando la decoración mural de poca monta a una zona subalterna del trabajo pictórico, el uso del grutesco era posible solamente gracias a la supervivencia de una cierta invencible ecuación entre arte y ornamento.

Nacido de un asombroso entusiasmo por lo antiguo, el grutesco reciclaba de hecho para la decoración los residuos de la figuración clásica: fragmentos, detalles, *lapsus* iconográficos. Antropomorfismos y zoomorfismos, declinados según la lógica de una

desenfrenada contigüidad que combinaba referentes dispares, con una cierta propensión a los acercamientos intelectualmente escandalosos: del tallo de una flor brotará la cabeza de una esfinge cuya boca expulsa nuevos racimos que se hacen desembocar bien en un capitel dórico coronado de festones de otras flores, bien en la grisalla de una Venus romana, sobre cuya cabeza fluctúa el recuadro de un paisaje geórgico, etc. Si resulta imposible describir el grutesco sin recurrir a una hipotaxis acrobática, es porque su única poética es la hipertrofia de la oblicuidad, la incursión de lo hipotáctico en la parataxis o combinación de los motivos: todo en él es emparejamiento arbitrario, arborescencia, insubordinación de los motivos como paroxismo de la subordinación (ninguna relación causal o coherencia proporcional, ninguna perspectiva organizan la precesión de esos motivos y su espacio). Incluso así, el conjunto aparece “grutescamente” ordenado, extravagantemente consagrado a producir una sensación de normalidad, una ortogonalidad trastornada. Incoherencia que se disfraza de burlesca coherencia, propiciada por la inocencia floral, por la proliferación de todo el dispositivo, que *teje* una exuberante parafernalia de serpentinas, tallos, hojas y flores, cuya característica más llamativa es la de ocupar una inquietante Tierra del Medio entre la sutileza del grafema y la espesura de la vegetación. Y puesto que casi siempre la inflorescencia del tallo no es una flor, sino *otro* motivo figurativo (un animal, un *capricho*, un sátiro, etc.), se puede decir que el grutesco realiza literalmente una constante inversión del grafismo en escritura, de la escritura en figura, y de nuevo de la figura en grafema; que rehace los escenarios perversos de cualquier retórica occidental, el movimiento, el salto de sentido desde el significante a un significado incongruente: en él es acrobática la caída desde la puntualidad y frontalidad del *tema* pictórico, a la *oblicuidad* y *ubicuidad* del motivo. Asimismo la memoria de lo antiguo, frontalmente recuperada, metabolizada por las estéticas renacentistas con la complicidad de la perspectiva recientemente descubierta, viene a dar y a darse espectáculo, en el grutesco, bajo el signo de una absoluta arbitrariedad, que pulveriza la memoria figurativa en una plétora de residuos referenciales, y la recompone en un paradigma, un diagrama decorativo descaradamente artificioso. Si existe una energía pulsional –Warburg enseña¹⁴– en la reviviscencia de lo antiguo durante el clasicismo renacentista, el grutesco es precisamente donde con más fuerza esta parece adoptar las formas del

¹⁴ Cfr. Didi-Huberman, 2002.

lapsus, o la coherencia enigmática, la descoordinada coordinación de los espacios oníricos. Compuesta por fetiches figurativos que representan a todos los efectos al *lapsus* (cuando no a la convulsión) de aquello que designan, la referencia general sigue sin nombre en el grutesco puesto que, por mucho que cada uno de los referentes tenga sentido *en sí* mismo, sería iconológicamente insensato imponer una petición de significado a ese conjunto en cuya germinación las figuras entran únicamente gracias a una insignificancia programática, que es la *motivización* (y *movilización*) del personaje, de la historia, del lugar y del mito que representan. Justamente la evacuación, la pérdida literal de gravedad, la despresurización de las referencias es causa (o efecto) de esa periodicidad o de este carácter rítmico de los motivos que infunde en el grutesco y en toda la tapicería posterior una delirante y geométrica coherencia. Allí, cada signo remite a otro. Cada figura *difiere* y *se difiere* en la figura contigua, desarrollándose, fructificando en el deliquio genealógico de las figuras que la generan y que genera. Así pues, el tema general del grutesco no es ya el simple regreso del mundo clásico y de sus repertorios míticos en los modos fragmentarios del síntoma, del *lapsus* o del sueño, sino la forma misma de la *retornabilidad*, de la recidividad: las figuras de lo antiguo, los protagonistas del mito, las astillas de la memoria cultural regresan al grutesco no para asentarse en él, sino para “no dejar de regresar”: fantasmagórico *tiovivo* figurativo que serializa, remacha, repite el repetirse de todo. Impagable subrogación del mito. Las corrientes decorativas reaccionaron de este modo ante los nuevos preceptos de la figuración, centrada en la *pintura de historias*, salvaguardando algo así como un instinto primario, un incontrolable impulso a con-figurar la pintura de forma escasamente referencial y decididamente anti-narrativa, a pensarla hiper-pictóricamente. Aun así, por una extraña inversión de las categorías, la anti-narratividad del grutesco y de todo dispositivo decorativo ulterior obedece a un despotismo del paradigma, a una ley de arborescencia y de redundancia más genuinamente mítica, en sí misma, que cualquier tratamiento oficial del mito, objetivado como un significado en la pintura alta, pero elaborado, agitado, alejado, diseminado como un significante puro y modular en las descompresiones del grutesco. Si el espacio ideológico de la perspectiva narra el mito como una *historia*, le corresponde al grutesco e-narrarlo: confundirlo, difundirlo, prodigarlo en el diafragma de un espacio ni tridimensional ni bidimensional, y dentro de una temporalidad realmente mítica, que es el modo fásico y metacrónico de la anécdota figural, puesta a gesticular su repetibilidad en eso que ya se parece a un rizoma.

A la transformación del tema en motivo le podemos atribuir un lento adocenamiento del espacio figurativo que conquistará la percepción occidental: multiplicado por docenas, movilizado a lo largo de todos los ejes del *pattern* general, el motivo fluctúa no sin esnobismo a través de los cielos de la decoración mural, con una serialidad que es el sarcasmo secreto de toda esencia. Entregado por platónico aislamiento a una celeste despreocupación de idea pura, el tema es inmediatamente desviado, aspirado en la germinación motívica, como una esencia demasiado literal para no reafirmarse *a su gusto*. Es más, los motivos, en el grutesco, son tan vertiginosamente aerostáticos que parece oportuno anclarlos a una densa red de sarmientos, de racimos y otros encadenamientos gráficos; a una red imaginal. Solo en el momento en que algo de él queda suspendido y como cuajado, o cazado con lazo en el paradigma decorativo, el tema puede allí realmente desencadenarse, danzarse. Redundancia, repetición, circulación y periodicidad de un motivo que se presta a mil acrobacias de sentido por la llamativa insensatez de eso que Benjamin definiría como “universo de afinidades desordenadas y misteriosas”¹⁵: un régimen, como la danza, de enlaces arbitrarios, de crueles *enchaînements*, de causalidades suspendidas y pululantes en el trazado.

¹⁵ Benjamin, 1985: 146.

II.4

“Quì il Dio è fatto a macchina”
(Karl Kraus)

Si subrayamos su papel en relación con una cierta malicia del narrar no es únicamente porque una buena parte de su repertorio sea aún mitológica, sino porque el grutesco encarnó de manera precoz la congénita propensión del mito a desertar la historia y a emboscarse en el ornamento. El subvacío geométrico y conceptual que acoge la cabriola de las figuras en el grutesco tradicional no es muy diferente del vacío cósmico en que la filosofía tardoantigua ubicaba a los dioses de la mitología. Si el mito era al fin y al cabo hijo de una tergiversación de las causas era obvio que, a medida que se agotaba su credibilidad etiológica, sus dioses aparecían cada vez más relajados moralmente y más operativamente abstractos. La proverbial indolencia de los inmortales no podía llevar más que a la expulsión progresiva del Olimpo en una vacua e inconexa cosmicidad, que el epicureismo formalizó como la general despreocupación de los dioses y, a fin de cuentas, su inutilidad en un mundo ya explicado por la filosofía. Espacio intercósmico en el que los dioses “no lo pueden todo, porque *no quieren ser omnipotentes*” (Blumenberg, 2001:47). Una negligente ecuanimidad, hecha de impotencia, capricho e inesencialidad, que bastó para hacer de aquellos dioses el modelo epicúreo de toda posible felicidad terrenal. En un mundo cada vez más abocado a alejarse del mito para acceder al pensamiento racional, y del cual los dioses, privados incluso de la autoridad de morir, se alejaban a su vez, por beatitud o “beotitud”, el equilibrio entre mundo y mito estaba cada vez más regulado por un *squint* fundamental y recíproco (la mirada distraída que capta el conjunto sin tener en cuenta los detalles), bastante próximo a esa generalización perceptiva con la que observamos los grandes campos motívos de los grutescos.

Haciendo una lectura mundana del epicureismo, el lujo practicado históricamente por las clases en el poder aparecería como la enseña de un parasitismo cuyo modelo sigue siendo el del Olimpo clásico. Lo mismo hizo Marx, asociando a la aristocracia de su tiempo la metáfora de los “dioses ociosos”. El grutesco mismo testimonia una extraña convergencia entre la despreocupación de los pocos afortunados que financiaron su lujo y la no menos extravagante indolencia de las criaturas míticas que convulsionaron su temario. Los grafismos arbitrarios, las conexiones inopinadas y las promiscuidades paradójicas reproducían en el fondo la fabulosa poligamia, la *lujuria* desenfrenada de

los inmortales; entre el lujo y la lujuria directa del motivo, la Europa del siglo XVI le demandaba al ornamento cualquier fusión posible entre ligereza y vanagloria, entre llaneza y superioridad, entre espontaneidad y artificiosidad, análoga en todo y por todo al complejo bagaje de virtudes cortesanas que se le exigía al naciente *ballet de court*.¹⁶ Pero cuando decayó la moda del grutesco, en concomitancia con la aceleración de las técnicas y con una cierta extenuación de las poéticas, su principio de saturación del campo pictórico, por no decir de cultivo - y cultura - extensivos de las superficies figurativas, volvió a fluir casi de forma natural en los trabajos de los últimos pintores de frescos: los grandes dispositivos pictóricos barrocos consumaron así la definitiva ecuación entre los aspectos más extremados de la pintura de historias como figuración *alta* y los más extremados de la decoración como figuración *otra*. En el sentido de una verdadera hipertrofia de la figuración, Barroco y Rococó declinaron los corolarios del secular e inamovible vicio estético de concebir el arte de un modo decorativo. La seriedad iluminista y romántica hubiera censurado de hecho sin apelación posible la serialidad del figurar que presidía las epopeyas pictóricas del *ancien régime*, para confinarla de por vida en los rangos inferiores del interior burgués. Vistos a posteriori, los ciclos de Tiepolo no eran menos generosos, menos desenfrenados o menos dados a un encanto expletivo que aquel grutesco que, en los modos y en el concepto, los había anticipado desde lejos. Independientemente de la *historia* o del tema asignados a sus mastodónticos atavíos pictóricos, es innegable que el universo tiepoliano funcionaba siguiendo dos tendencias: la marginalización progresiva de la figuración (cada vez más desplazada, en los grandes frescos, a los márgenes de un cielo generalmente celeste y engalanado con nubes rollizas); y la de una serie de figuras secundarias¹⁷ que, reacias a dejarse eclipsar por la imagen, solían guiñar implacablemente, como simples observadoras, desde los pliegues y desde los escondites de la figuración, con una literal impertinencia (es decir, fuera de toda pertinencia iconográfica respecto al programa del fresco). La *troupe* tiepoliana, un canallesco manípulo de figurantes rebeldes, reunía los residuos de un repertorio mitológico y fabulatorio (viejos, orientales, cortesanas, caballeros, etc.) ya bastante manido en el siglo XVIII como para prestarse a una improvisación infinita, a un verdadero *ludo* combinatorio. Completamente modulares en su zingaresca excursión de un cuadro al otro, los “extras” parecían mimar irónicamente

¹⁶ Cfr. Franko, 1993.

¹⁷ Cfr. Calasso, 2009.

lo que Wittkower llamaría “migración de los símbolos”, ya que el carburante mismo de su peculiar crucero era una inexorable decadencia de todo prestigio simbólico. Si ya desde la espesura de la decoración grotesca los dioses habían emitido señales de una alegre supervivencia a la jubilación filosófica, en el astuto universo de la figuración barroca constituyeron una vez más lo reprimido de la representación, su turbulencia marginal y su duda más maléfica.

En los ciclos de grabados de los *Caprichos* y de los *Scherzi*, las mismas figuras adquieren una centralidad inédita. Salvaje amotinamiento de las comparsas: una chance inopinada, para los contratados de siempre, de figurar la historia en calidad de protagonistas. El resultado de este regreso de la decoración a la narración es una *historia* postulable pero absolutamente inenarrable. Incapaz de interpretar su programa, la exégesis ha atribuido a los *Scherzi* todo tipo de contenidos mágicos y rituales, de referentes nigrománticos y adivinatorios. El análisis de Calasso demuestra sin embargo que los temas nigrománticos a los que Tiepolo parece aludir manifiestan, en los dos ciclos, un absoluto desorden de aparición y precesión. Reciclados en la puesta en escena de una acción por episodios, los sucedáneos míticos solamente podían entretejer una “historia” enigmática, refractaria a su traducción mediante cualquier sintagma: vaga historia de adivinaciones y artes mánticas que podía interpretarse y contarse solamente adivinándola a posteriori; la pura sustancia combinatoria y rediviva del mito, liberada de cualquier pretensión de coherencia: “Los personajes de los *Scherzi* ejecutan... una serie de gestos rituales, pero *de una clase de rito que se niega a convertirse en palabra*” (Calasso, 2009: 150); o una clase de rito que se niega a dictar el mito que origina y que presuntamente lo origina. Esta incalculable malicia de un significante indolente designa, en pintura como en música, la noción misma de *Scherzo*, *Capricho*, *Bagatela*. Solo cuando abandona la esfera gravitacional de los significados, la potencialidad de significación del significante, deflagra y se expande su prestigio mágico, su capacidad para exudar historias. Es además esta malicia (sugerirlo todo —escenarios y personajes— de un trayecto narrativo, salvo la legibilidad) lo que explica la recurrencia obsesiva en la obra de Tiepolo de motivos lineales como troncos, palos, bastones, lanzas, columnas, etc.: incidencias sagitales u oblicuas de un diagrama disfrazado que atravesaba gratis los tumultos de la figuración como si sugiriera su hipotética escansión, y cuyo único efecto es el de aumentar la turbulencia que parece llamada a domar: un verdadero espejismo de configuración vectorial, la sospecha de un paradigma.

El trabajo que William Forsythe dedicó a la pintura de Tiepolo en *Hypothetical Stream* (Flujo Hipotético, 1997) fue en un cierto sentido la prolongación coreográfica del tipo de efervescencia lineal que había marcado la obra del veneciano. Forsythe extrajo de Tiepolo (sobre todo de los dibujos y de los aguafuertes) un cierto número de hipotéticos esquemas vectoriales: “Así que cogí una serie de dibujos de Tiepolo y dibujé un gran número de vectores procedentes de esas zarzas de figuras suspendidas que estaban flotando todas entre nubes, y todas entrelazadas, muy barrocas. Entonces tracé cierto número de vectores, y dije estos son nudos y hay que desatarlos o desenmarañarlos.” (Forsythe-Tusa, 2004). El aspecto más significativo del proceso era la reducción de las muchedumbres de Tiepolo a una variedad fluctuante de paradigmas dinámicos, “nudos” o “entramados” de líneas, a la vista de una operación física de extensión, despliegue, contracción y prolongación del dibujo. Era importante, además, que el desarrollo, la arborescencia del paradigma gráfico inspirado por Tiepolo se desarrollase en espacios y protocolos doblemente hipotéticos. Experimento de coreografía a distancia con resultados imprevisibles en sí mismos¹⁸, en *Hypothetical* los ejes del dibujo constituían los restos gráficos de un marasmo de imágenes que, antes aún de mimetizarse en el diagrama no figurativo deducido por el coreógrafo, se habían mimetizado tumultuosamente en una maraña de figuras sobre cuyo fondo las grandes nubes del veneciano parecían condensar plásticamente todo tipo de fluctuación, hipoteticidad, dispersión y proliferación. Sería insensato, por ello, considerar que la fuente pictórica había sido poco más que el pretexto para una invención coreográfica totalmente abstracta, puesto que en el mismísimo Tiepolo las figuras habían constituido el pretexto para un delirio diagráfico enteramente encaminado a condensar el enigma de la referencia; la danza de Forsythe no fue más que el desarrollo coherente de una proliferación tendencial del diagrama y una fuga de la figura al diagrama, inscritas desde siempre en la obra artística que las inspiraba: una extremada prestación aérea del motivo a aquel cambio nebuloso en el que no quedaba más que una hipótesis fluida del referente. Este procedimiento de desenfrenada complicación de las fuentes vectoriales volvería en el paso a dos *Slingerland* (2000), donde se aplicó un análogo principio de reducción vectorial a la fotografía instantánea de un trabajo anterior, con el claro intento de desarrollar, desde los trazados y las líneas compositivas de una única imagen

¹⁸ La coreografía fue un encargo de la compañía de D. Larrieu, y, durante todo el proceso de trabajo, Forsythe envió sus líneas-guía por fax.

sincrónica, un potencial explosivo de nuevos acontecimientos de la forma. La coreografía era allí procesada nuevamente como un modelo rizomático, puesto a generar infinitas determinaciones gráficas, fieles a sus diagramas en el único modo dancísticamente aceptable, es decir mimetizándolo en una espontánea exuberancia, moviendo sus motivos y propiciando, como en los mecanismos de la transmisión mítica, su tradición y su *traición*. “Este tipo de dibujo es un intento de esconder las fuentes. Funciona por extrapolación. Donde se desmarca de las fotos originales es en la repetición de elementos que interfieren entre ellos, lo que conjura un género inusual de espacio arquitectónico que aflora de él mismo. Es un espacio proliferante, y también un espacio de pérdida: pierdes todo sentido de lo concreto, quedándote únicamente con unas señales de sus fuentes”. (Forsythe-Tusa, 2004).

II.5

*“Il faut longtemps se courber vers la terre pour inventer
ces constellations, ce étoilements qui nous surplombent”*
(Georges Didi-Huberman)

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

Bien mirado, sin embargo, esta oscura vitalidad conspiratoria es una prerrogativa transversal de la danza que, observada con fenomenológico candor, ofrece invariablemente ante la mirada la impresión (provocada en su momento por los *Scherzi*) de apresar a un grupo de personas misteriosamente absortas en actividades sospechosas e innombrables, nacidas de unos acuerdos previos que desconocemos y encaminadas a obtener efectos igualmente desconocidos. Toda la danza tiene algo de magia (un arte prohibido) y de conspiración (una actividad subversiva). Toda ella teje una trama inenarrable pero obstinadamente alusiva. Es, además, esta sospecha de emancipación y de reorganización la que sugiere, precisamente en lo que la danza tiene de descaradamente decorativo, una secreta conjura de los signos, un plan que está detrás y que recuerda, una vez más, los aspectos míticos de la causa formal invocada por Bachelard en relación con la música. Conspiración en el secreto acuerdo, en la concatenación y en la continuidad perversa de las figuras; en la suspensividad de los signos y en el suspense formal que saben activar; en la capacidad que tiene el paradigma de disimularse a través de la indestructible fidelidad del gesto que lo aplica.

“El universo barroco es ese sofisma patético en el que el tormento de la visión se resuelve –y se agota– en felicidad de expresión” (Genette, 1966: 20). La figuración barroca procede de este modo a la penetración definitiva de la *alegoría en la alegría*. Seduce pensar que la parábola de los dioses, manejados como trofeos y bienes de lujo en las escenografías del pensamiento racionalista y monoteísta, es hermana en muchos

aspectos de esa otra del cuerpo, amueblado como un instrumento decorativo en una danza condenada durante siglos a servir de guirnalda a los triunfos de la historia; que lo que se expresaba en ambas, en el signo de un común desafío a la gravedad, era una divinidad tanto más ligera, tanto más confutada y subrepticia cuanto más exhibida como un daño colateral, como un efecto diabólico, en las oblicuidades de la decoración: “El Barroco vulgariza a la vieja mitología, introduciendo figuras (no almas) en todas las cosas... toda la naturaleza es personificada, pero no para interiorizarla sino, al contrario, para vaciarla de su alma los dioses se adentran en un mundo que les es extraño, se vuelven malvados y se convierten en criaturas” (Benjamin, 1925: 222-259). Más que la proverbial “vana fuga de los dioses”, la historia de la ornamentación escenifica, después de todo, una “fuga de los dioses a la vanidad”, o a aquella *vanitas*, propia de las aerostáticas *Glorias* pintadas entre los siglos XVII y XVIII, que es la maravillosa deslealtad y deserción de todo adorno. Encontramos su ambivalencia en el equivalente danzado de la Gloria pictórica, aquella *Apoteosis* (en el culmen del ballet y de la revista de los años 30) en la que trama y personajes están expuestos al público, para las ovaciones rituales, en un *tableaux* celebrativo y alocutorio, verdadero inventario dinámico del ballet apenas concluido. Esta disolución de la narración en la exposición, habitualmente confiada a la elevación física de las figuras (*gloria* fue también el nombre de la máquina escénica que permitía, en el teatro barroco, las fulgurantes apariciones, desde lo alto, de los dioses y los héroes) reedita de un modo absolutamente peculiar el precepto trágico del *deus ex machina*. Síntoma de un cierto deterioro de la mentalidad trágica en Eurípides, la intercesión del dios señalaba ya en su tiempo un colapso de la narración, una ingerencia vertical del milagro sobre el sintagma de la tragedia y un giro de los acontecimientos hacia un final feliz tan gratuito como fatal. No es equivocada la idea de que la intervención del dios había inoculado en la tragedia ática tardía la sospecha de una inaudita superficialidad de lo sagrado. Vehiculada en pintura por una atrevida habilidad para la perspectiva, la misma superficialidad llegaba, en las *Glorias* barrocas, al prodigioso rompimiento ilusionista de los techos, desde los que una multitud inaccesible de dioses y santos consentía las cosas del mundo inferior con una espectacular y a veces banal inanidad. Fiel al principio bíblico del *exaltar* (elevar a fin de que el objeto de un contacto táctil y real se vuelva exclusivamente visual), la irresistible ascensión de los dioses a los cielos de ficción repite astutamente el gesto de hipostatización de las cosas terrenas (una “elevación” simbólica) que se presume en los

mismos orígenes del mito y de su radical antropomorfismo. Es más, encarna la traducción emblemática de la hipóstasis en *superstición* literal: la supervivencia de algo y su super-estar. En la Europa cristiana pendió durante siglos una inventariable multitud de deidades residuales que, por encarnar una superstición cultural, no podían sobrevivir más que en la vanagloria algo exagerada del ornamento: “Aquí el dios está hecho a máquina” (Kraus, 1918: 201-202).

El vacío de la decoración (fondo del grutesco, cielo del fresco) habla verdaderamente de una inflación general del “peso” de la referencia, de la libre fluctuación de dioses, símbolos e “historias”; y expresa la secreta profundidad de algo que es superficial (el rompimiento del techo barroco): lugar engañoso (el margen de un fenómeno marginal) en el que la figura tiene el mismo peso específico tergiversable, la misma adaptabilidad, la misma capacidad de transformación que esas nubes que, en Tiepolo y en otros, según el análisis de H. Damisch (1972), constituyen el vacío de la figuración y una figuración del vacío: materia prima de una volatilidad y de una volubilidad del sentido. Inspirada durante siglos en la misma metafórica vaporosidad, en el mismo espesor de una inconsistencia, la norma por la que se mueven las figuras de la danza y que, al actuarlo, revoca su sentido, es menos lógica que meteorológica. El sentido que le otorgamos no es menos cambiante y gratuito, ni menos efímero e incoativo que el huidizo juego de semejanzas siempre renacientes que la mirada deduce de la observación de las nubes. Y las proyecciones que surgen de él no son menos flébilmente adivinatorias y ficticias que la profecía que se deduce a simple vista inspeccionando el cielo y sus fenómenos. Al estar las nubes desprovistas de toda intencionalidad, el único plan que se puede encontrar en ellas es una ulterior mitopoiesis dictada por la percepción: no cuentan, se dejan contar; procede de estas como de la danza, que funda gesto y pre-texto del cuento, pero raramente su circunstancia; fantasmagoría e hinchazón de la figura, las nubes son el motor aerostático y la obnubilación de todo posible narrar así como el *décor* ideal de un sustancial no-acontecer: “Nada es más significativo que el hecho de que este mismísimo efecto íntimo y misterioso que el tiempo atmosférico ejerce sobre los hombres tuviese que convertirse en el borrador de sus chácharas más vacías. Nada aburre al hombre de a pie más que el Cosmos” (Benjamin, 1985: 267): materia anadiomene por excelencia, en donde la referencia aparece desmaterializándose. La primera de muchas texturas que vamos a encontrar.

II.6

*“Inattention, distraction, attention éparpillée, flottante,
périphérique, décentrée, délocalisé.
En regardant ailleurs, vacant, absence de valeur,
de contenu, inoccupé, inhabilité, vague”
(Simone Hantai)*

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

(Benjamin, 1985:50). Y es precisamente en la sutil frontera entre la abstracción y la figuración, así como en la que existe entre organicidad e inorganicidad, donde va devanándose la serpentiforme malicia del decorativismo Art Nouveau antes de que los modernismos maduros fueran sustituidos por el “higiénico” mito del funcionalismo. A su delirio lineal se aplican bien las observaciones de Deleuze y de Worringer acerca del sentido del grafismo gótico en el arte occidental: “Es esta la línea nómada de la que (Worringer) dice: es mecánica pero de acción libre y giratoria; es inorgánica, y sin embargo viva, y tanto más viva cuanto más inorgánica. Eleva al rango de *intuición* los lazos mecánicos... Esta línea frenética de variación, en cinta, en espiral, en zigzag, en S, libera una potencia de vida... una intensa vida germinal inorgánica, una poderosa vida sin órganos...” (Deleuze, 1980: 623).

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

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

Y más aún, el hiper-decorativismo *Art nouveau* puede ser entendido solamente a partir de su concomitancia cronológica con la difusión de las técnicas fotográficas. Enterrando para siempre el prestigio de la última pintura basada en la semejanza y en la narración, que era el cuadro de género (cuadro perfectamente parafraseable en la didascalia que solía acompañarlo), la fotografía heredaba las competencias del cuento figurativo: era inevitable que en pocas décadas se elevase a la categoría de “documento” por antonomasia, gran recurso narrativo de la historia personal y familiar, de toda Historiografía mayúscula y de toda crónica minúscula. Si por una parte la figuración derivó en abstracción, por la otra, casi fatalmente y en concomitancia con el nuevo papel narrativo de la fotografía, la narración pictórica (y balletística) derivó en decoración, es decir en la forma más diestra, más extensiva, más irónica y probablemente la más dinámica de abstracción del referente, porque no creaba la simple irreconocibilidad de todo referente (aquello que, en el arte abstracto, sería un corte por

lo sano entre forma y semejanza), sino que recreaba, reinventaba y multiplicaba su conectividad, su intrínseco carácter de *ligazón* y *arraigo*: después de todo la forma misma, emancipada y centrifugada en movimiento, de la re-ferencia. Una raíz aérea, enloquecida.

CAP. III – REDUNDANCIA. LA DANZA Y LAS MALICIAS DE LA REPETICIÓN

“- Niente... le due figure sembrano identiche...
...Provate a esaminare il foglio in trasparenza”
(Raymond Roussel)

III.1

La iteratividad del estilo grutesco, al igual que la de la danza, parece la mejor ilustración de una paradoja de la serialidad que nos remite al pensamiento de Deleuze: “Consideremos... la repetición de un motivo decorativo: una figura se halla reproducida bajo un concepto absolutamente idéntico... Mas en realidad el artista no procede de esta forma. No yuxtapone simplemente unos ejemplares de la figura, sino que combina cada vez un elemento de un ejemplar con *otro* elemento del ejemplar contiguo. Introduce en el proceso dinámico de la construcción un desequilibrio, una inestabilidad, una disimetría, algún tipo de apertura *<béance>* que no serán resueltos más que en el efecto total” (Deleuze, 1968:31). Precisamente la *béance* (intraducible síntesis de beatitud y “*beociedad*”, que en francés describe una manera de abrir la boca con estupefacción) es el aspecto más dinámico del tipo de aplazamiento, de desequilibrio, de danza del sentido que se produce en los fenómenos de serialización artística y en la danza como acto constitutivamente concatenante. Ahora bien, la misma ley de desequilibrio de la repetición, o de repetición intensiva que deja el equilibrio del efecto en manos de la periodicidad de los hechos que repite, subtiende a la ordenación del pensamiento mítico en el análisis de Lévi-Strauss: “Lo que importa, en la causalidad artística, no son los elementos de simetría presentes, sino los que faltan y que le faltan a la causa –*es la posibilidad para la causa de resultar menos simétrica que el efecto-*” (Lévi-Strauss, 1955: 197). No solo la repetitividad del ornamento (la diferencia relativa de los motivos individuales y el *diferirse* de todos en la periodicidad del plan general) implica esa suspensión de la causa formal analizada por Bachelard en relación con la música: la misma redundancia invoca una inversión de causa y efecto (la mayor simetría y orden del efecto respecto a la suma de las causas aparentes y asimétricas que lo desencadenan), un nuevo sortilegio de anterioridad, que es el aspecto más mitológico, la etiología heterodoxa de todo fenómeno ornamental.

En ella, como se ha podido ver, se expresa una sustancial identidad entre esencia y repetición. Solo lo que es esencia se puede repetir; pero lejos de provocar su colapso, la redundancia adamasca en las esencias una mágica *epojé*, el gesto suspensivo que las emancipa abstrayéndolas del mundo de los accidentes, y así configura un paradigma, abstrayéndolo del sintagma de la realidad y de la representación. Es en la extenuante repetitividad y formulismo y prolijidad del motivo donde el mito celebra la colateralidad de toda esencia. Mito, decoración y danza funcionan, en ese sentido, como verdaderas lógicas oblicuas: *paralogías*. La repetición que opera en los fenómenos artísticos se aplica preferentemente no ya a objetos realísticamente seriales, sino siempre y únicamente a singularidades irreducibles; y precisamente porque lo que se repite es un absoluto, su repetición no puede producirse más que en una ágil y abrupta excursión, una diabólica anomalía en el orden de la plausibilidad (es el caso, frecuentemente tratado por la antropología, de los gemelos homocigotos): “La repetición como conducta y como punto de vista concierne a una singularidad impermutable, irremplazable. Los reflejos, los ecos, los dobles, las almas no atañen al dominio de la semejanza o de la equivalencia; ... si el intercambio es el criterio de la generalidad, *el hurto* (vol en francés) y *el don lo son de la repetición*” (Ibi:7). *Volo* (como sustracción y como vuelo) y *don*, pues: dinamismos mágicos de la antropología clásica, pero también metáforas inveteradas del imaginario dancístico occidental, históricamente obsesionado por el doble en todas sus declinaciones posibles (fantasma, sombra, simulacro). Asimismo, la repetición del paso en las dinámicas del ballet y la periodicidad de las figuras en el conjunto de la coreografía no son la simple serialización de un accidente estadístico de la forma, sino la mágica redundancia de un prototipo huidizo, de un gesto cuya repetición parece inevitable si quiere proclamarse único y aurático. La danza vive de tautologías.

La idea de un efecto general literalmente abstracto no se puede concebir sino en la óptica de una causa agente. La plasticidad de la causa ilumina la diferencia entre la repetición entendida aritméticamente como una simple parataxis de motivos idénticos, todos ellos desligados entre sí, y la repetición entendida geométricamente como hipotaxis intensiva: “La una es una repetición estática, la otra dinámica. Una resulta de la obra, pero la otra es como la *evolución de un gesto*. Una remite a un mismo concepto, que no deja subsistir sino una diferencia exterior entre los ejemplares corrientes de una figura; la otra es la repetición de una diferencia interna a la que comprende en cada uno

de sus momentos y que traslada de un punto remarcable a otro” (Deleuze, 1968: 36). El virtuosismo específico del ballet rinde homenaje precisamente a estas implicaciones geométricas y cualitativas de la repetición: la valoración del treintaidosavo *fouetté* en la serie del cisne negro no es nunca proporcional a la simple suma aritmética de las figuras, de cada uno de los *fouettés* que la constituyen, porque cada módulo de repetición intensifica exponencialmente (no solo acumulativamente), en las figuras múltiples del vocabulario, la dificultad de la serie y el asombro que suscita. Un virtuosismo que coincide de hecho con un “círculo virtuoso” de las figuras, que no es la reproducción acompañada de un prototipo, sino la intensificación del valor del prototipo, del hecho de repetirse de un modo idéntico a sí mismo. El ballet se valora en quilates: en una progresión “a saltos” de lo cuantitativo a lo cualitativo.

Deleuze asocia la idea de repetición intensiva al concepto de polirritmia, frente a la *monocromía* de la simple “medida”: es la teoría, propuesta por Bachelard, de que en música como en danza toda presunta regularidad de los esquemas rítmicos se da a conocer únicamente en virtud de la asimetría, de la diferencia, de la *tropicidad* (distorsión) que cada uno de los diagramas temporales aplica a la neutralidad de la medida. Si nos remontamos al carácter dinámico de la repetición como fuerza plástica y diferenciadora, la redundancia de las figuras estáticas y dinámicas en la danza dejará de aparecer como la patología de un cierto virtuosismo balletístico para elevarse a rasgo unitario de la danza en su conjunto, más allá de cualquier pluralidad estética. *Redundancia* . *rotundum*, redondo): la etimología misma sugiere, en la repetición, un *détour*, una verdadera tergiversación o circuitación de las figuras (a menudo “rotatorias” a su vez): círculo y espiral no son más que la expresión plástica de una ley de la aberración, de la incidencia constante en el tiempo, de una “oblicuidad” inopinada en todo lo que es rectilíneo (del trayecto obvio entre dos puntos, al trayecto obvio entre significativo y significado en el lenguaje común, al trayecto *obvio* entre causa y efecto en el pensamiento historicista). La redundancia, la circulación periódica de formas “circulantes” es la respuesta sumaria de la danza al problema de las causas y de las referencias: peripecia de las formas que induce a una peripecia de las causas –y de las cosas. Esta es potencialmente infinita, como toda tapicería, y sus límites no son dictados desde el interior de la representación (típicamente desprovista de un centro equilibrador) sino impuestos por el perímetro de la sala y por las medidas de la pared, sobre la cual el dibujo se propagaría como una mala hierba, como una verdadera metástasis del motivo.

No sorprende que, al margen de su análisis, Deleuze reestablezca el curioso eje semántico entre tesitura, repetición y destinalidad: "Es una vez más en ese estupor... donde *los creadores tejen su repetición*, al mismo tiempo que reciben el don de vivir y de morir" (Ibi: 33). La historia literaria está repleta de estas malicias del repetir: en las *tapisseries* de C. Péguy (1913), coincide de hecho con la redundancia vertical de los motivos lexicales, pervertidos en variaciones morfológicas infinitesimales para propiciar los más vertiginosos saltos de sentido; es lo que Deleuze llamaría repetición positiva, vehiculada aquí por un exceso de ideación lingüística y estilística (la prolijidad de Peguy es simplemente una saturación de las figuras etimológicas); una repetición análoga, una vertical *mise en abîme* del sentido, mueve la prosa frugal de G. Stein (cuyo ya célebre "a rose is a rose is a rose is a rose..." es tapicería verbal en su sentido más metafísico), los caligramas de Apollinaire y los más arriesgados ejercicios poéticos de Mallarmé. En los autores citados, la repetición se hace oblicua por un insensible y constante declinar de la estabilidad formal, un verdadero desgaste (por intensificación) del sentido; el objetivo es el derrumbamiento radical de la significación común, la animación del sentido figurado, el desplazamiento, el salto, la danza de las figuras. Pero incluso la manera gradual en que el lenguaje alcanza su desgaste semántico propiamente dicho, tendencia de toda prosa narrativa, recuerda una vez más la infinita paciencia del tejer: "La prosa... no es tan rápida como la poesía, sino más bien una red envolvente de insinuaciones que llegan más lejos de lo que cualquier nombre usual pueda jamás llegar" (Green, 1940:57). Insinuaciones e intrigas que también atañen a la danza, entretejidas en la curvatura, en la flexión física y simbólica de formas y contenidos. Todo el potencial de *maquinación* de un signo que, al plegarse, no explica el modelo bajo el que subyace, sino que lo despliega, denota una vez más la superioridad de la conjetura sobre toda referencia estable. Para Deleuze existe un conflicto irreconciliable entre ley y repetición, que es el desafío de esta última ante toda normatividad "en favor de una realidad más profunda y artística". El mismo conflicto oponía en Agamben la singularidad del paradigma a la generalidad del protocolo: dócil subversividad de la obra maestra artística y del descubrimiento científico. La intencionalidad de la repetición, el *móvil* del motivo, es siempre, en todo caso, una edición irónica del principio de identidad. La teoría nietzscheana del Eterno Retorno no fue, en este sentido, más que la refinada extensión de una secreta e intensiva repetitividad hasta alcanzar todo ámbito del acontecer; es curioso, sin embargo, que reconociendo su

aportación al pensamiento dancístico moderno, la crítica del siglo XX haya olvidado ya precisamente el aspecto en el que la *weltansschauung* de Nietzsche era más terpsicorea: el hecho de que la danza compartiera con el Eterno Retorno una cierta modalidad mítica y anómica de redundancia; y que el carácter cíclico cantado por tantos sectores de la poética fuera más netamente mágico que natural: un suprematismo de lo idéntico más que un cosmológico y nuevo rebobinado estacional; un salto desde lo idéntico a lo idéntico, más que un proceso orgánico de circuitación de la forma. Nietzsche fue el primero en insistir con fuerza en la diferencia radical entre Eterno Retorno y ciclicidad, intuyendo que la *rêverie* filosófica de una repetición de lo idéntico era profundamente opuesta a toda ley natural y secular. El Eterno Retorno –Eliade *docet*- describe menos la realidad natural o física, que la mítica .

III.2

*“Come see real flowers
of this painful world”
(Basho)*

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

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

El movimiento de la danza es un indecible dialéctico: el vaivén de la forma, un enroscamiento del acontecer escrito con esquemas tan repetitivos que se revelan en cierto modo compulsivos, hijos como son de un esquema dinámico muy parecido a la dialéctica entre *refoulement* y *síntoma* ilustrada por Freud. En la compulsividad de los fenómenos neuróticos, el objeto de la repetición es típicamente aquello que hemos “reprimido” u olvidado, y que gracias a la abreacción, propia de toda experiencia traumática, puede re-presentarse en las formas más impredecibles y disparatadas, sin variaciones sensibles en cuanto al complejo que las genera: el síntoma encarna la variabilidad infinita, la danza de una inhibición relativamente estática. Si trasladamos este esquema de razonamiento del historial neurótico a la historia cultural, comprenderemos cómo, en una civilización tan culpablemente distraída respecto al cuerpo como para haber hecho de él su más inveterado *refoulé*, la movilización propia de la danza es la expresión más viva del Eterno Retorno de ese reprimido general, entregado a una redundancia tanto más infatigable cuanto más consigue cebar su moción el insistente renovarse del *refoulement*. Sobre el fondo de una expulsión generalizada del cuerpo a la esfera de la alteridad, de la incognoscibilidad, la vuelta (y el revolverse) de ese cuerpo a la conjura (y a la revuelta) de los signos de la danza no es nunca el restablecimiento de un cuerpo real, sino la fabricación de un cuerpo-síntoma. El mismo intento del siglo XX de atribuirle a la danza algún poder taumatúrgico de cura de las neurosis culturales es solo otro *refoulement* pues se esconde a sí mismo la secreta malicia de la danza, que es modelarse menos sobre el tratamiento que sobre la patología; cuerpo cedido a las agilidades del síntoma. Ahora bien, la variabilidad y la reversibilidad del mito concuerdan perfectamente con la redundancia sintomática propia de los trastornos psíquicos. No solo porque estos se reafirman preferentemente en los síntomas como en otros tantos diferenciales, sino porque el trauma que los genera constituye casi siempre un prototipo ausente, un original inventado, que no es construido sino retrospectivamente y, en resumidas cuentas, míticamente, *ipso facto* secundario o derivado respecto a los síntomas en los que presuntamente deriva. En el plano psíquico no menos que en el cultural, el pasado es en buena medida un fingimiento: el mito no explica el mundo menos deslealmente de lo que el trauma infantil explica la neurosis. De este modo, no solo repetimos algo que hemos rechazado, repetimos eso que no ha existido jamás; repetimos la norma misma de la repetición, “transformamos el movimiento en obra”. La idea de que lo que constituye la danza,

como pretenden ciertas poéticas, es un carnavalesco Hiperurano de gestos primigenios parece cada vez más absurda; estos no existen más que para ofrecer una base mítica a la sintomaticidad gestual de la danza, más parecida a una *derivación de nada* que a una *primariedad de algo*; pero precisamente por estar hecha de “movimientos segundos”, la danza designa el terreno fabuloso en el que *jamais vu* y *déjà vu* son sinónimos; en ella agnición y originalidad convergen en un único desconcierto, el mismo que hace del *déjà vu* una desnuda incoatividad sorprendida en el gesto mental de disfrazarse de repetición. La danza, como el síntoma, no es cándidamente sino solo *estratégicamente* gestual. De aquí la extraordinaria semejanza entre la cadena significante del pensamiento lacaniano y el *enchaînement* de la danza occidental: “Lacan ha buscado en la noción de *cadena significante* una respuesta al doble requisito del síntoma y de las formaciones del inconsciente en general: conjuga efectos de máscara y efectos de verdad, fuerzas de transformación y fuerzas de repetición, desplazamientos incesantes e improntas indestructibles. Lo que sugería Lacan, para hablar del síntoma, era *reunir el gesto y la gesta: como una inmediatez carnal (un solo instante) dotada de profundidad épica (una larga historia)*.” (Didi-Huberman, 2002: 276).

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

Es plausible que la repetitividad intensiva, en el mito como en la danza, sea un intento de articular en un paradigma la repetitividad extensiva del mundo (volver fatal la *routine* de existir); que esta repetitividad constituya, además, la esencia mítica del síntoma y del gesto danzado y que, en ambos, el eje vertical y dinámico de la moción-remoción propicie y al mismo tiempo desoiga alguna instancia narrativa, alguna

horizontalidad del acaecer: invoca el cuento que impide. Va historiando, como una columna, las vueltas y revueltas de una historia siempre aplazada.

El estado de acaecimiento de la danza (paradójico porque es un estado pero acaece) se reconoce por su síntoma principal, que es la coacción a la repetición: la verdadera estasis del acontecer, propia de las efervescencias sintomáticas. Los escritos de Freud sobre el síntoma como patología del narrar, como gesto que trata de inventariar (o inventar) las gestas del inconsciente, autorizan una siniestra analogía entre las funciones dinámicas del síntoma y las formales del motivo decorativo; analogía comprensible, si se piensa el síntoma como *motivo*, concreción dinámica de un *móvil* relativamente estable que es el complejo, y si se acepta que el motivo ornamental no es menos ambiguo que el síntoma histérico (*síntoma* designa precisamente la con-junción, el turbulento intercambio entre causa y efecto): ambos “mueven” una generalidad (*pattern* en un caso, *cuadro traumático* en el otro) que parece dictar su desarrollo dinámico, y a la que de hecho ellos mismos dictan al acontecer: “En unas pocas páginas, Freud creyó que debía reunir los motivos de la estratificación geológica, de la inversión temporal, de la difusión concéntrica de las ondas, del encadenamiento sinuoso, del zig-zag que describe el caballo en el ajedrez, de las líneas ramificadas en red, de los nudos y núcleos, de los cuerpos exógenos y de los ‘elementos infiltrantes’... de las briznas de hilo, de las huellas confusas e incompletas...” (Huberman, 2002: 282).

“¿No es el gesto según Rilke, ese ‘gesto que se remonta desde la profundidad de los tiempos’? ¿No es la *Pathosformel* en cuanto movimiento de la supervivencia?” (Ibi: 279). Existe asimismo una profunda analogía entre el retorno sintomático de las *fórmulas del pathos*, estudiadas por Warburg en los albores de la iconología moderna en relación con las artes plásticas, y la danza como reviviscencia, gestualidad dada a repetir el propio prototipo en formas siempre incoativas. La danza, pues, como *réseau* viviente, trama y tesitura operativas de una historia del gesto cristalizada en paradigma, sujeta a un extraño régimen del retorno, en donde repetición y metamorfosis, identidad y alteridad (de los gestos, del sujeto, del lenguaje mismo) son sustancialmente sinónimos. No es casual que la figura fetiche del pensamiento warburghiano, la *ninfa florentina* del Atlas Mnemosyne, fuera también ella una figura danzante, la petulante encarnación de un gesto fosilizado¹⁹, una imagen-síntoma, la reviviscencia como única forma de una

¹⁹ Cfr. Didi-Huberman, 2002 y Agamben, 2001.

posible supervivencia (*nachleben*) figurativa. Pero esta reviviscencia no estaba a su vez exenta de un fatal decorativismo, porque según Warburg, era huyendo de nuevo hacia las periferias de la figura, hacia sus ornamentos, como la fórmula lograba perpetuarse: era viajando a través de la figuración occidental, a modo de *lapsus*, como el gesto lograba imponer su metacronicidad, lograba enturbiar el relato lineal de la historia del arte, redibujándola como un entramado de progresiones y revivificaciones, de diacronías y sincronías. Era adoptando el aparente *candor*, el carácter errático del “motivo” como los gestos más antiguos lograban infiltrarse -pervirtiéndolas- en las formas de la modernidad. Cuando Warburg habla de una “fuga del pathos hacia la decoración y los accesorios” (los cabellos agitados de la Venus botticelliana o los velos fluctuantes de la ninfa florentina) replantea la cultura occidental siguiendo las estructuras que Freud había aplicado al comportamiento histérico: el síntoma como explicación del sí desplazada a una periférica ostentación de los gestos, como puros ornamentos de las causas inconscientes.

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

entre diacronía y sincronía; permite imaginar a la danza como el retorno constante, en la contingencia de los gestos, de una gestualidad fósil cuyo prototipo vital, cuyo móvil permanece eclipsado detrás de los motivos que lo desarrollan, revelándolo. Toda la danza materializa esta fugacidad del fósil: huella de un mundo cuyo referente no es nunca la historia en sentido estricto, sino una especie de pre-historia, un cuento conmovido, ansioso por eliminar aquello que lo elimina, sarcásticamente gráfico y paradigmático en su organicidad, en su vitalidad anterior a toda vida. La *Historia Naturalis* del cuerpo artificial. O la *Historia artificialis* del cuerpo natural. La ostentación del cuerpo danzante no es más que la emotividad mítica, el paradigma de la desaparición de un cuerpo que, más que vivir, redivive: adornado, de la cabeza a los pies, de sus gestos.

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

III.3

*“Pero durante aquel primer año de vida treinta veces repetido
había aprendido el oficio de vivir mejor que cualquier otro”*
(Béla Balász)

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

Enemiga declarada de las retóricas, y más bien tetrágona, en nombre de una holística sinceridad, para aceptar toda analogía estructural entre movimiento y gramática, la poética moderna ha conminado a la doctrina del “Gesto Único” (*unique gesture*) su rechazo de cualquier repetición: rechazando no ya el repetir sin más (que es fatalmente consustancial al estado de danza), sino la *repetitividad* como propiedad pragmática del repetir mismo: la beatitud de la pura redundancia, la misteriosa y ornamental prolijidad del ballet. En las poéticas del pasado siglo, la sola repetición no sospechosa fue durante décadas la que reafirmaba la espontaneidad singular del gesto en virtud de su gravedad emotiva y sustancial: el prestigio no ya de una forma que se reafirma, sino de una emoción, o de una irreducible verdad interior, que repite su forma, *insistiéndose* en ella como en la fórmula de un pathos personal y absoluto, resistencia de algo, reflujo sintomático. Danza consagrada a una involuntaria histeria por su hacendoso rechazo de toda histeria, y traicionada por su presunción de espontaneidad, mientras que la histeria es precisamente la franqueza de la simulación, el punto de fuga en el que espontaneidad y plagio, centro y periferia, esencia y accesorio convergen peligrosamente. El epílogo de tal modernidad, demasiado humana, se consumió emblemáticamente en unos cuantiosos trabajos de Martha Graham sobre las heroínas del mito clásico²⁰: último capítulo de una saga artística, la de la coreógrafa, modulada por distintos registros

²⁰ *Cave of the heart* (1946), *Errand into the maze* (1947), *Night Journey* (1947), *Clytemnestra* (1958), *Alcestis* (1960), *Phaedra* (1962), *Circe* (1963), *The archaic hours* (1969), *Myth of a voyage* (1973), son sus trabajos más célebres.

narrativos, desde las *pièces* épicas de los primeros años 30, a las *chronicles* de preguerra y a los *rituals* y *mysteries* de los años 40. Aún más significativo es el hecho de que la secuela de montajes “jungianos”, de los años 50 a los 70, coincidiera cronológicamente con la fase madura de lexicalización del estilo Graham (fase que lo vio congelarse en gramática). Mientras las convulsiones “afectivas” se convertían en “fórmulas”, en temas de una reproducción normativa (el aspecto *institucionalmente* espasmódico del método Graham), era urgente denegar esta histeria gramatical infundiéndole el prestigio de un arquetipo: hacer de ella una verdad universal cuyo formulismo no pudiera ser confundido de ningún modo con un estereotipo; que la prosémica de Clitemnestra, Ariadna, Medea y otras grandes histéricas del mito (depositarias, tal vez, del invencible histerismo de *todo* mito) confluyera en el dogma del sistema Graham, ampliándolo y cristalizándose en él con la indiscutible autoridad de lo ancestral; excluyendo, de acuerdo con una tendenciosa interpretación de Jung, toda posible lectura clínica de las insistencias gestuales, convertidas en arquetipos afectivos pese a toda patología. Significativo es que precisamente cuando su danzar se generalizaba en un mito pedagógico y estilístico, Graham atendiese al carácter persuasivo de la mitología y al imperativo del narrar, una vez más, en busca de una etiología del lenguaje que fuera también un patrón atávico del sí. Este cortocircuito entre gramática, mito y simple culto a la personalidad constituyó en el siglo XX el apogeo de un cierto absolutismo de la coreografía, al cual únicamente Cunningham supo oportunamente oponer un sano relativismo. Vehiculada por una tregua histórica con el ballet, la renovación del prestigio formal de la repetición “en frío” fue consecuencia de ese relativismo. Aunque en muchos aspectos el formalismo de Cunningham no fue menos tendencioso que la exasperada exaltación de los contenidos a la que daba la réplica. Al exaltar, en virtud de su formulismo congénito, la capacidad propia del ballet de fundar una estética, Cunningham adoptaba, a pesar suyo, el prejuicio de que la redundancia del ballet era un fenómeno eminentemente formal, y que se la podía “aislar” sin excepciones del pretexto (y del con-texto) narrativo en que se producía; que era, en resumidas cuentas, un retorno aritmético de formas idénticas, extraño a toda idea de proliferación, a todo vicio o virtud de lo circular y, como es obvio, a todo virtuosismo. Desapasionadamente mnemónico, no era ni emotivo ni “motívico”: reincidencia, más que recidiva. Adoptar su práctica en los *events* de los años 50 y 60 no hizo más que situar a las repeticiones sobre el fondo de una irrepetibilidad más general: “casos” de la forma, irrepetibles a su vez, aunque

probables. Intensivizar la repetición que Cunningham imaginaba como algo únicamente extensivo habría sido una agenda de la contemporaneidad. Una vez difuminado el prestigio de las parábolas Grahamianas, y agotada también la terapia antiépica y antitrágica de Cunningham, las poéticas occidentales han oscilado fatalmente entre dos enfoques irreconciliables. Por un lado, el renovado repudio del formalismo puro en el Posmodernismo utópico y la destitución del concepto de coreografía comportaron un revival radical del concepto de singularidad. Es cierto que el punto de fuga de este planteamiento del problema era la *performance*, el lugar de todo hápax (la unicidad como signo mismo de la desobediencia de lo vivido); por otro lado, también es cierto que, en sus mejores expresiones, la manera más directa de enunciar la idiosincrasia poética de la performance ha sido incardinarla en la repetición implacable de una sola acción, generalmente simple (desde las deambulaciones perimetrales de Bruce Nauman en los años 60 a las reptaciones de William Pope. L en los 90²¹), y transformar polémicamente el Gesto Único de la modernidad en *un* único gesto, cuya estudiada patología era una ausencia total de espasmodicidad, una –por así decirlo– intensa extensividad. Gesto que ni proliferaba ni se metamorfoseaba, y cuyo objetivo era demandar intensificación y significación a la mirada del espectador, a su impulso inercial de estructurar la prolijidad en acontecimiento, cultivando por sí solo, en el imaginario, las impensables inflorescencias de un Grado 0 de sintagma y de un Grado 0 de paradigma. Ya fuera una epifanía analítica de las acciones más simples, una cristalización de su sentido formal (como en Y. Rainer o en S. Forti); ya expresara una incongruencia política u orgánica, una verdadera *huelga de la variación* (como en Pope. L y B. Nauman), ya apuntara a la educación o a la “mala educación” de la mirada, la repetición representaba siempre la fijación de una discrepancia, de una disidencia afirmadas con obstinación, autísticamente, contra la variedad evenemencial del consumismo y contra la indolencia del observador-consumidor medio: inconsumible producción en serie de un mismo gesto.

Elevada a obsesión formal en mucha de la praxis reciente, la dialéctica entre extensividad e intensividad del repetir vuelve a encarnar la ecuación, desarrollada por Deleuze, entre repetición y diferencia. Si en Pina Bausch la dialéctica entre “serie” y síntoma es especialmente elocuente, es porque obedece a una vocación sustancialmente

²¹ Para una reflexión exhaustiva sobre la investigación de Nauman y Pope en el marco de una polémica deconstrucción del concepto occidental de coreografía remito a Lepecki, 2006: 45-67 e 159-188.

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

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

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

III.4

La repetición, entre paroxismo y desilusión de las emociones. No obstante, el aspecto sobresaliente de la investigación llevada a cabo entre los años 70 y 80 fue el descubrimiento de una modalidad serial que, sin necesidad de invocar fuentes o finalidades emotivas, con un pragmatismo formal ajeno a cualquier tipo de intensidad, apuntaba a algo así como una mera intensificación del diagrama: efecto geométrico y exponencial de un procedimiento solo aritmético. Un ejemplo cristalino de ello son las *Accumulation Pieces* de Trisha Brown (*Accumulation* del 71, *Primary Accumulation* del 72 y *Group Primary Accumulation* del 73). El móvil estructural era en este caso desarticular la evidencia momentánea y simultánea de la frase danzada, mostrando su procesamiento coreográfico como una acumulación de unidades gestuales y vectoriales. Para que el experimento fuera transparente, la frase acumulativa obedecía a la norma de un *da capo* inexorable que permitía a ambos, a la mirada del espectador y al cuerpo de la *performer*, memorizarla en su conjunto antes de que se efectuase su extensión. La diferencia entre *Primary Accumulation* y la más conocida *Accumulation* consistía en el hecho de que mientras el primer experimento empleaba la repetición acumulativa para alargar la frase originaria con una medida segmental (a través de una simple suma aritmética de gestos cuyo resultado era una frase bastante larga y compleja), el segundo comprimía los añadidos en una medida de tiempo tendencialmente estable, trabajando sobre la progresiva activación de segmentos diferentes del cuerpo dentro del intervalo dado, con la consecuencia de una complicación progresiva de la frase originaria, una endogénesis y una involución de su movimiento a estructuras cada vez más complejas. Era sintomático que *Accumulation* partiera de una elemental rotación de los pulgares. La complejidad de la frase final era simplemente la resonancia, la proliferación de un único paradigma dinámico, de un solo *input*, literalmente *digital*, sobre segmentos de cuerpo cada vez más amplios. Y es sintomático que este crecimiento se produjese en un clima de franqueza demostrativa, con el subfondo de una canción pop cuya única finalidad era pactar el inicio y el final de un aplazamiento de la forma potencialmente infinito; más aún, que la serie se ofreciese con una actitud energética desapasionada y más bien *casual* (el tipo de energía que la misma Brown bautizó como *letting go*), afín a la distraída vigilancia de ciertos juegos de paciencia, o de ciertas labores artesanales, también centradas en formas de crecimiento acumulativo por repetición.

Ya desde los años 80, antes de optar por un despreocupado recurso a las nuevas tecnologías, las poéticas de Forsythe persiguieron también, con una sistematicidad diversamente científica, un modelo de proliferación formal propiamente geométrico. Este es el significado de los *algoritmos recurrentes* que subyacen en las estrategias compositivas de obras maestras como *Alie/na(c)tion* (1992) o *Eidos: Telos* (1995). El algoritmo es el conjunto de las reglas, de las *potencialidades de hecho* aplicadas repetidamente a la materia prima cinética (generalmente sucinta) de la coreografía, hasta obtener de ella una sorprendente riqueza de articulación. En la praxis de la programación informática y coreográfica, el algoritmo subyace a un férreo principio de recurrencia: permite aglutinar un número casi infinito de soluciones sobre la repetición implacable de un esquema, de un problema fijo. Paradójicamente, dicho esquema o diagrama (ya sea forma de movimiento, modulación de la frase o pauta expresiva; a veces una simple escansión crónica o espacial) es generativo solo mientras se respete su regla. La recurrencia del algoritmo implica la retroalimentación de los resultados: la solución del problema genera un nuevo orden complejo para cuya solución deberá aplicarse la misma arquitectura de variantes, la misma ecuación que gobierna todo el proceso. En *Eidos: Telos* esta dialéctica de repetición y variación trabajaba sobre la interferencia entre un cierto número de *articulaciones* preestablecidas en los segmentos del cuerpo y el complejo infinito de puntos localizables en el campo potencial de la *kinesfera* labaniana. El movimiento resultante era en muchos aspectos la versión plástica, en el espacio curvo y orgánico de la *kinesfera*, de operaciones diferenciales y algorítmicas que, aplicadas al espacio ortogonal del análisis cartesiano, habrían producido un resultado puramente lineal. No obstante, sería tendencioso atribuirle a Forsythe una distorsión matemática de las formas humanas; la suya es más bien una distorsión formalmente humana de la matemática; el protocolo estético no es la exactitud de la aplicación, sino su problematicidad, su carga hipotética, mediada por parámetros fluctuantes como la velocidad de reacción del intérprete o su fisicidad específica, “intervenida” a menudo por procedimientos aleatorios, y declinada en el espacio, entre geométrico y vivencial, de la kinesfera: *matemática en vivo*: “Para *Eidos* di a mis bailarines y a mí mismo la siguiente instrucción general: ‘Coger una ecuación y resolverla; coger el resultado y reinvertirlo en la misma ecuación y después resolverla otra vez. Seguir haciéndolo un millón de veces’”. (Forsythe-Forster, 1997). Puesto que el algoritmo no constituye fenomenológicamente más que una forma del recomenzar, el

objetivo de la deconstrucción efectuada por Forsythe sobre los materiales dados no es nunca la forma final del movimiento, cuyo aspecto sólo es tenido en cuenta como la consecuencia imprevisible, la mera probabilidad de una repercusión del algoritmo sobre condiciones, partes del cuerpo, medidas y módulos variables (es decir, como la solución contingente a un problema contingente de aplicación): su fulcro es siempre y exclusivamente el inicio del movimiento, el instante en que el algoritmo y su campo de aplicación convergen como pura potencialidad; en que el algoritmo no es ya una simple norma abstracta y no es aún la frase danzada que será; la parte paradigmática del estilo forsythiano es la “apertura estupefacta” (la *béance*) del comienzo a todas las declinaciones posibles. No es casual que el mismo Forsythe replantee con insistencia el ballet a la luz del *épaulement* balanchiniano. Para la *danse d'école*, el *épaulement* es la rotación disociada, en las figuras del ballet, de diferentes segmentos del cuerpo; un principio de autorregulación de la figura, sobre la base de equilibrios que son al mismo tiempo estáticos y perceptivos. El aspecto activo de esta autorregulación es que se produce solamente a partir de una distorsión, de una turbulencia originaria en el orden dado de la figura: la declinación de un algoritmo generalísimo de compensación que es el axioma matemático del ballet; un paradigma mínimo, la apertura aplicativa de un diseño incidental, capaz de producir por sí solo el desequilibrio que compensa. Gran parte del trabajo forsythiano consiste en prolongar esta intrínseca paradigmaticidad exportando el esquema compensatorio del *épaulement* a escalas reducidas o aumentadas del cuerpo, minimizando el diagrama o amplificándolo, centrifugándolo o concentrándolo. Ahora bien, al esquema que en la dialéctica de los vectores del cuerpo tiene como modelo el *épaulement* clásico, le corresponde en el conjunto del espectáculo un principio de equilibrio dinámico entre frases, formas, trazados y secuencias cuyo modelo lógico y dinámico es el contrapunto musical: el devenir de una norma por compensaciones dialécticas, la torsión mutua de segmentos melódicos superpuestos; una nueva peripecia del repetir: “Si miramos atrás un par de siglos, el paradigma dominante para las que llamo artes-templo, música y danza, fue el contrapunto” (Forsythe-Tusa, 1999). El *épaulement* es el contrapunto básico de los segmentos corpóreos: la *Forma-Fuga* de su desestabilización.

Paradigms of rigors (paradigmas de rigor) es como Forsythe define este desafío de la forma: la capacidad, por ejemplo, de mantener o afirmar las relaciones vectoriales que configuran una posición del vocabulario clásico mientras se efectúa su torsión. Una

modalidad del *estrés* en todas sus acepciones: puesta a prueba, acentuación y *extenuación* del acto intuitivo que persigue a la forma y del cuerpo que la ejecuta; o estrés de la forma en sí, reprogramada, puesta a prueba en cada una de sus *iniciaciones*. Ahora bien, este estilo de complicación avala, en Forsythe, una curiosa reinterpretación moral, cuando no decorativa, del ballet mismo: "Todo en el ballet atañe al mantener el *decoro* bajo un estrés físico extremo" (Ibi: 1999). De ahí su predilección por el *pequeño allegro* de la danza histórica: el *tempo* que en el *pas de deux* suele acompañar a la variación femenina, entre el Adagio del primer movimiento y el Allegro vivace de la coda, y que a los estancamientos lineales de los tempos lentos y a las agilidades de los rápidos opone los virtuosismos del equilibrio y las complicaciones microscópicas de las pequeñas baterías y de la técnica *terre à terre*, de todo aquello que, en el *tricotage* del ballet, invoca más de cerca las malicias y minucias de la ornamentación: la miniaturización de un diagrama en las extremidades de la figura (las puntas), en esas borduras que son al mismo tiempo su apoyo inestable y la *minimización* de toda inestabilidad, verdadera suspensión compensatoria. En el pensamiento coreográfico de Forsythe ese diagrama se traslada, mediante redundancias y expansiones, desde los extremos del cuerpo al conjunto infinito de sus puntos; el principio de conectividad implícito en la idea misma de diagrama se eleva allí a una especie de *hiperconectividad*, como si el *enchaînement* clásico se desplegase en la potencia tridimensional, en la red infinita de la kinesfera. Lo que se produce no es ya una liberación de las cadenas de la frase balletística, sino el desencadenamiento de su fuerza de concatenación: "Ahora opinamos que estas modalidades de conexión pueden ser redefinidas -algorítmicamente- hasta el infinito. Puesto que no tenemos que constreñirnos a los métodos clásicamente prescritos de conexión, nos hallamos abiertos a un extraordinario salto cualitativo en materia de conexión, que es justamente un problema de definición de un campo conectivo" (ibídem). Lejos de ser orgánicamente desértico, este espacio conectivo es perfectamente análogo, en la poética forsythiana, a los "sistemas vivos" -sobre los que volveremos- de la biología moderna. Espacio estructurado, no ya por un conjunto de ecuaciones lineales, sino por una norma de retroalimentación que puede ser expresada, matemáticamente, solo mediante formas no lineales: "Lejos del equilibrio, *los procesos fluyentes del sistema están vinculados a través de múltiples bucles de retroalimentación y las ecuaciones matemáticas correspondientes son no-lineales. Cuanto más alejado del equilibrio está un sistema,*

mayor es su complejidad y más alto el grado de no-linealidad de las ecuaciones matemáticas que lo describen.” (Capra, 1996: 194). La curvatura espacial, la inflexión de la kinesfera es precisamente el indicio de la no linealidad del cuerpo que danza en ella y la fuente de todo su carácter incoativo: “Fuera de la región lineal... las ecuaciones no-lineales tienen por regla general más de una solución; a mayor no-linealidad, mayor número de soluciones... en tales momentos el sistema se encuentra con un punto de bifurcación en el que puede desviarse hacia un estado completamente nuevo... depende *del historial previo del sistema*. En el ámbito no-lineal, las condiciones iniciales ya no son “olvidadas”. Ello significa que en cualquier momento pueden surgir nuevas situaciones... la “elección”, que no puede en ningún caso ser pronosticada, dependerá de los antecedentes del sistema y de varias condiciones externas. Existe pues un elemento irreducible de aleatoriedad en cada punto de bifurcación” (Ibi: 195). Para Forsythe la memoria específica del sistema-danza se basa, de modo análogo, en la aparición simultánea, en cualquier momento del flujo, de sus condiciones iniciales acrecentadas con todos los acontecimientos formales y con todos los accidentes orgánicos que, mientras tanto, las han espacializado y desplazado, como en el reinicio de una memoria informática. No ya *historia* del sistema, sino *historial*, el plan de todo el acontecimiento anterior en un nuevo inicio, la transformación de la memoria en situación, la resincronización de una diacronía: el mismo principio de síntesis incoativa (conversión del resultado en “dato”) que T. Brown había aplicado a *Set and Reset* (1983). Cada reseteo aumenta, complicándolas, las posibilidades de conexión; más aún, es el hecho de poner al intérprete en la situación-límite de un inicio cada vez más complejo, lo que exalta, paradójicamente, sus prerrogativas poéticas, su fragilidad, su aventurada exposición al riesgo, su sabiduría formal.

III.5

*“And danced en yellow wrigglers on the ceiling
as much at home as if they’d always danced there”*
(Robert Frost)

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

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

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

Si, bajo la égida de una suspensión estratégica del signo, de una propia “motivación”, se pone en evidencia un parentesco paradójico entre danza y decoración, la redundancia del motivo es también el corazón mismo de la histéresis. El mismo suspense que

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

CAP. IV – LA DANZA ENTRE TESITURA Y PESPUNTE

*“El tejido es ubicuo y siempre metafórico en su empleo.
Podría fácilmente ser tomado a imagen de la Sustancia”*
(Jacques Lacan)

IV.1

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

En la misma idea de *trama* la tesitura figura ya como modelo de esa distracción que para Benjamin era el motor mismo, la condición de toda recepción o transmisión del narrar; metáfora gestual de una destreza del narrar que anunciaba la destreza, propia del cuento mismo, de re-narrarse de boca en boca, de tramarse y dis-traerse hacia cuentos ulteriores gracias a la escucha típica de la costurera/hilandera/bordadora, aquella cuyas manos, cuyo cuerpo se hallan distraídos en la realización de otras “tramas”: “El arte de narrar historias siempre es el de saber narrarlas de nuevo para otros, y este se pierde si las historias no se pueden ya retener. Se pierde porque ya no se teje ni se hila al escucharlas. Cuanto más distraído de sí está el que escucha, más a fondo se imprime en él aquello que escucha... esta es la red en la que se fundamenta el arte de narrar. Hoy se suelta por todos los lados, tras haber sido trenzada hace mil años en el ámbito de las primeras formas artesanales” (Benjamin 1955: 255).

Elocuencia de la tesitura, capaz de reunir la gesticulación de la trama y el gesto de quién trama; la gestualidad de toda fabulación, escucha y transmisión; o el extraordinario gesto de danza, la incorporación y aceleración del cuento implícitas en su tergiversación bajo el signo de una paciente monotonía del hacer, un candor común al narrar y al tejer. Cadencial y un poco obtusa mansedumbre de la costura, que a lo largo de los siglos hizo

que el tejido mereciera la calificación de arte “mecánica”, muy por debajo de esas artes “liberales” cuyo parentesco natural con el genio fue durante siglos la obsesión de las academias: la distraída adherencia distal (una prestidigitación) del tejer contra la concentración espiritual del “crear”; pero también la discreta adherencia distal del tejer contra el visceral cuerpo a cuerpo entre creador y materia: la docilidad del artesano ante una materia soberana contra la neurasténica rebeldía del artista ante una materia tiránica.

Pero la inocencia de eso que es (todo lo) textil contiene un engaño de la percepción, un sabotaje estético, e incluso una cierta malevolencia: desde la inferioridad de su rango servil en el sistema de las artes, desde su desarmada subordinación, el tejido ha atravesado indemne las violentas vueltas y revueltas de la historia artística oficial, limitándose como mucho a copiar con paciencia sus tendencias, en una versión menor y proverbialmente despreciable. Mérito de su sordera operacional: la rutina práctica que vuelve tejido cualquier abstracción o figurativismo es un protocolo idéntico de conducción y subducción mecánica, repetitiva y pedante. Serialismo (serialidad) de un concepto ortogonal en la fábrica del tejido; serialismo (serialidad) de un diagrama sinuoso en el bordado. Lógicas binarias del corte y del pespunteado. Se presente como se presente y cualquiera que sea su elaboración, la tela es el resultado frívolo, y extrañamente milagroso, de esa misma banalidad que la condenó a habitar las cocinas de las *Arts and Crafts*, y a no contribuir (salvo en raras excepciones) a la historia de las formas más que en el ámbito sospechoso de la Moda y de sus espasmos, la librea histórica de la historia oficial. Por eso mismo el único cambio epocal, el de los sistemas productivos en la revolución industrial del siglo XIX, embistió los fenómenos decorativos en una medida infinitamente superior a como lo hizo con el arte oficial, pero también infinitamente menos intensa. Eso que para la creación artística constituyó un sismo de consecuencias incalculables (el deterioro del aura diagnosticado por Benjamin) marcó el comienzo, para las artes aplicadas, de una verdadera hipertrofia. La malicia del tejido, sin embargo, salió reforzada por la automatización de una producción que reforzaba viejos automatismos, viejos descuentos estéticos. Al irrumpir en el imaginario colectivo como el vector de un lujo ahora accesible, el tejido, en todas sus formas, desarrolló una relación singularmente visceral con el universo estético, que heredó en su versión más fetichista: si la historia del arte había decretado desde hace siglos la supremacía de la experiencia óptica sobre la háptica, lo textil seguía siendo eso

que, por excelencia, *se toca*, el objeto de una tentadora y táctil adaptabilidad al cuerpo, a la mano y ocasionalmente al ojo capaz de captarlo, antes que como soporte de una imagen, como la materia misma de la que está hecha la imagen. *Com-plicado* por antonomasia en su fabricación, y abocado a nuevos órdenes de literal com-plejidad (el mandato de *plegarse* a las sinuosidades del soporte, de modelar la interferencia entre su flexibilidad y la del cuerpo al que se aplica), el tejido es refractario a la conceptualización, porque su existencia es demasiado matérica y técnica; pero también es conceptualmente engañoso, porque su estatuto de sentido migra por los distintos umbrales de la percepción, desde la lejanía de la mirada que capta su efecto de conjunto, a la cercanía del cuerpo que lo toca: *sensacionalismo* del tejido, que hace de él el objeto privilegiado de un verdadero *squint*, una distracción constitutiva, en la historia de las ideas. Demasiado simple para contribuir noblemente al *grand récit* del arte y demasiado complejo para que pueda ser analizado, la última astucia del tejido es simplificar drásticamente, vender a la mirada su secreta complicación como una obviedad táctil o una llana apariencia. Es el destino de todo cuanto ha eludido secularmente el concepto de invención, porque en él no existía belleza u originalidad que lo liberara de lo absoluto, evidente despotismo de su realización práctica. En esto el tejido encarna la ambivalencia misma del concepto de *factura* (it. *Fattura*, la forma del hacer que confluye en el concepto de *hechizo*), menos trascendental que el de *creación*, pero más misterioso y más potencialmente letal. En la efectividad del tejido (la secreta fabricación de un efecto improcedente) existe algo de congénitamente mágico y femenino. Acto matérico, o ciencia oculta de la perversión de la materia en un conjunto que hechiza la percepción. Factura en sentido diabólico, que no sería tan insidiosa si no estuviera presidida por la absoluta mecanicidad y repetitividad de la operación de *hacerla*: extraña a cualquier inspiración (que no sea el oscuro recetario del Sabba en el hechizo brujeril) y parecida, aún así, a un ritual heterodoxo. El tejer y el hechizar, a diferencia de la liturgia, no consiguen resultados meta-empíricos o beneficios espirituales, sino un effectum empírico en el sentido más estricto: la apariencia o patencia práctica del objeto, evidente como un hecho; puro efecto que trasciende, disimulándola, la sorda paciencia de la norma práctica, de la malicia secreta que lo ha producido. El apólogo de Penélope expresa perfectamente la doblez del tejer como disimulo eficiente, sortilegio de la materia y falsa inocencia; todo tejido esconde el gesto paradójico del desmantelamiento, la desilusión de las expectativas que autoriza.

En la colateralidad del tejer está también su clandestinidad, su potencial nocturno y eversivo. En el fondo, se ha vinculado su praxis al mundo femenino para que permaneciese como el *factum* colateral de un *factor* históricamente colateral: el único arte (habilidad, no ya “talento”) exquisitamente femenino, porque extraño a la parafernalia de prerrogativas masculinas tradicionalmente asignadas a las bellas artes, y porque en # sintonía con los estatutos del cuerpo de las mujeres (secularmente condenadas, ellas mismas, a una especie de confinamiento en el cuerpo y en sus funciones, y objeto por ello de una destitución, de una distracción generalizada): si por un lado no se lo concebía fuera de la docilidad del cuerpo que aprendía a realizarlo, el tejido no se justificaba fuera de la periferia del cuerpo al que, con la misma docilidad, habría de adaptarse; nacido a eclipsar cuerpos del eclipse del cuerpo que lo hacía: un diafragma que no mostraba al cuerpo sino ocultándolo, que no lo entregaba a la mirada sino *traicionándolo*. Precisamente esta capacidad de re-velación, de tergiversación, otorga al tejido más que a cualquier otra *forma de materia* la oportunidad de “conspirarse”, así como una curiosa transividad: enunciar lo que de hecho desmiente. Y esculpir el intersticio entre cuerpo y mundo, entre cuerpo y cuerpos, incluso entre el cuerpo y él mismo; ofrecer ese diafragma, ese intervalo plástico, poroso, en donde el cuerpo, excluido de la Historia, puede contar periféricamente su historia, si bien adulterándola siempre, siempre disimulándola en decoración.

IV.2

*“She knows not what the curse may be
and so she weaveth steadily.”
(Alfred Lord Tennyson)*

El universo textil inspira en el imaginario narratológico un repertorio infinito de metáforas porque expresa la eficiencia, la capacidad de seducir de toda narración. Impregna además, con desconcertante regularidad, el léxico del ballet (*entrechat, tricotage*, etc.) y su temario (entre velos mágicos, *tartans*, capas y *fileuses* –danzas realizadas con el huso). Lo cierto es que se adapta como un guante a su estética general, y a la especificidad del cuerpo femenino en sus poéticas. No es casual que, mientras que esas poética se iban consolidando, el mismo Baudelaire señalara en la mujer el único ser cuyo ornamento y accidente eran parte integrante de su esencia; imposible aislar la matriz de la envoltura, separar lo interior de lo exterior, si no es al precio de un infinito engaño de la superficie: “la mujer sería así *el ser en el que el ornamento no se convierte nunca en suplemento*, subvirtiendo en todo momento la bordura entre sí y sí misma” (Soulillou, 2003:60). Ni es casual tampoco que, a medida que se difundía el lujo de los productos textiles industriales, el inconsciente de la danza se volviera a su vez laxamente textil; que el cuerpo femenino se convirtiera en un efecto tanto más fantasmagórico y seductor cuanto más simétricos, sincronizados y maquinales fueran su diseño y su acción. Cuerpo intervenido, secuestrado, incautado por la férrea ley de la prestación formal, e incluso así más exhibido, más ornamental que nunca: en el *tricotage* de la bailarina protorromántica (su bordar con las puntas el suelo de la danza) la danza heredaba verdaderamente la parte nocturna de las metáforas: un sagaz hacer y deshacer los pasos; *aplicarse* a un patrón para acto seguido aplicarlo distalmente al suelo, donde desaparece. La retórica reservada a las *étoiles* no era menos ambigua del homenaje tradicional a las grandes costureras y bordadoras; no solamente por ser ejecutoras de un patrón coreográfico (muchas de ellas eran autoras de parte de la coreografía), sino porque sus cuerpos estaban excesivamente aplicados e implicados en la operatividad de la danza como para leerlos a luz de ese libre arbitrio implícito en el concepto masculino de creación. Más *inspiradoras* que *inspiradas*, más *eficientes* que creativas. Demasiado presentes en el diafragma impalpable que tejían entre cuerpo y suelo, o entre cuerpo y mirada. He aquí el sempiterno complot (una con-fabulación) de

las mujeres, nocturnamente suspendidas entre clandestinidad y sabotaje, en los subterráneos de una Historia oficial tiranizada por conceptos e interfaces lógicas invariablemente masculinas. En plena posmodernidad, *weaving* (el tejer) sigue designando, en un cierto cyber-feminismo, la reivindicación subversiva del derecho a la autodeterminación de género, confiada a la porosidad de esa Red (el Internet) que es el más totalizador de los artefactos de Penélope²². Precisamente en la manipulación-manufactura antinómica o anómala de las conexiones y las transmisiones, en la contra-tesitura furtiva de sus redes, de sus nudos, de sus vacíos, la militancia cibernética evade sistemáticamente las ilusiones de referencia proyectadas por el lenguaje masculino sobre el cuerpo femenino. No ya una simple tesitura, sino una tesitura amorfa, rizomática, llena de puntos de fuga, heredera tecnológica de aquellos *quilting parties* (“quilting” es una técnica de patchwork que los primeros colonos importaron de Europa) en los cuales el colectivo femenino de la comunidad constituía su propio discurso identitario ensamblando, según patrones variables, retales, restos y fragmentos de tejido.

El dispositivo simbólico del Ballet no era menos radical al aplicar, replicar y complicar las univocidades del concepto occidental de cuerpo en mil sucedáneos, mil impensables tesituras. Lejos de expresar simplemente una fetichista evanescencia del cuerpo, la gasa del tutú materializaba la *gaseiformidad* secretamente textil de la danza misma, fabricada, urdida para sugerir una rocambolesca evasión del lenguaje desde sí mismo, fabulada y *esfumada* todo el tiempo en la fantasmagoría de los pasos, con la rapidez y la precisión del crimen perfecto. Y si, efectivamente en este período la danza se liberó de una lectura sólo ornamental para adquirir un estatuto artístico superior, es porque la evidencia y vistosidad de un cuerpo hábil, en el ballet maduro, obligaba a fabricar por compensación, entre cuerpo y mirada, un tupido margen de conjeturalidad, el vaporoso y piadoso velo de un metadiscurso que jamás había sido tan fabuloso: el *velo* es el lugar donde lo matérico de la tela se ciñe a la astucia del desaparecer; una nebulosa ortogonalidad. Las irresistibles *rêveries* y variaciones sobre ballet de Gautier, Nodier, Janin y otros fueron en pleno romanticismo este invisible y mítico tejido a través del cual la danza se transparentaba como un *arte noble*, el efecto meta-empírico de una actividad excepcionalmente empírica y humildemente corpórea. Paralelamente, prevaleció

²² Cfr. Plant, 1997.

la estrategia de avalarla a través de la pintura: el homenaje más paradójico a la habilidad y agilidad analítica de los cuerpos era trascender los detalles de su ejecución en una imagen general cuya encarnación era aún, propiamente, el *tableaux* del cuerpo de baile; para que se aceptase su extrañeza por lo que era, un dócil *motín* de los signos, urgía domarla dentro de un orden cualquiera de semejanza, interpretando la escena como una pintura viviente y no ya como ese telar cárneo, malditamente abstracto, en que se estaba convirtiendo. Esta legitimación figurativa no comportó sin embargo una rendición definitiva de las poéticas del ballet a la mimesis pura; mejor dicho, la eflorescencia de metáforas pictóricas en la tratadística de comienzos de siglo (incluido J. G. Noverre, el más encarnizado fautor de una reforma mimética de la danza teatral), volvía a aplicar el canon promovido por Hogarth en *The analysis of beauty* (1810)²³, donde la cuestión de la belleza se planteaba en términos estrictamente *diagráficos*, invocando como ejemplo los trazados en “S” del coetáneo minueto. Implícitamente diagráfica fue asimismo la tendencia, en la literatura del siglo XVIII, a prescribir la selección correctiva con fines estéticos: captar las mejores líneas del mundo natural y humano, sometiendo así la representación de la realidad a un régimen de signos marcado por el predominio exclusivo de los rasgos *exquisitos*: “Es necesario crear una selección juiciosa y una mixtura delicada” (*un mélange exquis*) (Batteux, 1746:208). El modelo mimético prestado al ballet no estaba menos asentado en un complejo equilibrio entre la norma de la semejanza (en el sintagma del libreto) y una tendencia a la abstracción (en las proezas formales de los números cerrados) cuyo punto de fuga era, una vez más, el ambiguo grafismo de toda empresa estética. Ahora bien, esta antigua confusión entre *esquema* y semejanza se convirtió con el tiempo en el protocolo de representación del ballet, como si su propia y única mimesis fuera restituir la gestualidad del mundo en una especie de alta definición lineal, de tiránica simetría: “Poco a poco esos movimientos sencillos y desordenados se volvieron más regulares y sabios; la imitación, ese principio de las artes, se hizo con ellos, *los combinó, los trasladó al teatro; y los esbozos, de entrada rudos y groseros pero con el tiempo depurados, agrandados, perfeccionados, presentaron al fin el diseño más correcto, los colores más brillantes*” (Baron, 1824:9-10). Si en otro lugar Riccoboni²⁴ había insistido en la utilidad de trabajar la danza en el espejo, era porque a la danza se le pedía por instinto una cierta capacidad de abstracta

²³Cfr. Leigh Foster, 1998: 23.

²⁴ Cfr. Leigh Foster, 1998: 43.

petulancia, una insistencia o redundancia en las poses que estaba casi excluida de los estatutos miméticos del teatro contemporáneo; de la mimesis narcisista (el espejo como hiper-semejanza y al mismo tiempo utensilio de auto-esquematización), al imperativo general de representar el mundo, parafraseando a Gautier, por “caprices et zigzags”. La proverbial frivolidad del ballet no fue # el fracaso de una veleidad mimética, sino su hipertrofia, la deriva de un régimen mimético que contenía en sí mismo todos sus posibles excesos y narcisismos.

La interferencia entre el modelo figurativo, aplicado a la perspectiva de conjunto de la escena, y el diagráfico, aplicado al conjunto ortogonal del suelo, propició la definitiva sintonía entre el ballet y la estructura del deseo que lo dictaba: el cuerpo de la bailarina habitaba el exacto punto de inflexión entre figuración y geometría; entramado, interferencia de una semejanza y de una desemejanza. Era esencial que, para *parecer* mujer, dejara de parecerse a sí misma; incluso que, para convertirse en la pura esencia anímica a la que la paragonaba el metadiscurso, su cuerpo fuese paroxísticamente decorativo e insustancial. La habilidad consistió, una vez más, en producir la *revocación* de alguien – y la de de su pericia matérica- detrás de un velo. Aunque solo metafóricamente, la danza no dejaba de ser el ámbito enigmático, metamórfico, en el que el cuerpo, consustancial al diseño tramposo que hilvanaba, ofrecía el estremecimiento de no ser reconocido más que como eso que el arte, velándolo, complicándolo, volvía temporalmente irreconocible: sujeto, objeto y trámite de una única revelación, aseguradamente falsa. Por esto la sede romántica, el *locus* más propicio para la aparición de aquel cuerpo que el grafismo de la danza perturbaba y fabulaba, era siempre el bosque, el *lucus*: el lugar por excelencia de todo intrico y un proliferante grafismo vegetal; el mismo al que la épica occidental, desde Dante hasta Ariosto, ha confiado la tarea de anudar, dividir, confundir, propulsar, *hilvanar* la narración; el mismo en cuya espesura y en cuyos claros Heidegger vio ejemplificada la dialéctica del ser, entre oscuridad y luz. Esa misma espesura conjuraba la epifanía de la bailarina en cuanto hipóstasis del lugar, encarnación de una seductiva arborescencia: “hecha más blanca y más asombrosa en el pálido mantón de la luna – frágil dintel recortado a medida de todas las hojas del árbol, de todos los perfiles de la flor” (J. Janin, cit. en Leigh Foster, 1998: 2). Doble mimetismo, el de las intrigas de la danza en las intrigas de su cronotopo fijo (el bosque de noche), y el de la intriga de cada uno de los cuerpos en la intriga serial del cuerpo de baile. El erotismo del ballet romántico siempre

fue la energía palíndroma, un verdadero diagrama del deseo, que mostraba a la bailarina y la eclipsaba, desde y en la densa trama de un cuerpo de baile, la síntesis geométrica de otras bailarinas idénticas a ellas. El amor tenía allí la fuerza, desesperadamente platónica, de una agnición siempre prorrogada.

IV.3

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

La idea de una danza abstracta no es menos paradójica, en esto, que la de un “tejido abstracto”. La abstracción que el primer modernismo dancístico había predicado y no había conseguido porque estaba aún viciada de un cierto sustancialismo duncaniano, no hizo más que hacer resurgir ese problema de discreción, dando por descontado que el abstractismo habitaba en el vacío existente entre la agnición del cuerpo en cuanto cuerpo y su presunta superación geométrica en cuanto forma absuelta de toda referencia. Colocado frente a la invencible tendencia de la danza a *fabular su soporte* (elaborando de hecho el rizoma de una presencia), el mejor formalismo del siglo XX denunció sinceramente el carácter mítico de toda idea de forma pura: en el mismo Cunningham, la “forma” no es más que un concepto límite, la conjetura incorpórea insinuada entre los dos polos dialécticos del cuerpo real y de la coreografía virtual²⁵. El coreógrafo más abstracto del siglo fue de hecho el que con más fuerza desacreditó la utopía de la abstracción, sugiriendo que solo por vías analíticas y fuera de toda tentación metafórica podía postularse una forma más allá del cuerpo que la está danzando; que el único medio que tiene dicha forma de aparecer intermitentemente como evento en sí, es el de replantear su ejecución más allá de toda participación, de toda con-fusión o fusionalidad entre cuerpo y danza (*Dancer and the dance*), de toda homogeneidad entre danza y contexto plástico-musical: en una extraña ecuación entre forma y discrepancia, hasta postular la forma como el cociente de deficitariedad del cuerpo. De ahí que el

²⁵ Cfr. Copeland, 2004.

estilo Cunningham sea tan ajeno a todo decorativismo, a toda economía perceptiva, a toda tentación de unidad. En la misma coyuntura teórica, el trabajo de Alwin Nikolais es diametralmente opuesto. En *The unique gesture* (compendio de todo su pensamiento), sorprende la insistencia en el concepto de *narración abstracta*²⁶, tan contraria, en apariencia, a la supremacía de las instancias icónicas y fantasmagóricas propias del mismo autor. Es difícil considerar a *Tensile Involvements* (parte de *Masks props and mobiles*, 1953) como un ballet narrativo: Nikolais supo erradicar por completo de sus fantasías geométricas y plásticas toda sospecha de *historia*, personaje o acontecimiento. Es más, este sabotaje de la narratividad ordinaria remite directamente al gusto nikolaisiano por una cierta coherencia fabulosa o hiper-simetría de conjunto, de cuya explicación se encargaban leyes menos matemáticas que psíquicas. El universo trans-humano de *Imago. The city curious* (1963) o *Pond* (1982), lleno de desdoblamientos, reflexiones o desfiguraciones plásticas, procede más de las manchas de Rorschach que de la geometría clásica; en las intenciones de Nikolais se plasma de hecho una verdadera *Gestalt*: unidad integrada de partes que cobran sentido a partir de una posición más propiamente metafórica, en su conjunto, que metonímica, ya que la norma plástica o imaginal que rige el sistema vuelve a resonar con igual intensidad en cada uno de sus elementos: correspondencia más vertical, intensiva y paradigmática que horizontal, extensiva y sintagmática. En Nikolais el patente disimulo del cuerpo en el dispositivo visual no persigue propiamente lo inhumano, sino la extensión centrífuga del aspecto *humanoide* de la figura a todo el conjunto de la imagen. Es como si la escena obedeciese con coherencia plástica y dinámica a un principio insistentemente corpóreo (una operación más teratológica que lógica); y que fuera en este sentido un *organon*, un eficiente conjunto funcional (monstruo de luz, volumen y color), cuya organicidad está totalmente objetivada en imagen; atribuir a Nikolais una deshumanización de la danza (su método se encuentra de hecho entre los más exquisitamente humanistas del siglo XX) ha sido un simplismo imperdonable; se trata más bien de una transhumanación, semejante al tipo de coherencia infalible con la que la actividad onírica trasciende los estímulos orgánicos en empírea icónica (ese acontecimiento del sí *como* imagen, y acontecimiento del sí *en la* imagen, que llamamos sueño). Verdaderos bastidores, maquinarias coreográficas, los trabajos escénicos de

²⁶ Cfr. Nikolais-Louis, 1966: 205-206 e Nikolais, 1969: 63-75.

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

deseo, se la quería arquetípicamente mujer. La idea nikolaisiana de descentralización implicaba por el contrario una ingerencia de la intención diagráfica en todos los aspectos y dimensiones del acontecimiento danzado: coreografiar la imagen y su percepción. En *Tensile involvements* resulta sencillamente imposible establecer si el objeto de la coreografía es el entrelazamiento de las cintas elásticas, o el de los cuerpos que las manipulan y que tienen sentido coreográficamente solo en cuanto nudos, en cuanto *intersecciones-intermitencias* de una tesitura, una in-tensidad en acto, cuyo efecto inmediato, como en todos los fenómenos de tensión, es el de capturar y mantener en un único suspense el gráfico de las cintas elásticas y el de los cuerpos que interceptan sus tramas: diagramas en un diagrama que transparenta las evidentes líneas de fuerza, los vectores flexibles de la coreografía: ¿Es posible que *Tensile* sea una coreografía sobre el coreografiar? El sentido abstracto de su poética es la idea de la danza como descentralización y suspensión de todo y todos en la cosalidad de una imagen sacudida en cualquier tiempo y dimensión por el diagrama, por el patrón al que *tiende* irresistiblemente; hechizada por la exactitud onírica de una fabricación que parece deliberada pero nunca propiamente voluntaria o particular: abducida de sí a sí, seducida. De manera singular, respecto a la opción de inspirarse en fuentes narrativas²⁷, Nikolais predicaba para la danza la urgencia de reflejar el *skeletal framework* (el diagrama, el esqueleto) de la historia, de amplificar todo aquello que, en la narración, obedecía a la transversalidad del paradigma; de reproducir su diseño secreto, las tensiones, tendencias e intenciones; de hacer como el tejedor que, para conseguir la semejanza, sabe razonar en los términos abstractos y sintéticos de una pura incidencia ortogonal entre los hilos, someter la figura a una mentalidad modular e maquinal. Y para que la narración se descentralice a su vez, se centrifugue y se embelese en el diagrama, el dispositivo solo puede ser exquisitamente *distal*: no solo porque sean la distalidad del cuerpo y sus mismas extremidades las que, en él, se *extreman*, descentralizándose y prolongándose gráficamente, sino porque los mismos factores de la imagen, cuerpo y objetos, están todo el tiempo, en él, manipulándose mutuamente a distancia, cuando no *manipulando la misma distancia*.

²⁷ Cfr. Nikolais, 1969.

IV.4

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

singularidad: proceso análogo al que, en mitografía, hace que los patrones míticos deriven en la narración de historias puntuales y cada vez más asimétricas y circunstanciales, cada vez más contaminadas por el imperativo del sintagma y por la idiosincrasia de quien # escribe. El punto de fuga de esta deriva, en las antípodas de la mitología, es la autobiografía; pero es justamente en este extremo de una historia del narrar enteramente modulada por la interferencia entre paradigmas y sintagmas, entre discontinuidades fatales y continuidades causales, donde la autobiografía hace resurgir convulsamente el mito, donde se reactiva inesperadamente la eficiencia de la fórmula mítica en un nuevo nivel, que es la absorción total del sintagma en paradigma; la total absorción del cuento en estilo; o la definitiva confluencia -que analizaremos más tarde-, de ambos en el diagrama único del cuerpo del narrador. Así pues, no se pueden confundir formalismo puro y estilismo: el estilo comienza únicamente allí donde la inclusión del cuerpo es percibida como un desfase respecto a la forma; allí donde la tensión de la forma actúa no en el intervalo gráfico entre los signos que la constituyen, sino en el intervalo carnal y activo de la escritura entre cuerpo y dictado. Allí donde en Cunningham el desfase valía como *forma* en virtud de su inorganicidad (más allá de las carencias del cuerpo), en otros lugares este debía valer como *estilo*, en virtud de su organicidad (en el mismísimo corazón de esas carencias). Por blasfemo que suene, los grandes formalistas del siglo XX no han sido *estilistas* en sentido estricto, porque el único modo de postular una objetividad de la forma era para ellos trabajarla en la distancia de seguridad puesta entre coreógrafo y coreografía, o en la contigüidad fraccionada entre los distintos signos de una misma coreografía (la *isolation* de Cunningham). Ya se diera en la forma azarosa de la no implicación (Cunningham) o de la complicación (Nikolais), el sueño de los formalismos era perseguir la autonomía de la forma, su mítica autonomía de acontecimiento. El estilismo no existe más que en la implicación, en el shock de una inadecuación nunca computable. Ni siquiera el planteamiento holístico y centrípeto de la primera danza moderna, hasta M.Graham, puede llamarse propiamente estilístico ya que concibe la forma como la sincera transposición de una subjetividad al gesto que la expresa sin mentiras, disimulando el esfuerzo de adaptación del sujeto a la dureza de un lenguaje supra-personal. Para que *colapse* simbólicamente en la turbulencia que llamamos estilo (una extraña forma de adhesión en la inadherencia), es necesario que sea hipotizable e incluso deseable un intervalo entre cuerpo y diseño. Entre los años 60 y 70 las dos instancias van de hecho

depurándose y extremándose. Por una parte se afirma la tendencia a despersonalizar el diagrama, a desencarnarlo; por la otra se produce su personalización, su subjetivación irrefrenable; si la primera permanece en los umbrales del estilismo, la segunda lo reconfigura según un impulso imperioso de existencialización que termina por disolverlo en el extremo opuesto de todo estilismo aparente, en una danza donde cuerpo y diagrama se funden de un modo literal, hipertrófico y arriesgado. La vanguardia más reciente retrata, en muchos aspectos, este paroxismo irónico del estilo.

Ahora bien, el formalismo americano tardío cultivó la indiscutible distalidad de la tesitura. Pensemos en *Calico Mingling* (1968) o en *Dance* (1979) de Lucinda Childs. Como objetivación irónica, más que utópica, del concepto de danza, el trabajo de Childs adopta programáticamente un vocabulario lo bastante “ligero” (gráfica y dinámicamente) como para servir con extraordinaria eficacia a la exactitud de los trazados. Es precisamente la estudiada banalización del repertorio cinético lo que hace resaltar, en Childs, el esplendor de un diseño basado completamente en las simetrías distales, radiales y axiales de la danza. Si una cierta crítica calificó de gélida a esta modalidad coreográfica es probablemente porque su belleza depende por entero de un escalofriante suprematismo gráfico: los trazados de *Dance* no son menos fascinantes e inhumanos que los que la astronomía inscribe en la formidable distancia entre los cuerpos celestes. El mismo léxico (versión extrema de un aligeramiento energético del ballet iniciado por Cunningham y perfeccionado por Taylor), todo dinamismo, figuras rotatorias mínimas y pequeños *tours jetés*, sugiere en sí mismo un verdadero replanteamiento astronómico del sujeto danzante: cuerpo *celeste* al que se deja declinar todo el tiempo el diagrama matemático de una gravitación sin improvisaciones ni convulsiones. El pespunte de las estrellas es el más inimaginable de los embrujos textiles. En Nikolais, por astral que pareciera (piénsese en los cuerpos “estrellados” de *Pond*) invitaba una vez más a adivinar, a concretar un tema o una historia; sus simetrías seguían sugiriendo una aventura onírica y *remotamente* orgánica; mientras que en Childs la única y legítima deducción del diagrama es el diagrama mismo; el único tema alusivo de la danza es la Danza en cuanto tesitura especular de sí misma (nunca de un “yo mismo”, ni de un gestáltico e integrado “ello”): coreografía cuyo objeto no es ya el coreografiar como *acto* generativo, sino la coreografía como *función* re-generativa. Gélida tautología magistralmente resumida en el título *Dance*. Es justamente en la pieza del ‘79 donde la simetría y la autorreferencialidad son tan extremadas que la danza viva

reproduce con hipnótica, puntual exactitud todo cuanto acontece en su duplicado fantasmal, proyectado sobre el tul del proscenio: el equivalente textil de la impasible transparencia de estructura de aquella danza. En ella, el diseño no alude más, como en todo *pattern* propiamente dicho, que al diseño. Amortización definitiva de toda interpretación y de toda adivinación: si en *Dance* son las proyecciones de Sol Lewitt a perpetrarla, en *Calico Mingling* (Mezcla de calico) es la angulosa impersonalidad de las grillas urbanas (en la explanada del Whitney Museum de Nueva York) la que *cuadra* la tesitura ortogonal de la danza; en otros trabajos serán las reproducciones fílmicas de los esquemas geométricos danzados las que enfríen la exégesis, las que lleven a cabo la tautología de la forma.

La praxis de la segunda mitad del siglo XX no ha dejado de recoger las sugerencias de la tesitura como modelo operativo de toda danza en cuanto realización en frío de una efusividad, de una calidez ya inscritas en el devanarse, en el ensamblarse de cada coreografía en cuanto diagrama, en cuanto patrón, y en cuanto posibilidad de hecho: una acompañada dramaturgia de las formas. La astucia textil, en suma, que subyace en la gestión sintáctica del espectáculo y, en general, del entramado de remisiones, reanudaciones y lazos de estructura entre los distintos espectáculos de un proyecto creativo continuado. Ese *entrelac sin fin* que Guisgand²⁸ sugiere a propósito de la trayectoria de A.T. De Keersmaeker (verdadera estrategia de irradiación motívica, migración sintáctica y resonancia entre obras de períodos distintos) puede asociarse a la reivindicación de una historia de las formas (o una “forma” de la historia) irreductiblemente femenina, cuya vocación es fabular el mismísimo formalismo, a través de las metáforas de costura, como forma peculiar de la memoria de género. Una doméstica, nocturna epopeya que piezas como *El trance de las tijeras* (1998) de G. Civera, o de *L'edat de la paciència* (1999) de Àngels Margarit evocan con especial acierto. Ahora bien, precisamente el conjunto de la obra de Margarit constituye el replanteamiento más amplio, en la segunda mitad del siglo XX, de una afortunada complicidad poética entre las obsesiones del coreografiar y la paciencia del tejer. Es esta última, semejante a un *ethos* subrepticio -o etología- de la tesitura, la que marca la diferencia entre el radicalismo formal de Childs (donde el patrón vale por la operatividad totalmente geométrica y bidimensional que sugiere) y el inesperado

²⁸ Cfr. Guisgand, 2007.

desembocar del formalismo de la coreógrafa catalana en sugerencias íntimas, míticas o memoriales. Margarit concibe el hilvanado coreográfico como una interacción entre la naturaleza ortogonal (*casi* una intención) del espacio abstracto, y la tendenciosidad curvilínea (*casi* una naturaleza) de la forma danzada. En *Kolbe Basar* (que le valió en el '88 el máximo reconocimiento en Bagnolet, por parte de un jurado presidido por la misma L. Childs), auténtica suma de gestiones motívicadas sobre un material coreográfico relativamente sucinto, las resonancias íntimas o afectivas afloran de manera completamente imprevista de la interferencia –en el tiempo y en el espacio– entre procedimientos lineales (canon, serie, precesiones aritméticas de los módulos) y estrategias “planares” (es decir una agudísima modulación de los órdenes de simetría, radial, angular y axial). Si en el canon musical la espacialidad de la línea motívica coincide con un orden de afloramiento que es el de la armonía, declarada por la retroacción de la línea melódica sobre sí misma, en el canon danzado esta espacialidad solo se produce gracias a la aparición de una “trama” retroactiva (verdadera “justificación a posteriori”) sugerida por el abrupto engaste “distal” entre acciones que el canon pone de pronto en relación. Dicha relación puede limitarse a la simple identidad formal, pero la astucia del canon es más vertiginosa cuando su matemática, como en los cánones fílmicos de Norman McLaren²⁹ y en las tesituras motívicadas de Margarit, está supeditada menos a una sincronía formal entre distintos puntos del espacio, que a una *sintonía* emotiva entre los distintos puntos de una historia, o de un clima poético, dados a conocer como el *bazar*, la exposición fragmentaria de sus motivos más sobresaliente, de sus intensidades, de sus siluetas residuales (con un lugar destacado en la poética de Margarit, la “silhouette” es el acto exquisitamente memorial o documental que “presta” la figura a la infinita trazabilidad y modulabilidad de la línea). La malicia del tejer es no ya crear, sino “provocar” sus temas, diseños, imágenes, emergencias y pathos, como las consecuencias involuntarias de una falsa ceguera operativa, o de una falsa inocencia de la matemática. El acto de la coreografía es para Margarit la búsqueda de esta “alusión de la forma”, que constituye también, poéticamente, un punto de literal inflexión: plegar el espacio (como un tejido sobre el cuerpo) plegándose a él; y aplicar a la operación el método serial de una paciente fuga del motivo. Si en los solos el cuerpo cede por completo (como en *Corolla*, 1992) a la

²⁹Principalmente *Canon* (1964).

fenomenología de la espiral, que devana todo su potencial de inflexión, es porque Margarit declina con rigor la idea de la danza como emancipación lineal y geométrica del cuerpo mismo: emancipación, en el espacio o en el tiempo, de toda dirección o “sentido” asignado; si existe en danza un principio identitario o existencial, el papel principal de la forma es precisamente re-flexionar, materializar los laberintos, las complicaciones del “sí mismo”, más allá de la segmentariedad dura del Yo, como radialidad infinitamente abierta y arborescente, que es tanto más abstracta cuanto más biomórfica: fabulación centrífuga y palíndroma, hecha de desenvolvimientos e involuciones, una lúdica “flexión de sí” (*Flexself*, 2008). Pero la amplitud de esta emancipación no se da más que sobre el fondo de una ortogonalidad literalmente “circunscrita” por la danza: una sección de espacio análoga al rectángulo de tela sobre y por el que se desenvuelve el juego del bordado. De ahí que, en muchos de los trabajos de los años 90, se tratara a menudo de escoger el Espacio dado (los paneles plegables de *Tèrbola*, 1998, la ideal ventana de *Origami*, 2002, los sectores de suelo perfilados por cordeles en *Solo per plaer*, 2005 o la pantalla literalmente estriada de una geometría de árboles en *Arbraçada*, 2008) no ya para hacer de él el Espacio absoluto del Modernismo, o el *lugar relativo* del Teatro-Danza coetáneo, sino *un* espacio, minúsculo y, por así decirlo, *sitiable*: un ejercicio de abstracción particular como ciertos cuartos (ese era en el fondo el sentido del espacio, generalmente anónimo y provisoriamente privado porque paradójicamente *reapropiado* a través de la danza abstracta, de *Solo per a habitació d’hotel*, 1989). Ajeno a toda clase de Absoluto, este espacio sitiado, delimitado y relativizado por la danza, supone también algo como el achicamiento simbólico de un “oceánico” potencial de movimiento: “*Tèrbola* és un mar petit. O només s’assembla al mar perquè no està mai quieta” (Margarit, 2000:20). La danza de Margarit se desarrolla regularmente en esta transacción del Espacio del mundo (una ortogonal Nada) y los *Espacios* de los que trata J. L. Pardo³⁰: los ámbitos de toda adaptación cinética, de una paciente *etología de sí*: la geometría privada del comportamiento espacial. O una errática transcripción de recorridos a dúo (como en *Cartografía #Blat* con María Muñoz, o *Cartografía #AAA* con A. Corchero y A. Fernández), cuyo motivo era siempre medir el legado abstracto, el “silencio” ortogonal resultante de un diálogo, o de un recorrido. Este tema, que De Keersameker había

³⁰Cfr. Pardo, 1991.

rozado a comienzos de los 80 –hacer de la abstracción un catalizador de habitabilidad– constituye el núcleo central de *Solo per plaer*, inspirado en el Pérec de la *Petite pensée placide n. 1*: “Qualsevol propietari d’un gat dirà amb raó que els gats viuen a les cases mol millor que els homes. Fin i tot als espais més horriblement quadrats saben trobar els recons propicis”. Precisamente en aquel solo (donde el pespunte del suelo recordaba algo como un *mode d’emploi* del espacio a efectos de la creación poética) el primer acto de tesitura es precisamente, como en el precedente *L’edat de la paciència*, la delimitación de un sector de suelo “habitable”, de una porción de espacio que la danza pueda “domesticar” y en el que se puedan al mismo tiempo aislar, subdividir, y transformar en verdaderos mapas, en ocasiones para el cuento todos los arabescos aleatorios, las madejas serpentiformes de hilos que complican el suelo como una letra cursiva. Proliferación de una escritura es por Margarit la danza misma, suspendida entre la geometría *educada* de lo humano y una libertad, la de escabullirse, completamente animal: un acto de mutua domesticación entre espacio y cuerpo.

Quizás su poética no consista en otra cosa que en derivar de la ortogonalidad reconstruida del espacio la volumetría, la floralidad de una danza, plegando el espacio en sí mismo, doblando sus módulos. Es el principio mismo de la Origami: sonsacarle al pliegue de un rectángulo de espacio plano todo tipo de figura floral o animal, y de este modo eludir, *fabular* la bidimensionalidad con sus mismos medios. En línea con esa que J. M. Adolphe llama la *geopoética* de Margarit: extraer de las redes de la geografía escénica una especie de efervescencia, de ebriedad de la línea, cuyo modelo es, una vez más, según la coreógrafa, el hilado: “Un cordill escriu una dansa que un cos impulsa i una mà condueix, cada cordill una veu, un text, un dibuix. L’un rere l’altre inventa la seva grafia, el tercer, a l’atzar, embolcalla els altres amb el seu moviment”. Donde una vez más es la distalidad misma del tejer la que se homenajea, el acto de con-ducción y circun-scripción que precede, que propicia la mismísima turbulencia de lo vivo, en toda flor, en todo capullo de oruga. Geopoética es deducir pacientemente de esta geografía sigilosa (*Geografía* es también una parte de *Solo per plaer*), la ebriedad de un cuento que se da solo concéntricamente y a saltos. El desafío es alcanzar, a través de los medios “fríos” de la geometría, una floralidad “controlada”, que no es simplemente una feliz idolatría de la flor (lo atestiguan *Corol.la* y *Atzavara*, 1991) como super-espiral, modelo orgánico de expansión e irradiación, sino una implícita exaltación de su decorativismo, de su abstracta vitalidad: lo que con más desenfreno danza en la carne de la flor es la

paradoja de su milagrosa, serial, viviente simetría, literalmente brotada y desovillada del suelo #, igual que las flores de tapicería brotan, por repetición, de la invisible retícula de una norma geométrica: “un solo és un cercle, un cercle és una espiral, una espiral és un mirall d’imatges que s’allunyen i s’apropen, una repetición infinita d’un mateix, dels seus fragments. Revolcar-se, trencar-se, centrifugar-se” (Ibi: 10). La flor no es, en este sentido, menos caleidoscópica que esa irradiación motívica ya vista a propósito de *Kolbe Basar*. El sentido de un viaje no se captaría de no ser por la turbulencia, el enroscamiento del recorrido en cada una de sus estaciones o etapas (*Suite d’estiu*, 1993; *Saó*, 1995), sus habitaciones de hotel, sus domesticidades residuales. Asimismo, la narratividad de Margarit pasa siempre por una imperativa abstracción y reapropiación de los lugares en “cuadros” (como las tiras de papel rojo de *L’arbre de té*, 1996, verdaderos diafragmas-ventana, abiertos sobre los “motivos” de la pièce), que a su vez entran en la narración de la danza solo en virtud de su materialidad intrínseca, de su resistencia o de su sumisión al pliegue. Por milimétrico que sea, todo cuadro puede contar con el *último* engaño de replegarse, enrollarse serenamente sobre sí mismo, como sucede, seductivamente, en ciertas fábulas circulares. Es el caso de *Solo per a habitació d’hotel*, donde los 17 minutos de la danza venían a constituir un *loop* potencialmente infinito, algo así como la implosión y la fermentación de toda la peripecia imaginable en el espacio reducido de un lugar que no es ni definitivamente ajeno ni definitivamente propio: historia resultante como por arte de magia de la repetitiva aclimatación, en ese espacio dado, de una sustancial ausencia de historia.

IV.5

Todo el destino del “estilismo” contemporáneo está hecho de un aventurado enredo entre cuerpo y lenguaje, algo como una crisis general de la distalidad. En Europa no comienza por así decirlo antes de los años 80, con la conocida confluencia de dos sugerencias: el Tanztheater alemán y la filtración de las estéticas americanas. Si una parte del continente celebró el enfoque existencial de Bausch, en algunos sectores de la creación el instinto de centrar la danza sobre la cuestión de la presencia convivió con estéticas, técnicas y poéticas cuyos garantes eran aún el formalismo y posmodernismo estadounidenses. Dicho contraste fue especialmente evidente en Francia, donde el mismísimo Nikolais dirigió el Centro Coreográfico Nacional de Angers desde 1978 a 1981, convirtiéndose en uno de los referentes pedagógicos y poéticos para la generación de coreógrafos que hizo detonar en los años 80 la *Jeune Danse Française* (más tarde, no sin una cierta furia de catalogación, denominada *Nouvelle Danse*). Ahora bien, imbuida por un lado del sincretismo formal nikolaisiano (en el que el sujeto era *solo cuerpo*), y por el otro del existencialismo bauschiano (en el que el sujeto era un *cuerpo solo*), la *Jeune Danse* ocupaba una posición lo bastante intermedia como para deber y poder afrontar el problema del estilo en términos dialécticos, fundando la tramitación formal de la danza sobre las patologías del contrato entre sujeto y estructura, para que el cuerpo mismo, entre objetivación y subjetivación, fuera el punto crítico, el anillo débil de la escritura. Así, los años 80 constituyeron en Francia la breve temporada cabalmente *estilística* de la contemporaneidad, un puente entre el formalismo que la precedía y el visceralismo que, vehiculado entre otros por los modelos orientales (como el *Buto*), debía sucederle: el último tentativo de concebir la danza, dialécticamente, como un campo de *transitividad* o *transicionalidad de la forma*. Y si hay un autor cuya ópera fue “cautelosa” respecto a lo nuevo, frágil estatuto del estilo, ese fue Dominique Bagouet³¹. El precepto de su *écriture* fue sobre todo un afortunado conato de mediación. Los grandes sistemas pedagógicos, casi todos americanos, habían agotado las posibles declinaciones del cuerpo danzante, y *personalizar* su prestación parecía cada vez más utópico: el Gesto Único de Nikolais, Graham y Limón formaba ya parte de una historia, cuando no de una rutina de las formas, en la que los márgenes de originalidad eran cada

³¹ Para el análisis detallado de la obra y de la poética de D. Bagouet remito a Ginot, 1999.

vez más estrechos; aún así, en Europa no se podía concebir la danza, después de Pina Bausch, fuera de una cierta implicación existencial, de una neurótica personificación del lenguaje. Fuerte de un aprendizaje formalista y fiel a la utopía de la abstracción, Bagouet no podía adoptar sin resistencia la filosofía de la nueva danza teatral. El compromiso fue reformular su existencialismo en términos de coeficiencia estilística; puesto que el terreno de las formas parecía confiscado por los vocabularios oficiales y el *estilo* moderno estaba demasiado lexicalizado para garantizar la idiosincrasia de un gesto estilístico propio, en Bagouet aquel gesto volvió a hacerse distal de un modo nuevo y asombroso; renunciando a las vigorosas linealidades de la modernidad, Bagouet circunscribe el estilo a una gestión minuciosa (a veces mínima) de los segmentos distales del cuerpo (cabeza, manos, pies), que parecía Neobarroca porque hacía resurgir con algunos siglos de distancia la retórica de la variación infinitesimal, de ese grafismo *al por menor* (*ménuet*) que había caracterizado a la mejor danza de los siglos XVII y XVIII; la paradoja era que este juego de pequeñas variaciones, firmas apuestas manualmente al final del movimiento danzado, al que personalizaban alienándolo, no borraba la nostalgia de las estructuras reconocibles, de los grandes trazados, de las simetrías mayores. Si en suma el pathos dinámico de la danza de los últimos 30 años es un cierto *titubeo* —sobre el que volveremos—, una mezcla de incertidumbre, deseo y escepticismo, es en Bagouet donde ese titubeo se eleva a *conditio sine qua non* de todo gesto estilístico. En una Europa seducida por el trabajo de suelo, Bagouet volvió a proponer el prestigio formal no solo de la estación erecta, sino del *aplomb* barroco como constricción artificial e irrenunciable de la danza. Y si en Cunningham apuntaba todavía a intelectualizar el movimiento, subordinándolo a todo tipo de control óptico y energético³², en Bagouet la preponderancia de la fase erecta instauraba por el contrario un nuevo protocolo de implicación: minimizar el deslizamiento, la caída del cuerpo, su *entrega* al diagrama, para reconstituir la unicidad del signo coreográfico a partir de los gestos más pequeños y distales, los únicos que la modernidad no había monopolizado. El mismo cuerpo del intérprete se convertía asimismo en instrumento de una nueva escritura, *stylos* que inscribía en un espacio receptivo la sensibilidad del autor mediante imperceptibles variaciones de inclinación y de energía. El mismo Roland Barthes había formulado no hacía muchos años un

³² Cfr. Copeland, 2004: 205-229.

concepto de estilo basado en esta misma verticalización (*stylos* significa además *columna*, el perpendicular de todas las arquitecturas): “... Un lenguaje autárquico que no arraiga en otro lugar que el la mitología personal y secreta del autor;... producto de un empuje, no ya de una intención, como una dimensión vertical y solitaria del pensamiento. (Barthes, 1972:65). Al dictar en su momento una idea de estilo basada en la idiosincrasia *casi* corporal del contrato (y de la contracción) entre autor y lenguaje, Barthes subrayaba también su sentido mítico: Estilo no representaba únicamente la intersección entre un universo orgánico (el cuerpo del autor) y un universo inorgánico (el lenguaje), sino el resultado de una incorporación y fermentación, en el cuerpo del autor, de todos los lenguajes constituidos y aprendidos, cuya incidencia sobre la escritura acababa siendo más fabulosa y sintomática que propiamente histórica.

A esta incidencia, a este perpendicular del cuerpo, lleno de carne y lenguaje, en el flujo del nuevo lenguaje, había que darle urgentemente un carácter gráfico más explícito: el grado 0 de la vertical, cargado de mil oportunidades de aberración mínima. Pero justamente porque la vitalidad del estilo consistía en la incorporación sintomática de la historia del lenguaje, la danza estilizada suponía mil historias posibles, mil aberraciones de un único mito: “Historias hay por todas partes... en toda danza se hallan millones de historias. Somos acosados por las historias; es el programa mínimo de cada danza, cada coreografía viene forrada de historias...” (Bagouet 1989, cit. en Ginot 1999: 242). Sin embargo, la historia que surge de la aproximación del cuerpo a un mínimo histórico de escritura que dilataba la significación de los gestos mínimos, no era más que el hilvanado de un cuento, constantemente evacuado por la dispersión de sus hilos y filones. El título *Le Crawl de Lucien* (1985) resumía felizmente el nadar, el hundirse de las líneas de movimiento en una secuencia invisible de intervalos que no dejaba emerger más que las protuberancias puntiformes, las tramas diminutas, como sucede con el hilo del hilvanado o en el bordado. A esto aludía incluso la escasa caracterización del espacio bagouetiano: las ondulaciones de puntos sobre la alfombra de *Déserts d’amour* (1984), o la selva de signos mínimos, comas, puntos, zigzags y vibriones del significante (rebautizados para la ocasión con el nombre de *ziguiguis*) sobre el fondo de las *Petites pièces de Berlin* (1988): respuntes que se dan para insinuar la posibilidad de un oculto *continuum* coreográfico, temático y narrativo, que no llegaba nunca a enunciarse, permaneciendo atomizado, todo el tiempo, en el minimalismo de los gestos que lo iniciaban, en su perplejidad; la misma que en *Assai* (1986) aglutinaba figuras y

comportamientos cuyo referente podía ser el cine expresionista alemán, pero sin articular nunca su historia o su convergencia, porque era como si el vocabulario y la morfología llamados a contarla se hubieran reducido a una selva de puntos diacríticos, acentos y puntuaciones; el hecho de que esos motivos, esos conatos de trama y de lugar tuvieran algo de icónico aumentaba su incongruencia, porque eran al universo temático lo que la modulación capilar e imperceptible del gesto de cada uno era a la coreografía, haciendo difícil distinguir sus constantes formales: figuras del suspense. Intuir la semejanza entre los motivos, tanto en el espacio escénico como en el diseño de la danza, era infinitamente más sencillo que discernir en qué punto, en qué ámbito modular eran diferentes aquellas figuras, o en qué intervalo de la figura despuntaba la *défaillance* que la hacía ser ella misma y otra distinta, mediante discontinuidades microscópicas y diferencias impalpables. El de la forma se producía a la vez que el desmenuzamiento de la referencia: no ya abjuración, sino una especie de fracaso activo de la estructuración. En *Assai* la disonancia implícita de los iconos del cine alemán de los años 20 y 30, entre Lang y Wiene, se duplicaba, como por una alucinación, en disonancia coreográfica: incapacidad para ponerse de acuerdo en un simulacro de escena completa o coreografía unitaria, de dejarse captar o *aprehender* (*Insaisies*-no captados, era el título de un trabajo del 82) en un régimen de ficción cualquiera. Pero ese desconcierto narrativo era la consecuencia de un procedimiento narratológicamente elemental y astuto: tomar prestadas las figuras y siluetas de un ámbito ficcional como el del expresionismo, tiranizado por el protocolo de las sombras, y reproponerlas a la luz de una configuración sincrónica inspirada en la técnica del *story-board* cinematográfico replanteado según la estructura abstracta, la secuencialidad de la música. El resultado de este triple salto de la “reducción” (de la trama a la figura, de la figura a la configuración filmica y de esta a la forma musical) era una completa “interferencia de la agnición”, que años antes Bagouet había aplicado a la escritura misma, totalmente abstracta, de la danza. *Déserts d’amour* inscribía un extraño erotismo en el intento de las figuras de concertarse mediante semejanzas, geometrías y simetrías, para que fueran las mismas estructuras históricas (línea, sincronismo, círculo, diagonal) las que proclamaran con su aborto la intensa carga estilística de la inexactitud: no ya ausencia de estructura, sino incumplimiento; líneas y masas que solo podían intuirse –o desearse– rectificando mentalmente sus trazados reales, la forma tendencial de la danza, desorientada precisamente por su cauteloso intento de configurarse en algo unitario; como si la forma de cada uno tuviera

su *eros* en la forma del vecino, y como si precisamente el pausado y detallado corregirse de la forma a la búsqueda de una estructura fuera lo que la expulsaba de cualquier estructura, eso que, invocándola, la revocaba. La regla solo era invocada al objetarse de manera casi impalpable. Esta revocación (convocar la referencia estructural o dramática para desmentirla, tramando su error) se aplicaba al personaje, a la historia y a todos los parámetros del espectáculo: invertía el tratamiento mismo del espacio, que se pretendía frontal como en un ballet, precisamente porque la coreografía, procediendo por pequeños desfases de los planos, infundía la duda de si observarla frontalmente era o no el modo mejor de observarla, aunque discrepancias tan imperceptibles no legitimasen un punto de vista diferente de aquel en el que se encontraba el espectador. Textura diversamente eficaz (I. Ginot la llama *écriture dentellière*, escritura de bordado), porque no perseguía la suma geométrica de la imagen, sino su atomización, aludiendo siembre a la posibilidad de que la forma estuviese hecha solo a medias de eso que la coreografía mostraba de ella, y que sus nudos, sus causas agentes permanecían, como en un tejido real, ocultas a la vista, devueltas al aspecto, entre basto y sufrido, de todo reverso de tejido labrado, en ese desfase imperceptible entre el plano que ofrece a la mirada y el que se le oculta: un melancólico y orgánico “reverso” de la danza. La revelación de este desfase, de este sufrimiento del bordado, fue el aspecto más humano de Bagouet, que citó el seco repiqueteo de los pespunteados y las costuras (recuerdo de la empresa textil familiar) en *So schnell* (Tan rápidamente, de 1990), poco antes de morir. Era como si la precipitación del momento impidiese, por un lado, configurar en una *historia* el bricolage de las referencias dispersas y, por el otro, imaginar el completo reciclaje decorativo de estas, que quedaban en suspense, incompletas, como si quisieran conjurar el fin que comentaban, entre sus repertorios (cultura pop, ballet clásico, cine, etc.) y el tapiz al que la composición, al bordarlos, los convocaba en vano: “Los llamó “caracteres” antes que personajes... y como estos otros caracteres de la tipografía o de la caligrafía, *son los signos de un universo más que los personajes de una historia*. Desde luego, se entrecruzan sin verse, y sin que las acciones de los unos hacia los otros consigan acabar un cuento cualquiera.” (C. Rhodes, cit. en Ginot, 1999: 103). El modelo que da razón del in-cumplimiento de la narración, de este lado de la arborescencia completa de las figuras, es el de una “decoración” también ella imperfecta, provisional, más empírica que cualquier ornamento real: eso que C. Boltansky, al firmar las escenas de *Le saut de l’ange* (1987) llamó *petite décoration*, aludiendo a la idea de un *décor*

desprovisto de eso que llamaremos decoro, y marcado en todo caso por una cierta sumariedad, destinada a iluminar la poética del más tardío *Meublé sommairement* (1989).

BIBLIOGRAFÍA :

- Adolphe, J.M. " La nouvelle danse française "in W. Sorell (ed.) *The dance has many faces*, Capella Books, Un. California 1992.
- Agamben G., *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Einaudi, Torino 1995.
- *Infanzia e historia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 2005.
 - *Signatura Rerum*, Vrin, Paris 2009.
- Aragon L., *Le paysan de Paris*, Gallimard, Paris 1926.
- Argullol R., *El fin del mundo como obra de arte*, Acantilado, Barcelona 1991.
- Auden W.H., *Gli irati flutti* (1950), Fazi, Roma 1995.
- Ávila R., *Jiry Kylján somniador de danses*, Diputació de Barcelona, Barcelona 2005.
- Bachelard G., *La dialectique de la durée*, (1950), PUF, Paris 2006
- *La poetica dello spazio* (1954), Dedalo, Bari 2006.
- Baker N., *L'ammezzato* (1986), Torino, Einaudi 1991.
- Balzac de H., *La piel de zapa* (1831), Siruela, Madrid 2004.
- Barba A.y Montés J., *La cerimonia del porno*, Anagrama, Barcelona 2007.
- Baron A., *Lettres et entretiens sur la danse ancienne, moderne, religieuse, civile et théâtrale*, Dondey-Dupré, Paris 1824.
- Barthes R., *Mitologías* (1957), Siglo XXI, Madrid 2009.
- *S/Z* (1970), Einaudi, Torino 1981.
 - *Le Degré Zéro de l'écriture*, Seuil, Paris 1972.
 - *Poétique du récit*, Seuil, Paris 1977.
- (ed.), *Introduction à l'analyse structurale du récit*, Seuil, Paris 1981.
- Batteux C., *Les beaux arts réduits à même principe*, Durand, Paris 1746.
- Baudelaire C., *L'art Romantique* (1852), Flammarion, Paris 1990.
- Baudelot A., *Jennifer Lacey et Nadia Lauro. Dispositifs chorégraphiques*, Les Presses du Réel, Paris 2007.
- Baudrillard J., *Le système des objets* (1968), Gallimard, Paris 2007.
- *Le strategie fatali* (1983), SE, Milano 2007.
 - *L'illusion de la fin*, Galilée, Paris 1992.
- Bauman Z., *Liquid Modernity*, Wiley-Blackwell, New York 2000.
- Benedetti C., *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*. Feltrinelli, Milano 1999.
- Benjamin M., *Viviendo el fin del mundo* (1998), Seix Barral, Barcelona 2009.
- Benjamin W., *Il dramma barocco tedesco* (1925), in *Opere Complete II. Scritti 1923-1927*, Einaudi, Torino 2001.
- *I passages di Parigi* (1982), Einaudi, Torino 2007
 - "Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov", in *Angelus Novus* (1955), Einaudi, Torino 1995, pp. 247-274.
- Blanchot M., *La parte del fuego*, (1949), Arena, Madrid 2007.
- Bloedé M., El repte de "paso Doble", in *DDT 13*, Abril 2009.
- Blumenberg H., *El mito y el concepto de realidad*, (2001), Herder, Barcelona 2004.

- Binswanger L., *Sulla fuga delle idee* (1932), Torino, Einaudi 2003.
- Boisseau, R., *Panorama de la danse contemporaine*, Les éditions Textuel, Paris 2006.
- Bolzoni L., *La stanza della memoria. Modelli iconografici e letterari nell'età della stampa*, Einaudi, Torino 1995.
- *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi 2002.
- Borges J.L., *El Aleph* (1949), Alianza, Madrid 2002.
- *Poemas 1923-1958*, Emecé Editores, Buenos Aires 1962.
- Bove E., *Aftalion Alexandre* (1928), Le Diléttante, Paris 1986.
- Braudel F., *Écrits sur l'histoire*, Flammarion, Paris 1969.
- Bremser M.(ed.), *Fifty contemporary choreographers*, Routledge, New York 1999.
- Brooks P., *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* (1984), Torino, Einaudi 1995.
- Caillois R., *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo* (1958), Fondo de Cultura Económica, Madrid 1986.
- Calasso R., *El rosa Tiepolo*, Anagrama, Barcelona 2009.
- Calvino I., *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972.
- *Il castello dei destini incrociati*, Einaudi, Torino 1973.
 - *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1976), Mondadori, Milano 1994.
 - "Il viandante della mappa", in *Collezione di sabbia*, Garzanti, Milano 1984.
 - *Lezioni americane*, Mondadori, Milano 1988.
- Canetti E., *Massa e potere* (1960), Adelphi, Milano 1997.
- Capra F., *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos* (1996), Anagrama, Barcelona 1998.
- Careri F., *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino 2006.
- Celan P., *La verità della poesia* (1960), Einaudi, Torino 1993.
- Chatwin B., *Le vie dei canti* (1987), RL libri, Roma 2005.
- Cioran E.M., *La caída en el tiempo* (1964), Tusquets, Barcelona 1993.
- Coffman E., "Loie Fuller and the 'interpenetration of art and science'" in *Camera Obscura* – 49 Vol. 17 n.1, Duke University Press 2002.
- Cohen D., *I fanatici dell'Apocalisse* (1983), Einaudi, Torino 2000.
- Copeland A., *Merce Cunningham. The modernizing of modern dance*, Routledge, London 2004.
- Damisch H., *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Seuil, Paris 1972.
- Debord G., "Théorie de la dérive", in *Les lèvres nues* 8/9 (novembre 1956)
- Deleuze G., *Marcel Proust e i segni* (1964), Einaudi, Torino 2001.
- *Différence et répétition* (1968), PUF, Paris 2003.
 - *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Editions de la Différence, Paris 1984
 - *Pittura. El concepto de diagrama* (1981), Cactus, Buenos Aires 2007.
 - *El pliegue. Leibniz y el Barroco*(1988), Paidós, Barcelona 1989.
- Deleuze G., Guattari F., *L'Anti-edipo. Capitalisme et Schizophrénie*, Les Editions de Minuit, Paris 1972.

- *Mille plateaux*, Minuit, Paris 1980.
- Deleuze G., Parnet C., *Dialogues* (1989), Flammarion, Paris 1996.
- De Lillo D., *White Noise* (1985), Penguin, London 1999.
- *Underworld* (1997), Simon & Schuster, New York 1998.
- *Falling man*(2007), Simon & Schuster, New York 2007.
- Delgado Diaz M., *Sociedades movedizas: pasos hacia una antropología de las calles*, Anagrama, Barcelona 2007.
- De Man P., *Allegorie della lettura*, (1979), Einaudi, Torino 1997.
- Didi-Huberman G., *La pintura encarnada* (1985), Pre-textos, Valencia 2007.
- *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* (1990), Flammarion, Paris 1995.
- *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2000), Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires 2006.
- *Ser cráneo* (2000), Cuatro, Valladolid 2009.
- *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (2002), Abada Editores, Madrid 2009.
- *Le danseur des solitudes*, Les Editions de Minuit, Paris 2006.
- *L'étoilement. Conversation avec Hantai*, Les Editions de Minuit, Paris 2008.
- *Survivance des lucioles*, Les Editions de Minuit, Paris 2009.
- Dubuffet J., *Prospectus et tous écrits suivants Vol.I*, Gallimard, Paris 1967
- Duchamp M., Halberstadt V., *L'opposition et les cases conjuguées sont réconciliées*, L'échiquier, Paris 1932.
- Duchamp M., *Notas*, Tecnos, Madrid 1998.
- Easton Ellis B., *American Psycho* (1991), Salvy, Paris 1992.
- *Glamorama* (1998), Einaudi, Torino 2000.
- Eco U., *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979.
- *Il pendolo di Foucault* (1988), Bompiani, Milano 1990.
- *El vértigo de las listas*, Bompiani, Milano 2009.
- Eliade M., *El mito del eterno retorno* (1951), Alianza, Madrid 2008.
- Eliot T.S., *The waste land* (1922), in *The waste land and other poems* (ed. Kermode F.), Penguin Classics, London 2003.
- Ende M., *La historia interminable* (1979), Suma de letras, Madrid 2006.
- Fàbregas J., "Presentació d'Alwin Nikolais" in *Estudis escènics/Quaderns de l'Institut del Teatre 33-34*, Diputació de Barcelona, 2008.
- Fanti S. (a cura), *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Ubulibri, Milano 2003.
- Fernández Porta E., *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la era afterpop*, Anagrama, Barcelona 2008.
- Filiberti I., "A propòsit de "Paso doble", in *DDT 13*, Abril 2006, p.132.
- Fontaine G., *Les danses du temps. Recherches sur la notion de temps en danse*, CND, Pantin 2004.
- Forsythe W., Forster W., "Danse Geometry (Conversation with William Forsythe)" in *Performance Research*, Vol. 4 n. 2, London-New York 1999.

- Forsythe W., Tusa J., "Transcript of the BBC John Tusa interview with William Forsythe" (BBC), 2004
- Foucault M., *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966. (Trad. Cast.: *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI de España Editores, Madrid 1997).
- Franko M., *La danse comme texte. Idéologies du corps baroque* (1993), Kargo/l'Éclat, Paris 2005.
- Freud S., *Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti* (1924-29), Boringhieri, Torino 1978.
- Garelick R.K., *Electric Salome. Loie Fuller's Performance of Modernism*, Princeton Univ. Press, Princeton 2007.
- Genette G., *Figures I*, Seuil, Paris 1966.
- *Discours du récit* (1972), Seuil, Paris 1983.
- Gil J., "Corpo Paradoxal", in *Movimento Total: O Corpo e a Dança*, Relógio d'Água, Lisboa 2001.
- Ginot I., *Dominique Bagouet. Un labyrinthe dansé*, Centre National de la Danse, Paris 1999.
- Green H., *Pack My bag. A self-portrait* (1940), New Directions, London 2004.
- Greene B., *The fabric of the cosmos: space, time and the texture of reality*, Penguin, London 2008.
- Guisgand P., *Les fils d'un entrelacs sans fin. La danse dans l'oeuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2007.
- Heard G., "Narcissus, an anatomy of clothes"(1924) in *Home, Clothes, Food – Miniset C Vol. I*, Routledge, London 2009.
- Hillman J., *Sogno e mondo infero* (1979) Il Saggiatore, Milano 1988.
- Hogarth W., *The analysis of beauty. Written with a view of fixing the fluctuating ideas of taste* (1810), Printed for Robert Scholey by T. Davison, London. (dig. Univ. Harvard 2007)
- Houellebecq M., *Les particules élémentaires*, Flammarion, Paris 1998.
- Huxley A., *Las puertas de la percepción. Cielo e inferno* (1977), Edhasa, Barcelona 2009.
- Jakobson R., "Linguistica e poetica"(1958), in *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966: 181-217.
- Jankélevitch V., *La muerte* (1977), Pre-textos, Valencia 2009.
- Jobin G., Goumarre L., *Rencontre* in *Journal du Théâtre de la Ville*, Paris, maggio-giugno 2001.
- Joyce J., *Ulysses* (1922), Mondadori, Milano 1988.
- *Finnegans wake* (1939), Penguin Classics, London 1999.
- Jowitt D. (a c. di), *Meredith Monk. PAJ Books Vol. 1: Art and performance*, JHU Press, Baltimore 1997.
- Kaye N., "Space as Map and memory: Meredith Monk" in AA.VV., *Site-specific Art*, Routledge, London and New York, 2000, pp. 119.123.
- "Meredith Monk: Site-specific works", in AA.VV., *Site-specific Art*, Routledge, London and New York 2000, pp.203-214

- Kerényi K., *Miti e misteri*, Bollati Boringhieri, Torino 1979.
- Kerényi K., Jung C.G., *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Bollati Boringhieri, Torino 1948.
- Kermode F., *Romantic Image*, Routledge, London 1957.
- *The sense of an ending. Study in the theory of fiction: with a new epilogue* (1967), Oxford University Press, Oxford 2000.
- *Essays on fiction 1971-1982*, Routledge, London 1983.
- Kolnai A., *On disgust* (1929), Open Court, Chicago and La Salle 2004.
- Kozel S., *Closer. Performance. Technologies. Phenomenology*, Leonardo/MIT Press, Cambridge 2007.
- Kracauer S., *Das Ornament der Masse* (1927), Suhrkamp, Frankfurt 2009.
- Kraus K., "Nachts", in *Beim Wort genommen*, Kösel, München 1955.
- Kristeva J., *Pouvoirs de l'horreur*, French & European Publications, Incorporated, Paris 1980.
- Le mille e una notte*, Einaudi, Torino 1972.
- Lachambre B., Mayen G., "Réprésentations brutes et farouches. Délire Défait" (intervista) in <http://www.mouvement.net>
- Lachambre B. Holzer S., "Dreaming the body" (a conversation), in *Corpuswebnet*, 11/8/2010.
- Legendre P., *La passion d'être un autre. Étude pour la danse*, Seuil, Paris 1978.
- Leigh Foster S., *Choreography and narrative. Ballet's staging of story and desire*, Indiana University Press, 1998.
- Lepecki A., *Agotar la danza. Performance y política del movimiento* (2006), CdL, Barcelona 2008.
- "Drawing with feet, walking on hands. Robin Rhode's *Frequency*", in *Planes of composition. Dance, Theory and the global* (ed. Lepecki A., Joy J.), Seagull, London 2009, pp. 235-253).
- Levinas E., *El tiempo y el otro* (1947), Paidós, Barcelona 1997.
- Lévi-Strauss C., *Tristes tropiques*, Plon, Parigi 1955.
- *Mito y significado* (1955), Alianza, Madrid 2002
- Lista G., *Loïe Fuller danseuse de la Belle Époque*, Hermann, Paris 2006.
- Littell J., *Les Bienveillantes*, Gallimard, Paris 2006.
- Loupe L., *Poétique de la danse contemporaine: la suite*, Contredanse, Bruxelles 2007.
- Mallarmé S., "Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller" (1893) in *Oeuvres Complètes Vol. II*, Gallimard, Paris 2003.
- "Le nénuphar blanc" (1897) in *Oeuvres Complètes Vol. II*, Gallimard, Paris 2003.
- *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) in *Oeuvres Complètes Vol. I*, NRF La Pléiade Gallimard, Paris 1998.
- *Crayonné au théâtre, Divagations* (1897) in *Oeuvres Complètes Vol. II*, NRF, La Pléiade Gallimard, Paris 2003.
- Marchant G., *Danse macabre*, in M.J. Louison-Lassablière, *Feuillets pour Terpsichore. La danse par les textes du xve au xviiie siècle*, L'Harmattan, Paris 2007.

- Martínez Vázquez de Parga M.J., *El tablero de la oca. Juego, figuración, símbolo*, 451 Editores, Madrid 2007.
- Mayen G., *De marche en danse. Dans la pièce Déroutes de Mathilde Monnier*, L'Harmattan, Paris 2005.
- Mc Ewan I., *Saturday*, Vintage, London 2006.
- Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception* (1945), Gallimard, Paris 1976.
- *Le Visible et l'Invisible* (1964), Gallimard, Paris 1979.
- Michelet M., *L'oiseau*, Hachette, Paris 1858.
- Monnier M., Nancy J.-L., *Allitérations. Conversations sur la danse*, Galilée, Paris 2005.
- Naverán de I.(ed.), *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*, CdL, Barcelona 2010.
- Nietzsche F., *La nascita della tragedia dallo spirito della musica* (1872), Laterza, Bari 1967.
- *Cosí parló Zarathustra* (1885), TEA, Milano 1992.
- Nikolais A., "No man from Mars" in Cohen S.J., *The Modern dance. Seven Statements of belief*, Wesleyan University Press, Middletown 1969.
- "Motion/ Stasis/ Percepció sensorial" in *Estudis escènics/Quaderns de l'Institut del Teatre 33-34*, Diputació de Barcelona, 2008.
- Nikolais A., Louis M., *The Nikolais/Louis Dance Technique. A Philosophy and method of Modern Dance*, Routledge, London 2005.
- Omero, *Odissea. Testo greco a fronte* (Trad. Ferrari F., 2001), UTET, Torino 2005.
- Otterman, S., *The Panorama: History of a Mass Medium*, Zone Books, New York 1997.
- Panofsky E., *Architecture gothique et pensée scholastique*, Éditions de Minuit, Paris 1967.
- Pardo J.L., *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*, Ediciones del Serbal, Barcelona 1991.
- *Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos*, Círculo de Lectores, Barcelona 2010.
- Pasolini P.P., "Osservazioni sul piano-sequenza", in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972.
- *Petrolio*, Einaudi, Torino 1986.
- Paz O., *Los signos en rotación y otros ensayos* (1965), Alianza, Madrid 1971.
- Péguy C., *Tapisseries* (1913), Gallimard, Paris 1968.
- M. Perniola, *Il sex-appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino 1994.
- Perrin J., *Projet de la matière – Odile Duboc*, Centre National de la Danse, Paris/Dijon 2007.
- Plant S., *Zeros and Ones: digital women and the new technoculture*, Fourth Estate, London 1997.
- Pynchon T., *The crying of Lot 49*, J.B. Lippincott Co., New York 1966.
- Ricoeur P., *Temps et Récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Seuil, Paris 1983.
- *Temps et Récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, Seuil, Paris 1984.
- Roussel R., *Impressions d'Afrique* (1910) Pauvert, Paris 2009.
- *Locus solus* (1914), Oneworld Classics, New York 2011.

- Roux C., *Danse(s) Performative(s): enjeux et développement dans le champ chorégraphique français (1993-2003)*, L'Harmattan, Paris 2007.
- Salabert P., *El cuerpo es el sueño de la razón y la inspiración de una serpiente enfurecida. Marcel.lí Antunez: cara y contracara*, CENDEAC, Murcia 2007.
- Sánchez J.A., "Olga Mesa: la crueldad y la mirada" (2003) in Archivo Virtual Artes Escénicas (<http://artescenicas.uclm.es>) 2007.
- Sánchez J.A., "La danza que se toca" (2008) in Archivo Virtual Artes Escénicas (<http://artescenicas.uclm.es>)
- "Espacios rítmicos", in Sánchez J.A., Abellán J. (ed.), *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*, pp. 239-283.
- Sánchez J.A., Conde-Salazar J. (ed.), *Cuerpos sobre blanco*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 2003.
- Sloterdijk P., *La mobilisation infinie*, Christian Bourgeois Éditeurs, Paris 2000.
- *El sol y la muerte: investigaciones dialógicas* (2003), Siruela, Madrid 2004.
- Solnit R., *L'art de marcher*, Actes Sud, Arles 2002.
- Soulillou J., *Le Décoratif*, Klincksieck, Paris 1990.
- *Le livre de l'ornement et de la guerre*, Parenthèses, Marseille 2003.
- Spitzer L., *Stillstudien*, München 1928.
- Taguieff P., *La foire aux illuminés. Ésotérisme, théorie du complot, extrémisme*, Mille et une nuits, Paris, 2005.
- Todorov T., *Poétique*, Seuil, Paris 1973.
- Valéry P., *Degas Danza Disegno* (1938), SE, Milano 1999.
- Von Trier L., *Défocaliser*, Rageleje, 22 marzo 2000, www.films-sans-frontieres.fr/5obstructions/voila.swf.
- Warburg A., *Il rituale del serpente* (1988), Adelphi, Milano 1998.
- Wittkower R., *La alegoría y la migración de los símbolos* (1977), Siruela, Madrid 2006.
- Woolf V., *Mrs. Dalloway* (1925), Collectro's Library, London 2003.
- *The waves* (1931), CRW, London 2005.