



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

**DE LAS PULSACIONES DEL TIEMPO Y EL ESPACIO EN LA DANZA:
CONDENSAR, DESPLAZAR, SUSTITUIR, PROLIFERAR, REPETIR,
SUSPENDER Y RESONAR**

Natalia Orozco Lucena

Universidad Nacional de Colombia,
Facultad de Ciencia Humanas
Mestría en Psicoanálisis, Subjetividad y Cultura
Bogotá, Colombia
2016

**DE LAS PULSACIONES DEL TIEMPO Y EL ESPACIO EN LA DANZA:
CONDENSAR, DESPLAZAR, SUSTITUIR, PROLIFERAR, REPETIR,
SUSPENDER Y RESONAR**

Natalia Orozco Lucena

Tesis para optar al título de
Magíster en Psicoanálisis, Subjetividad y Cultura

Directora: Belén del Rocío Moreno Cardozo

Universidad Nacional de Colombia,
Facultad de Ciencia Humanas
Mestría en Psicoanálisis, Subjetividad y Cultura
Bogotá, Colombia

2016

*A mi hija Heloise... a su existencia y su vívida presencia.
Recuerda despertar y pensar en seis cosas imposibles antes del desayuno...*

Agradecimientos

Este proceso de escribir no hubiera sido posible sin la presencia de mi familia, de mis amigos y de mi tutora. Cada uno de ellos fue un testigo amoroso, un actor protagónico en cada conversación, una creador de mis letras, a veces a través de su mágico silencio; a veces, de los necesarios desacuerdos. Gracias a mis padres, Gloria y Mario, a mi hija Heloise, a mi compañero de vida Jairo, a mis hermanos Iván, Nicolás y Juan, a los amigos y cómplices de tantos ecos en el cuerpo: Adri, Coque, Juliana, Carolina, Rebeca, Natalia, Bellaluz, Sofía, Margarita, Adrián, Juan, Adriana, Alex, Javier, Eulalia, Marco; a los proyectos que me permitieron indagar, experimentar y poner en acción el pensamiento, empezando por la Maestría en Psicoanálisis, Subjetividad y Cultura, de la Universidad Nacional; la Fundación Danza Común; el CEC; Concuerpos; el Programa de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano; la Máquina Somática; la Facultad de Filosofía de la Universidad Pedagógica, y a todas las presencias que se fugan de mi memoria inmediata pero que hacen parte de un pasado que no deja de actualizar mi presente y de ser transformado y creado por su propio porvenir. Una agradecimiento especial a Belén del Rocío Moreno Cardozo, por su escucha, su entusiasmo y exigencia en todo el proceso de la escritura; su confianza y generosa guía me permitieron navegar con fuerza y constancia. Y, finalmente, gracias a Jairo por su amorosa compañía y paciencia en esta etapa final, cuando se decide escribir, no a pesar de, sino con y entre lo que nos constituye.

Resumen

El presente trabajo de investigación tiene como ruta de escritura el diálogo permanente entre el *modus operandi* clínico y el modo poético de la creación en danza. La danza como una poética de la acción con-voa actos en estado naciente que atraviesan el cuerpo con la palabra y en la que una urgencia creativa es desprendida de un decir. Entre las palabras, una caja de resonancia inventa nuestra memoria para descansar sobre una especie de coherencia inútil. Entre los actos, no hay más que un gap, una ruptura, un vacío que posibilita el lugar de una nueva emisión. Palabra como acto, acto como marca de un decir, es la estrechez en la cual habita la creación poética y se posa el proceder de esta escritura. Tanto el cuerpo como el habla repiten acumulan, condensan, sustituyen, proliferan, suspenden, porque resuena la voz de un decir. El cuerpo en su lógica del no-todo es emergencia de lo que se produce en el medio; esta escritura hecha a medias, a espaldas de su propia pérdida, de cara a su ignorancia, precipitada ante lo que urge en el cuerpo, se encarna como imposible. Cuerpo y letra, efectos de la inscripción del viviente en el lenguaje, son agujereados por lo que se cae de esta inscripción. Y en estos agujeros, zonas de borde algo se hace ver, algo se hace oír, algo emerge como materia naciente para la creación.

Palabras Claves: Repetición, acumulación, proliferación, resonancia, sustitución y desplazamiento.

Abstract

This research proposes a continuous dialogue between the modus operandi of the clinical and the mode of the poetic in dance creation. As a poetics of action, dance unites nascent acts that traverse the body with the word, in which creative urgency manifests from speech. Through words, the voice box invents our memories in order to rest on a kind of useless coherence. Through acts, there is nothing more than a gap, a rupture, an emptiness that makes the site of a new emission possible. Word as action, action as a marker of speech, the narrow line inhabited by poetic creation that offers a way forward for this act of writing. The body, as well as the word, repeats, accumulates, condenses, substitutes, proliferates, suspends, because the voice of speech reverberates. The body, in its logistics of not-everything, is the manifestation of what is produced in between: this half-done writing, back turned to its own loss, facing its ignorance, precipitated by the urging of the body, incarnated as the impossible. Body and letters, effects of the inscription of the living in language, are perforated by what falls from this inscription. And in those perforations, these marginal zones, something impels sight, something impels hearing, something emerges as nascent material for creation.

Keywords: Repetition, accumulation, proliferation, resonance, substitution and displacement.

Contenido

A vuelo de pájaro (~~introducción~~) [7]

De las acciones latentes al acto de Véronique Doisneau [19]

1. Primer acto. Del comenzar: entre balbuceos y lógica [25]

Del tiempo lógico [31]

A vuelo de pájaro: ¡soy blanco! [34]

Segunda suspensión: ¡soy negro! [34]

Acto: precipitadamente corro... y luego concluyo ¡soy blanco! [35]

De Chrónos, Kayrós y Aión [p. 40]

2. Segundo acto. Del señalar: un acto en resistencia [51]

Experimento 1: ¿qué hace que creamos lo que creamos? [51]

Desplazamientos del experimento [57]

Experimento 2: ¡Preferiría no hacerlo! O la resistividad poética de los cuerpos [62]

3. Tercer Acto. De las operaciones poéticas del cuerpo sensible [74]

Un acto de habla [81]

Entre la presencia y la ausencia o de condensaciones y metáforas poéticas [85]

La sustitución y la metáfora poética [92]

...¡No al espectáculo!... ¿Qué sigue? [101]

Una escansión necesaria para poder continuar [105]

¡Una pequeña suspensión! [110]

El hueco, la producción reversada de la repetición [114]

De la proliferación:

uno/uno+dos/uno+dos+tres/uno+dos+tres+cuatro/uno+dos+tres+cuatro+cinco/uno+
dos+tres+cuatro+cinco+seis/etc. [122]

Entre otoño y primavera [129]

De las pulsaciones del espacio y el tiempo en la danza

*Cuerpo: Volvamos al cuerpo, otra vez. Volveremos siempre, una y otra vez;
pero cada repetición produce y señala otra cosa [131]*

Menucha o la inoperosidad de la fiesta [134]

*La danza: un intento por mantenerse en justa relación con
la ignorancia [136]*

4. Cuarto acto. De la resonancia [138]

Bibliografía [155]

A vuelo de pájaro (introducción)

Hablo con mi cuerpo y sin saber...

La letra es, radicalmente, efecto del discurso.

Jacques Lacan

La danza es una majestuosa sinfonía de *acciones*; entre verbos construimos arquitecturas en movimiento, ingenierías de conexión: *caer, empujar, halar, cortar, soltar, saltar, lanzar, contener, alargar, detener, rodar, deslizar, curvar, re-caer*¹, verbos en un tiempo infinitivo que hacen del cuerpo un productor de acciones sofisticadas, posibles por el juego constante de su estructura *corporal-analítica-sensible*². Quizás el modo infinitivo del movimiento sea el tiempo que mi cuerpo ha aprendido a tocar una y otra vez, pues aunque la memoria inquieta insista en provocar resonancias de huellas, marcas de múltiples tiempos, una y otra vez, y en cada salida al ruedo, el olvido hace su borradura y entonces siempre aparece, en cada repetición, la ficción de una primera vez:

Entro y caigo

me levanto y vuelvo a caer

me levanto, salgo... y espero

irrumpo mi espera y corro

me detiene el brazo derecho y corta mi velocidad

traza un corte en la horizontal del espacio hasta hacer un pliegue con todo el cuerpo

y caigo

me levanto y espero

nada irrumpe, camino

1 “[...] todo sentimiento estético en el alma de las bestias, como en la de los hombres, es simplemente una recaída”. Pascal Quignard, *Butes* (México: Sextopiso, 2011), 68.

2 En su momento hablaremos de la articulación de estas tres palabras.

De las pulsaciones del espacio y el tiempo en la danza

*vuelvo a trazar el espacio con el brazo derecho, seguido de mis dos piernas
me detengo y caigo
me levanto y caigo...*

Entre intensas jornadas de escritura en el espacio y el tiempo... el cuerpo aprende a caer. ¡Ojo!, no aprende a re-presentar que cae, sino que desconecta su resistencia (su acción de estar parado); un *dejar hacer* permite que la caída acontezca y, con ello, en un *gag* del espacio-tiempo, el cuerpo finalmente emerge. Kierkegaard, un mirón de los movimientos del *Caballero de la Fe*³, en pleno siglo XIX, se detiene ante los movimientos de los bailarines del rey, los que bailaron un cuerpo para *la elevación a* la altura de la corte, pero así también, un cuerpo *revolucionario*, en constante giro, presto a la invocación de los dioses⁴ y observa, con extrema atención, lo que le acontece a un bailarín en el momento de saltar:

Según parece lo que le resulta más difícil a un bailarín es adoptar, de un salto, una postura determinada pero de forma tal que no se le pueda contemplar en dicha posición, pues en el salto mismo se da la postura [...] los caballeros del infinito son bailarines y alcanzan altura. Con un salto se elevan y vuelvan a caer, lo que constituye un espectáculo muy entretenido, digno de contemplar. Pero en el momento de tocar el suelo de nuevo, no pueden quedarse instantáneamente fijos en una posición, sino que vacilan durante unos segundos; ese vacilar demuestra que son ajenos a este mundo [...] *No es cuando se encuentran en el aire el momento de observarlos, sino cuando tocan el suelo, precisamente, entonces: así se les reconocerá. Pero caer de tal manera que pueda parecer que a la vez están inmóviles y en movimiento.*⁵

Kierkegaard mira el cuerpo que se construye para *elevarse y girar* en los aires, pero sus ojos están puestos en el momento en que dichos cuerpos caen, tocan el piso. Su mirada subversiva⁶ y anticipada observa el desplazamiento que el siglo XIX da con la iniciación de una nueva tragedia humana: el hombre ha sido abandonado por los dioses y caer es

3 “[...] lo único que reclama mi atención son los movimientos”. Søren Kierkegaard, *Temor y temblor* (Barcelona: Altaya, 1994), 30.

4 Me refiero a la danza clásica y romántica del siglo XIX.

5 Kierkegaard, 32. El énfasis es mío.

entonces el verbo *propio e irregular* que el siglo XX heredará. Como Sygne de Coufontaine, en la *Trilogía* de Claudel, el bailarín del siglo XX se desplaza del padre digno, “elevado”, a los padres humillados y caídos. Ambos han cambiado de derrotero: ya no se enfrentan a los límites de la vida y de la naturaleza, sino a los límites de su propio ser, a los límites de su propia *irregularidad y discontinuidad*. Existe el cielo pero vacío, una tierra desierta, como en *Esperando a Godot*, donde se posa casi toda la mirada dramática del siglo XX. La creación artística como un *saber en fracaso*⁷, un saber que goza, que se sostiene en la repetición, que bordea de maneras diferentes el agujero para dar a ver, a oír, a sentir el goce *uno*, no se sostiene más en los grandes relatos del mundo que *giran* sobre sí mismos. El arte y sus objetos están atravesados por el vacío, por la mancha, por la caída; otro *daimon* susurra en los oídos de un siglo hipnotizado por lo irregular, lo que se sale del tiempo histórico y le da lugar al tiempo *lógico y subversivo* del inconsciente. Este viraje le permite a la creación artística dar a ver el carácter no solamente social sino político (subversivo) de su hacer; el artista no está en la posición de *comprender* el fenómeno de su trazo, de su letra, de su gesto, sino que, por su saber hacer inédito, da lugar al *acto: a una renovación de la posición, un corte y, al mismo tiempo, suspensión y reanudación de sentido*. La repetición del artista, su insistencia en un rostro, un atardecer, un gesto, una presencia, una escritura, su necesidad de perfeccionarla, de llegar a su *expresión en tensión*⁸, obedece al deseo feroz de posibilitar el encuentro con el accidente, con lo que hace ruptura en la cadena de significantes y en el lazo social, y suspende el lugar del sentido:

6 Lacan, cuando habla de la función del significante como lo que articula el nuevo discurso del análisis, le atribuye a Kepler el verdadero desplazamiento del girar al caer, pues ciertamente desde la visión tolemeicista, pasando por lo que Lacan mismo considera indebido nombrar como revolución copernicana, no se ha tratado más que de afirmar que *la cosa gira* y que la tal llamada revolución copernicana es solo el cambio del punto de rotación de aquello que gira. La “revolución” tiene que ver con lo que vuelve a *retornar*; es distinto a la subversión. “La subversión, si es que existió en alguna parte y en algún momento, no está en haber cambiado el punto de rotación de lo que gira sino en haber sustituido un *gira* por un *cae*. El punto álgido, como se les ocurrió percibir a algunos no es Copérnico, sino más bien Kepler, debido a que en él la cosa no gira de la misma manera: gira en elipse, y eso ya cuestiona la función del centro. En Kepler las cosas caen hacia algo que está en un punto de la elipse llamado foco, y, en el punto simétrico, no hay nada”. Jaques Lacan, “El amor y el significante”, en *El seminario 20: Aún* (Buenos Aires: Paidós, [1972-1973] 2008), 54.

7 En el sentido en que Lacan entiende esta expresión en “Lituratierra”, como “figura en abismo que no es fracaso del saber”. Jaques Lacan, “Lituratierra”, en *Otros escritos* (Buenos Aires: Paidós, 2012), 21.

8 De la *expresión en tensión* hablaré más tarde cuando me refiera a la presencia de la *impotencialidad* en la potencialidad de la creación, en el segundo capítulo (“Del señalar”).

No dibujo. Empiezo haciendo todo tipo de manchas. Espero lo que llamo el accidente: la mancha desde la cual saldrá el cuadro. La mancha es el accidente, pero si uno se para en el accidente, si uno cree que comprende el accidente, hará una vez más ilustración, no se puede comprender el accidente.⁹

En las *Historias del arte*, vemos como plataformas las miradas que han demarcado los regímenes de visibilidad de las épocas del mundo y que han configurado campos de sentido interpretables, donde la producción artística se hace metáfora de sentido. Pero también vemos aparecer, ya no en las *Historias*¹⁰ sino en el arte, esas existencias *Unheimlich*, alimentadas por lo extraño, encarnadas en la escritura de Joyce, en lo trágico-cómico de Beckett, en el trazo de Bacon, en la disonancia de Cage, en el *continuum* espasmódico de Cunningham, en lo inaudito de Lars von Trier. Ellos *no buscan, encuentran*¹¹, les hacen un cortocircuito a las *Historias* pues han sacado la letra, el relato, el trazo, el *ritornello*, el movimiento, la imagen fuera de la cadena de significantes y han hecho un corte en el sentido, para volver a ser cifra, enigma, equívoco. *Ulises, Esperando a Godot, Inocencio X, 4,33, Summer Space y Melancholia* son restos, desechos que caen de la cadena significativa del “arte” y se vuelven indigeribles para nuestro *sentido común*:

[...] el goce de Joyce el artista es más próximo al del matemático, o del calígrafo que al del novelista, porque el matemático como el calígrafo hacen a su manera cortocircuito al sentido. Por esta razón Lacan puede decir de Joyce que *corta la respiración del sueño*, que pone punto final al sueño de la literatura misma.¹²

9 Bacon Francis en *Mangifesta*, 2004: 87. “Francis Bacon”, The South Bank Show, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=cDO0q797soY>.

10 “Habría que decir: sobre todo no toquen la hache de hacha, inicial de Historia. Sería una buena manera de retrotraer a la gente a la primera de las letras, la letra a la que me limito yo, la letra A —por cierto que la Biblia solo comienza en la letra B, dejó la letra A para que me encargara yo de ella”. Lacan, “El amor”, 60.

11 “Se me dirá: de todas maneras el psicoanálisis es una investigación. Pues bien, permítaseme enunciar, incluso para los poderes públicos, para quienes este término de investigación, desde hace algún tiempo, parece servir de *schibboleth*, de pretexto para unas cuantas cosas, que no me fío de dicho término. En lo que a mí respecta, nunca me he considerado un investigador. Como dijo una vez Picasso, para gran escándalo de quienes lo rodeaban, *no busco, encuentro*”. Jacques Lacan, “La excomuniación”, en *El seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (Buenos Aires: Paidós, [1964] 2010), 15.

12 Colette Soler, *La aventura literaria o la psicosis inspirada* (Medellín: No Todo, 2003), 71.

En el seminario 23, Lacan dirá que el psicoanálisis no es más que el cortocircuito que pasa por el sentido, entendido como la *copulación del lenguaje*, donde se asienta el inconsciente a través del propio cuerpo. Y es Joyce, hombre de *saber hacer*, quien expone de una manera singular, artística, el *sinthome*, su signo de impedimento para Lacan, su propio cortocircuito que no se puede analizar.

Darle lugar a lo no dicho que espera ser descifrado y vuelto a cifrar corresponde al tiempo del arte, y en esta medida el arte se acerca a la configuración del síntoma: la vía del goce artístico no se le atribuye a un buscar en perspectiva (como el de la ciencia), sino a *un encontrar* retroactivo, en el cual sus objetos/restos caen del sentido ya amarrado en la cadena de significantes:

Si los grandes artistas tartamudean quizá sea porque, cuando hacen un gesto, su palabra, por no decir su cuerpo entero, funciona como un sismógrafo de ritmos, ritmos numerosos y siempre contrariados —aunque solo sea por la coexistencia de fluideces y acentuaciones—, donde el tiempo nos hunde de todas formas. Los remates con los que Galván no cesa de hacer cosas, de interrumpir o de acentuar sus gestos nos muestran que la danza no se reduce en absoluto a la ejecución de movimientos graciosos que obedecen a un ritmo, como suponía Bergson. Toda danza es siempre polirrítmica como todo poema es siempre polisémico.¹³

Y, agregaría yo, como todo síntoma es siempre lugar del equívoco. Por ello, este cuerpo que *cae, empuja, hala, corta, suelta, lanza, contiene, alarga, detiene, rueda, desliza, curva* está sincronizado con los *golpes*¹⁴ del *tiempo*; su ritmo no obedece de manera ingenua (directa) a las necesidades de un organismo viviente, aunque *como* mamíferos juguemos, luchemos, nos zarandeemos, nos contorneemos e, incluso, nos necesitemos. Este cuerpo que inscribe sus acciones en el mundo desde un tiempo infinitivo está enredado desde el inicio en las

13 George Didi-Huberman, *El bailador de soledades* (Valencia: Pre-Textos, 2006), 96.

14 Una anticipación no precoz de los golpes del tiempo lógico que se desarrollará en el capítulo 1, “Del comenzar”.

fibras del discurso y, por lo tanto, su naturaleza primera es la de ser ya un cuerpo subjuntivo, *fabricado*:

[...] el cuerpo que está admitido en el habitáculo del lenguaje, algo gana con ello; gana un poco de la perennidad del significante pero hay un precio, pierde allí el rasgo del viviente. En este paso del significante del cuerpo, ya se ve que el hábitat del lenguaje, “el medio ambiente del lenguaje”, transforma al ocupante. Es lo opuesto a *Uexküll* donde es el ocupante, el *Innenwelt*, que fabrica un *Umwelt*, su medio ambiente. El significante transforma al ocupante imponiéndole su rasgo propio del significante, a saber, la mortificación y la desvitalización. Es una antigua tesis de Lacan: por donde pasa el significante algo de la muerte también pasa [...].

[...]

A esta cuestión sobre la manera como el lenguaje fabrica el cuerpo, se la puede llamar *cadaverización (corpsificación)* [...] ¿Cuál es el cuerpo que resulta de la *cadaverización* por acción del lenguaje? [...] Lacan distingue una vez más los dos cuerpos: el cuerpo de lo simbólico y el cuerpo en el sentido ingenuo; aquel con el cual cada uno se sostiene y que cada uno tiene más bien la impresión de recibirlo de la naturaleza.¹⁵

Este cuerpo *cadaverizado*, primer cuerpo, desnaturalizado por las cadenas apremiantes del lenguaje, este cuerpo separado de su vida, de su condición orgánica, sin embargo, o *aún*, tiene la capacidad de *reinventarse* un organismo que transforme los usos de la función y el órgano del viviente. Si la danza tiene una función expresiva específica tiene que ver con esta reinvención, con la fabricación de una cierta “organicidad” entre fuerzas físicas y afectos que indudablemente están ya inscritos en la condición mortificada del cuerpo. Así pues, el cuerpo que se mueve entre la multiplicidad sinfónica de las acciones, a pesar de ser ya obrado por el lenguaje, es el cuerpo-*analítico* que tiene la potencia de *obrar*¹⁶ desde los

15 Collete Soler, “La fabricación del cuerpo”, en *El en-cuerpo del sujeto* (Bogotá: Gloria Gómez, 2013), 28, 24. Sobre el término *corpsificación*, Soler afirma que es una palabra que no existe en francés; es más bien un neologismo que utiliza Lacan en “Radiofonía” (1970), que combina *corps* (cuerpo), *corpse* (cadáver) y *corpsifier* (cadaverizar), para generar el adjetivo “cadaverización” (*corpsification*).

16 “Digo que *obramos*, cuando ocurre algo, en nosotros o fuera de nosotros, de lo cual somos causa adecuada, es decir, (por la definición anterior), cuando de nuestra naturaleza se sigue algo, en nosotros o fuera de nosotros, que puede entenderse clara y distintamente en virtud de ella sola”. Spinoza, *Ética* (Madrid: Alianza, 1996), 172. Es necesario contextualizar acá el uso de la referencia a Spinoza, pues ciertamente, y a

agenciamientos del espacio, del tiempo, de la dinámica, de la energía, del peso, del flujo, etc. La danza es una praxis constante de rupturas permanentes de las *sinergias corporales*. Para ejecutarla, para habilitar sus potencias biomecánicas, somáticas y expresivas, es necesario dividir-analizar el cuerpo; atender al mismo tiempo a las diversas constelaciones anatómicas, mecánicas y sensibles que constituyen el cuerpo. Mientras bailo, una multitud de atenciones aparecen: soltar el tono, al mismo tiempo que elongar la columna, abrir espacio entre las vértebras, saberme en un espacio kinesférico que posibilita la tridimensionalidad de mi cuerpo, atender a la respiración para que los excesos de tensión se modulen, entregar el peso al piso al mismo tiempo que posibilitar la sensación de ser halado hacia el techo... y todo esto, atendiendo al cuerpo *sensible*, al cuerpo presente, al de cada día, al cuerpo atravesado por un decir. El flautista de Lacan que le informa sobre la ruptura de las sinergias corporales al tocar un instrumento le cuenta de esta ruptura cuando el canto sin instrumento tiene que romper la sinergia entre el soporte de la voz y la respiración. Pues bien, el canto y la danza comparten esta ruptura entre lo concerniente al cuerpo como instrumento y el cuerpo sensible¹⁷. Tales rupturas simultáneas implican dividir (analizar) el cuerpo. La danza es la escritura del tiempo y el espacio en el acontecimiento del cuerpo: escritura de fuerzas extensivas e intensivas que, a la manera de Joyce en relación con el significante, *obra encajando, combinando, aglomerando, entrechocando*, para producir un efecto que aparece enigmático solo en virtud de instaurar en el otro la posibilidad de *leer desde una infinidad de maneras distintas*¹⁸. La tarea del bailarín es pues crear una escritura que aproxime sus heterogeneidades (vida y muerte, organismo y cuerpo) para posibilitar de nuevo la caída, la *organicidad* de la caída¹⁹, sin renunciar a su propia extrañeza; caer

propósito de este asunto de la desvitalización y la desnaturalización del cuerpo en Lacan, no puede establecerse una equivalencia directa con la noción spinozista de *natural* de los afectos, los actos y los apetitos humanos. Lo que sí podemos afirmar es que tanto para Lacan como para Spinoza dichos asuntos pertenecientes a la potencia del cuerpo deben ser tratados con el mismo método con el cual se trata a Dios y al alma. *Los actos, los afectos y los apetitos humanos* son entendidos como cuestiones de líneas, de superficies y de cuerpos. Es allí donde la visión *crónica* de la Historia no puede cortar con su *hacha* las cercanías inadmisibles que Kairós, de manera inoportuna, pone ante nuestros ojos.

17 Al respecto, ver Jacques Lacan, “Lo escrito y la verdad”, en *El seminario 18: De un discurso que no fuera del semblante* (Buenos Aires: Paidós, [1971] 2010), sesión 4.

18 Jacques Lacan, “La función de lo escrito”, en *El seminario 20: Aún* (Buenos Aires: Paidós, [1972-1973] 2008), 49.

19 La danza trabaja de manera extenuante para “organizar” el cuerpo, para volverlo orgánico, es decir, para volver a la sensación primera de toda acción. Por ello esta *organicidad* de la que hablo es fabricada y

siempre conlleva un extrañamiento que actualiza (fabrica) la vida en un medio mortífero. La danza, cierta danza, discurre a través del significante “orgánico”. En una sesión de danza, esta palabra tiene la fuerza de indicar una situación en el cuerpo particular que, podría decir, está mediada por los esfuerzos de comprensión e incorporación física, tales como la economía tónica muscular, la apertura articular, la conciencia de la respiración, el uso de la dirección ósea, etc. Pero sabemos que dicha situación nunca es igual; no todos los días podemos bailar *orgánicamente*, pues todas estas precisiones, aparentemente de orden motriz, están atravesadas por un cuerpo efecto de un decir; en otras palabras, por un cuerpo *sensible* que trabaja también con las fuerzas que provienen de la resonancia, de los ecos, de los efectos de las palabras sobre los cuerpos.

Las sensaciones nos inundan, nos desbordan, nos dan vida, mientras en ocasiones nos arrastran hasta nuestra destrucción [...] Estas palabras [...] solo son otro espacio de creación, en el que el intelecto intenta ser un decir siempre fallido de lo sensible, y como tal, apenas roza tenuemente un sentir profundo e inevitable. Solo extraño la *carne*, acercarme siquiera un poco a esa materia arcaica de la que nos privamos, esa ruina olvidada y cubierta de velos que, a pesar de todo, nos arraiga al mundo, nos hace caer sin reclamo alguno, en el tiempo sin tiempo.²⁰

Esta *organicidad*, dada en el cuerpo sensible, mortificado, es una fabricación, *ficción verídica* dada en la ruptura de las *sinergias corporales*. Y podríamos decir también que dicha organicidad, al ser posterior a la fabricación primera realizada por el lenguaje, extiende mi cuerpo sensible al otro, al mundo, a lo real de este, produciendo agenciamientos que juntan heterogeneidades, generando equivalencias entre un cuerpo y un atardecer, entre mis flujos y los de las cosas, entre el cuerpo de la artista brasilera Ligia Clark y las bolitas de telgopor:

¿Qué cuerpo está en juego en esos relatos? O para ser más precisos, ¿qué potencia del cuerpo expresan? Lo que allí se revela es la densidad invisible de una intensa circulación de

producida en medio de la primera fabricación del cuerpo: el lenguaje.

20 Coque Salcedo, “De lo disciplinar a lo liminal del cuerpo”, *Revista La Tadeo 77 (Danza contemporánea: cuerpo y universidad)* (2012): 129.

De las pulsaciones del espacio y el tiempo en la danza

flujos que se da entre los cuerpos y las cosas. En este ir y venir, los elementos constitutivos de uno se incorporan a la sustancia del otro en una especie de dinámica osmótica mediante la cual se engendran devenires de cada uno. El cuerpo que encontramos aquí se abre ante las fuerzas de la vida que agitan la materia del mundo y las absorbe como sensaciones con el fin de que estas, de su parte, nutran y rediseñen su tesitura propia. Por ejemplo, en su encuentro con el cuerpo, las bolitas de telgopor [poliexpan] que rellenan una pequeña almohadilla de tela reverberan la pulsación vital del cuerpo que es tocada por la misma, y las bolitas, a su vez, emiten flujos y se vuelven células vivas que se agitan por todo el cuerpo. En este caso, saber del mundo es ponerse a *escuchar esta reverberación de sus silenciosas fuerzas*, impregnarse de estas, mezclarse con estas y en esta fusión reinventar el mundo y a sí mismo, volverse otro. Este abordaje del mundo implica un plan de *inmanencia* donde el cuerpo y el paisaje se forman y se reforman al calor del movimiento de una conversación sin fin.²¹

Este cuerpo hecho por el decir aún puede esa otra fabricación sensible en tanto *lo que se hace de lo dicho queda abierto*²². Quien baila extenua su organismo pero dicha extenuación emerge en medio de aquella *fabricación* en la cual el bailarín habla con su cuerpo: sus huesos dirigen, sus músculos *sostienen*, sus articulaciones *cortan*, su piel *conecta*, su respiración *insiste*, sus órganos *suenan*; su cabeza, sus pies y sus manos *pierden su condición de límite* para infringir la norma imaginaria y ortopédica de la forma unificada y caer... darle lugar *al peso*, a lo real del cuerpo, a eso que no es posible identificar, mostrar, ejemplificar, enseñar, academizar y, sin embargo, se vuelve efecto del decir en el cuerpo.

La danza no es solo un diseño de acciones dispuestas para seducir el ojo hambriento del consumidor de “arte”, discurso validado en los campos del mercado cultural. Tampoco es la prescripción de normas formales que habilitan la destreza de un cuerpo para garantizar su ser expresivo del movimiento, discurso prominente de la danza académica. No es, como lo cita Lepecki, un asunto reducido a un hacer que puede definirse como la acción que se hace “por personas que se mueven rítmicamente y dan saltos, generalmente con música, pero no

21 Suely Rolnik, “Una terapéutica para tiempos desprovistos de poesía”, <http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/Artecli.pdf>. Las cursivas son mías.

22 Lacan, “La función”, 24.

siempre y que transmiten una emoción”²³. *Eso no es, eso tampoco es*. Lo que es posible decir por el momento y de manera parcial es que la danza, como modo de expresión, como un *hacer poético*, “eso hace”²⁴, es acto. Acto que no se reduce a ser acción, en tanto efecto de una cierta motricidad o descarga de tensión, o de *una dinámica organizada alrededor de una necesidad*, sino que es y hace *inscripción*. El *eso hace* del acto poético tiene que ver con un asunto de “inscribir en alguna parte el correlato del significante”²⁵. Esta segunda fabricación poética del cuerpo, sensible, instaura eso que, al comienzo de este escrito hecho con la letra, efecto del lenguaje, llamé una estructura corporal-analítica-sensible: *cuerpo* en tanto “habitáculo del lenguaje y pérdida del viviente”²⁶; *analítica*, en tanto ruptura de sinergias corporales para la invención de su *organicidad*, y *sensible*, en tanto eco de un decir en el cuerpo, portador de una multiplicidad de afectos, ficciones y sentidos.

La palabra *acto* viene del latín *actus* que significa *llevar a cabo, mover adelante*. *Acción*, por su parte, refiere al efecto de hacer, realizar o ejecutar. La acción se comprende como una *respuesta*, en tanto que el acto, como una *posición*. Para la física, la acción tiene que ver tanto con la energía que utiliza un cuerpo al obrar sobre otro como también con la energía que es efecto de dicho obrar²⁷:

Hacia la mitad del siglo XV, Domenico de Piacenza compone su tratado *De la arte di ballere et danzare*. Domenico —o, mejor dicho, Domenichino, como le llamaban amigos y

23 El 7 de julio del 2004, el Circuit Court de Dublín oyó una demanda civil contra el Festival Internacional de Danza de Irlanda (International Dance Festival [IDF]). El festival había sido acusado de exhibir desnudos y de supuesta comisión de actos lascivos en una pieza de danza titulada *Jérôme Bel* (1995), del coreógrafo contemporáneo francés Jérôme Bel... Al parecer el demandante, Raymond Whitehead, había basado su demanda en una deficiente mezcla de leyes contra la obscenidad y falsa publicidad, con el con argumento de que *Jérôme Bel* no podía clasificarse propiamente como un espectáculo de danza. Según el *Irish Times*: “No había nada en el espectáculo que [él] pudiera describir como danza, que definía como personas que se mueven rítmicamente y dan saltos, generalmente con música, pero no siempre, y que transmiten alguna emoción. No le devolvieron el dinero”. André Lepecki, *Agotar la danza: performance y política del movimiento*. Traducido por Antonio Fernández Lera (Barcelona: Centro Coreográfico Galego; Mercat de les Flors; Universidad de Alcalá, 2008), 15.

24 Jaques Lacan, “Clase 1, 15 de noviembre de 1957”, en *El seminario XV: El acto psicoanalítico* (Psikolibro, [1957-1968]).

25 Lacan, “Clase 1, 15 de noviembre de 1957”.

26 Retomando de nuevo las palabras de Colette Soler en “La fabricación del cuerpo”, 23, 28.

27 Véase <http://etimologias.dechile.net/?acto>.

discípulos— era el más célebre coreógrafo de su tiempo, maestro de la danza en la corte de los Sforza en Milán y de los Gonzaga en Ferrara. Aunque al principio de su libro cite a Aristóteles e insista sobre la dignidad del arte de la danza que es “de tanto intelecto y fatiga como se pueda encontrar”, la compilación oral está a caballo entre el manual didáctico y el compendio esotérico de la tradición oral de maestro a discípulo. Domenico enumera seis elementos fundamentales del arte: medida, memoria, agilidad, manera, cálculo del espacio y “fantasmata”. Este último elemento —absolutamente central en verdad— se define del siguiente modo: “He de decirte que quien quiera aprender el oficio tiene que danzar por fantasmata, y ten en cuenta que fantasmata es una presteza corporal, determinada por el sentido de la memoria, que es una facultad del intelecto [...] deteniéndote en el momento en que te parezca haber visto la Cabeza de Medusa, como dice el poeta; es decir, una vez iniciado el movimiento, tienes que quedarte como de piedra, en ese instante e inmediatamente has de alzar el vuelo como el halcón atraído por su presa, según la regla antes expuesta, o sea, aplicando el sentido de la medida, la memoria, la manera con cálculo del espacio y el aire”. Domenico llama fantasma a una súbita detención entre dos movimientos, tal que permita concentrar en la propia tensión interna la medida y la memoria de toda la serie coreográfica.²⁸

Agamben nos devuelve al siglo XV para retener de nuevo lo que la danza significaba incluso para las cortes italianas y con ello advertir la presencia de un elemento que no cabe dentro de las conocidas *acciones físicas (motrices y dinámicas)* en las cuales, supone la modernidad, se envuelve el cuerpo danzante²⁹. El *fantasmata*, al que haremos hablar en su momento, cuando *el tiempo* tome su lugar, ciertamente inscribe la acción danzante en un régimen imaginario. Pero hace falta permitir la resonancia entre siglos tan distantes, entre el

²⁸ Giorgio Agamben, *Ninfas* (Valencia: Pre-Textos, 2007), 13.

²⁹ “El predecesor de Anna Kisselgoff, el primer crítico permanente de danza en el *New York Times*, John Martin, habría estado de acuerdo con Franko. En 1933, afirmaba: ‘Cuando por primera vez vemos que la danza asume una cierta forma teatral —es decir, después de los tiempos antiguos— la vemos poco o nada preocupada por el movimiento del cuerpo’. ¿Por qué entonces esta preocupación obsesiva con la exhibición de los cuerpos en movimiento, esta exigencia de que la danza se encuentre en un estado constante de agitación? ¿Y por qué ver en las prácticas coreográficas que rechazan esa exhibición y esa agitación una amenaza para el ser de la danza? Estos interrogantes reflejan que el desarrollo de la danza como forma artística autónoma de Occidente, a partir del Renacimiento, se alinea cada vez más con un ideal de motilidad constante. El impulso de la danza hacia una exhibición espectacular del movimiento se convierte en su modernidad, tal como lo define Peter Sloderdijk en el epígrafe a este capítulo: como una época y un modo de ser en el que lo cinético se corresponde con «aquello que en la modernidad es más real»”. Lepecki, 17.

XV y el XX, para decir, y transgrediendo el orden de dicho decir, *que el lugar de la danza circula a través del Tiempo, persigue tanto lo imaginario como lo real*³⁰.

Acción y acto. Estas dos palabras también transitan en el campo psicoanalítico y su trasegar tiene como conductores el saber, el sujeto y el decir. A primera vista, aquella acción que deviene acto implica una “conversión en la posición que resulta del sujeto en cuanto a su relación al saber”³¹; y, en una segunda vista, lo que vemos es una subversión. ¿Qué es la danza? Esta es una pregunta siempre vigente en tanto su *eso hace* tiene que ver con sujetos que *producen poéticamente algo y algo que es un decir*. Su estatuto siempre está abierto, siempre en conflicto; se mueve en una constante ambigüedad entre lo que le demanda la cultura dominante: una extenuación y exhibición de la motricidad y lo que le urge como acontecer poético del cuerpo: su ser acto. *Eso que hace* el coreógrafo es precisamente *dejar hacer*, darle lugar al acto. Como el acto psicoanalítico, sin decir con ello que sean lo mismo o que tengan el mismo estatuto, el acto poético implica un saber que *deja hacer* allí donde lo que se articula no es una suficiencia sino, por el contrario, una deficiencia del orden de la verdad: la puesta en acto del sujeto del inconsciente, en el cual siempre falta el significante que podría nombrarlo.

De las acciones latentes al acto de Véronique Doisneau

En el año 2004, Jérôme Bel, coreógrafo francés y que, según el crítico y dramaturgista de danza André Lepecki, hace parte de ese movimiento específico de coreógrafos europeos de los años noventa que, herederos de una posición ya establecida en los años sesenta en la danza mal llamada *posmoderna* de Estados Unidos, se dieron a la tarea de hacer visible el aparato de representación sobre el cual se ha sostenido toda la danza occidental, crea un

30 Laurence Louppe, *Traces of Dance: Drawings and Notations for Choreographers* (París: Dis Voir, 1994), 13. En la traducción de Fernández dice “que el lugar de la danza circula a través del Tiempo, persigue tanto lo real como lo imaginario”.

31 Jaques Lacan, “Clase 2, 22 de noviembre de 1967”, en *El seminario XV: El acto psicoanalítico* (Psikolibro: [1957-1968]).

De las pulsaciones del espacio y el tiempo en la danza

performance llamado *Véronique Doisneau*, nombre de la bailarina que *interpreta-actúa*³². En ese momento, Véronique es una bailarina de 42 años que hace parte del Ballet de la Ópera de París y que se encuentra, en dicho *performance*, a ocho días de su retiro como bailarina y de abandonar su posición de *sujeto*³³ dentro de la jerarquía tradicional de dicha compañía. Veamos el *performance*:

<https://www.youtube.com/watch?v=OIuWY5PInFs>

https://www.youtube.com/watch?v=FjPcRRH_4CM

<https://www.youtube.com/watch?v=L10LIVPE-kg>

<https://www.youtube.com/watch?v=TfsOj4a2ggA>

Durante cinco siglos el ballet ha exhibido las habilidades extremas de un cuerpo danzante que ha aprendido a construirse como “un puro ser hacia el movimiento”³⁴. Para ello, no solamente ha tenido que invertir todo el tiempo y la extenuación de su vida en la incorporación de un lenguaje, literalmente un lenguaje, diseñado para ser cuadrícula corpórea perfecta en la que cualquier relato narrativo y representacional pueda darse a leer, sino que así mismo ha tenido que enmudecer:

[...] la danza occidental alcanzó su autonomía representacional (y por lo tanto su reivindicación de una ontología) por el hecho de enmudecer literalmente. El silenciamiento del cuerpo en la coreografía subraya el compromiso para producir “un puro ser hacia el movimiento”, un deslumbrante objeto mudo ambulante.³⁵

32 Estas nominaciones justamente se vuelven difíciles de enunciar por lo que *eso hace en dicho performance*.

33 “Dentro de la jerarquía del Ballet de la Ópera de París, yo soy un *sujeto* significa que puedo bailar en las partes del *cuerpo de baile* como también en los roles de solista”. Jérôme Bel y Pierre Dupouey (directores), *Véronique Doisneau* (Opera Nacional de París y Telmondís), <https://www.youtube.com/watch?v=OIuWY5PInFs>.

34 Con Lacan, como sucesor de Freud, podría afirmarse que este ser bailarín creado en función del movimiento fue fundado también sobre el *principio del placer*, en tanto que “este se evoca respecto a la excitación que llega y al movimiento que esta excitación provoca para evadirse de ella”. Cosa que el mismo Lacan ve ya anunciada de forma diferente (por la atenuación de la pena) en la *Ética a Nicómaco*, cuando el Estagirita advierte que el placer no puede distinguirse de las necesidades, aquellas implicadas en otra satisfacción, y que tienen que ver con el movimiento. Jacques Lacan, “Aristóteles y Freud: la otra satisfacción”, en *El seminario 20: Aún* (Buenos Aires: Paidós, [1972-1973] 2008), 77.

35 Lepecki, 98.

Basta alcanzar, con una mirada *a vuelo de pájaro*, la muerte que se esconde detrás de la sonrisa congelada de una bailarina que, con el dolor más infinito en sus pies, y el grito inaudito encarnado en su piel, amordaza todo vestigio mortífero para hacer brillar(se) lo que el lenguaje del movimiento hace posible narrar. Con *Véronique Doisneau* y Véronique Doisneau, tanto el sujeto de la Ópera como *Véronique*, la mujer, Bel *hace algo: deja hacer* y pone a hablar lo que jamás se ha permitido decir en la historia del ballet: la voz del sujeto que está detrás del decoro humano de la escena, a la que le gustan los coreógrafos rusos y aborrece a los franceses, la que aprendió de la continuidad polirrítmica de Merce Cunningham, la que dice lo que más deseó y lo que más detestó en la escena, sus inspiraciones. El *performance* no solo pone todo lo que puede conformar el “yo” de *Véronique Doisneau*, toda la sumatoria de imágenes que ella reconoce como suyas, sino también su cuerpo, efecto de un decir, que aprendió a enmudecer en pro de la *maestría del lenguaje del ballet y del sentido propio del movimiento*. Bel no solo resquebraja la ortopedia imaginaria de la escena clásica de la representación al poner *a hablar* a Véronique Doisneau, sino que todo el tiempo está mostrando también cómo la ortopedia de la identidad *Véronique Doisneau* es corroída por su propio cuerpo que ha sido dislocado de la escena común: esta vez, es un cuerpo solo, sin la música que sostiene aquella bella sonrisa que retumba en los ojos del espectador; apenas con el susurro de la voz que tararea el ritmo de la narración musical, pero que poco a poco es invadido por el ritmo que expulsa el cuerpo, su aliento, su fuerza, su fragilidad, su extenuación, lo real escondido bajo la imagen sonriente: el peso, lo que cae. Lepecki, hablando sobre otra obra de Bel, dice algo que es válido también para *Véronique Doisneau*:

[...] el silencio no debe definirse negativamente como una carencia de sonido, sino positivamente como un activador, una fuerza, una operación crítica. El silencio funciona como un intensificador de la atención; da densidad a los objetos.³⁶

Otro silencio trae Bel a la escena para desortopedizar la identidad de Doisneau y con ello poner en acto el sujeto del inconsciente, *generar el efecto de ruptura sobre el cogito*. ¿De quién? *¿Quién es el que hace ese acto?* ¿Bel? ¿Doisneau? ¿La máquina de representación

³⁶ Lepecki, 98.

teatral en la cual se ha configurado el ballet? ¿La audiencia? ¿Yo? ¿Usted? *Quizás haya que buscarlo en otra parte...* o tal vez, seguir a Lacan en esta pregunta y transformar el *quién* hace por el *qué* hace³⁷.

¿Acaso *Véronique Doisneau* no opera como *un acta de nacimiento*? Estamos en el *acto* de despedida de su existencia como *sujeto* en la Ópera de París, ¿no estaría mejor entonces hablar de *acta de defunción* que de *acta de nacimiento*³⁸? Aquí algo se inscribe y se organiza de manera diferente; algo se inscribe como comienzo, como necesidad de inscribir uno en tanto acción creadora.

Esta mirada háptica, microscópica, que tal vez no deje ver el parecido de Doisneau con la actriz Isabelle Huppert, pone a hablar otra cosa que se desliza por lo que Doisneau dice y hace. *Bel desujeta el sostén* de Véronique y con ello el sostén de la danza coreográfica clásica.

Históricamente, estos elementos de la coreografía (me gustaría insistir en las particularidades invocadas por esta palabra) han sido: una habitación cerrada con un suelo plano y blando; al menos un cuerpo, adecuadamente disciplinado; una disponibilidad de ese cuerpo a someterse a las órdenes de moverse; una visibilidad bajo las condiciones de lo teatral (perspectiva, distancia, ilusión); y la creencia en una unidad estable entre la visibilidad del cuerpo, su presencia y su subjetividad.³⁹

Véronique Doisneau funciona como una estructura teatral que *suspende* lo que hasta el momento había sido instituido como *acto* escénico en el ballet. Como acción escénica cambia de estatuto: pasa a ser acto en tanto deja de ser una acción más en la cadena de las representaciones teatrales, deteniendo, deshaciendo, desbordando la caja escénica de la

37 “¿Es necesario todo este rodeo para hacer la pregunta del saber bajo la forma no quién sino qué sabe?”. Jacques Lacan, “El saber y la verdad”, en *El seminario 20: Aún* (Buenos Aires: Paidós, [1972-1973] 2008), 116.

38 Una lejana resonancia: “Todo el mundo sabe que se comienza a ser psicoanalista al fin de análisis”. Jaques Lacan, “Clase 5, 10 de enero de 1968”, en *El seminario XV: El acto psicoanalítico* (Psikolibro, [1957-1968]).

39 Lepecki, 90.

representación; pero no precisamente por hacer algo distinto, sino justamente para puntear, señalar el enmudecimiento, la inmovilidad (del decoro humano) con la que trabaja la misma caja. Otro silencio aparece, otra inmovilidad se construye y un comienzo parece tener lugar.

“En el principio era la acción”; dice Goethe un poco después; se cree que esta es la contradicción a la fórmula juanesca: “En el principio era el verbo”. Hace falta que se le mire más atentamente. Si se introduce en la cuestión por el camino que estoy tratando de abrirles desde un ángulo familiar, queda totalmente claro que no hay entre esas dos fórmulas la más mínima oposición. En el principio era la acción porque, sin acto, simplemente no podría haber principio. La acción está bien al principio porque no podría haber principio sin acción.⁴⁰

Empujar, halar, cortar, caer, soltar, lanzar, contener, alargar, detener, rodar, deslizar, curvar. Estos verbos en tiempo infinitivo son acciones que parecen implicar en un primer momento un evento motriz y dinámico pero que hacen del cuerpo un acontecimiento, un lugar de encuentro entre el sujeto que *no es causa de sí y sí, más bien, efecto de una pérdida* y el *viviente desnaturalizado* por eso que habla y hace en lo que se dice.

Hacemos cosas con el lenguaje, producimos efectos con el lenguaje, pero el lenguaje es también la cosa que hacemos. El lenguaje es el nombre de nuestro hacer.⁴¹

El acto performático *Véronique Doisneau* se estructura como una caída: la del sujeto⁴², supuesto saber en el que adviene ese objeto *a* como causa de la división del sujeto que toma su lugar. *Véronique Doisneau* es un sujeto, que en el acto, no es⁴³. Recordemos que este pequeño objeto que acá aparece de repente —acá en la escritura, no así en la presentación de la caída del “sujeto” de *Véronique Doisneau*—, el objeto *a*, es la realización de lo que Lacan llama des-ser, que golpea al sujeto supuesto saber. Este acto performático bien podría abordarlo desde el acto que da sus frutos, que se constituye como filosófico; el acto ético

40 Lacan, “Clase 5, 10 de enero de 1968”..

41 Butler citada en Lepecki, 105.

42 Recordemos que *Véronique* es un “sujeto” en la jerarquía de la Ópera de París, en tanto le es supuesto un saber.

43 Lacan, “Clase 5, 10 de enero de 1968”.

que, siguiendo de manera justa el camino del registro del placer, se conduce hacia el bien soberano. Pero sospecho de las intenciones rectas de Bel. O tal vez haya que entender este acto únicamente desde los ojos de Lepecki, desde el acto político que funda Bel con Véronique Doisneau, en tanto que su decir (en este caso, el de Bel) aporta cambios decisivos para muchos. Prefiero inscribir el acto escénico en resonancia con el acto psicoanalítico, en el sentido en que allí, donde se supone un saber, un sujeto supuesto saber, algo debe advenir como des-ser y producir el desecho, lo que cae de un decir particular, inscrito en las coordenadas simbólicas, sí, pero en las cuales, y sin embargo, no hay ni Otro ni sujeto; allí justo, en el “allí donde era”, el “no pienso” del sujeto alienado; allí donde habitaba el deseo en el sujeto, allí emerge el “no soy” del pensamiento inconsciente; allí en ese pequeño objeto *a* que hace fallar la cadena significante y gesta una relación con la verdad. El acto *Véronique Doisneau* tiene que ver con la mano, que en tanto singular aplasta lo universal y por ello no puede equipararse únicamente con el acto filosófico o político⁴⁴.

Allí en la pausa inmóvil, en la detención que produce *Véronique Doisneau*, aquella *que sirve para darse cuenta del tiempo que uno ha pasado sin saberlo*⁴⁵, la danza aparece con toda su *energeia* (su potencia), pero también con toda su *adinamia*, su resistencia. Es tal vez por esto que Giorgio Agamben, en *Ninfas*, afirma que la danza es más un asunto del tiempo que del movimiento. Agregaría entonces que la danza en su ser poético es el acto de comenzar.

“[...] deteniéndote en el momento en que te parezca haber visto la Cabeza de Medusa, como dice el poeta; es decir, una vez iniciado el movimiento, tienes que quedarte como de piedra, en ese instante e inmediatamente has de alzar el vuelo como el halcón atraído por su presa, según la regla antes expuesta, o sea, aplicando el sentido de la medida, la memoria, la manera con cálculo del espacio y el aire”. Domenico llama fantasma a una súbita detención

44 Parfraseando a Lacan, “Lituratierra”, 24.

45 Parfraseando a Lacan, “Lituratierra”, 24.

entre dos movimientos, tal que permita concentrar en la propia tensión interna la media y la memoria de toda la serie coreográfica.⁴⁶

1. Primer acto. Del comenzar: entre balbuceos y lógica

Cada palabra alguna vez fue un poema.

Ralph Waldo

Emerson

[...] *el comienzo es el tiempo en el tiempo.*

Pascal Quignard

¿Recuerdas el tiempo en que sentías?

y sentir

era la forma más sabia de saber

y tú ni lo sabías?

Alice Ruiz

Ha tenido que emerger una vivencia del tiempo en la presente escritura que parecería no dirigirse a un horizonte de resolución o de finalización; una reescritura constante de lo que comienza ha suscitado la sensación de estar en medio del mar, donde navegar y desplazarse no es algo que pueda inferirse de lo que se va transformando en el exterior, y *avanzar* no es un movimiento que pueda ser posible de percibir. Tan solo el movimiento existe. No hay un paisaje allí afuera que, por contraste de su presencia, se vuelva referente para el avance o el progreso; más bien, una leve sensación de estarse moviendo en círculo sobre *sí mismo*⁴⁷ es

⁴⁶ Agamben, *Ninfas*, 13.

⁴⁷ “[...] estar a la escucha será siempre estar tendido hacia o en un acceso al sí mismo (deberíamos decir, de un modo patológico, *un acceso de sí*: ¿en el sentido —sonoro— no será ante todo y en cada oportunidad una

De las pulsaciones del espacio y el tiempo en la danza

lo que se experimenta en ese constante navegar, la fuerza gravitacional empieza a demandar que algo caiga.

El tiempo, la experiencia de su carne en la vivencia de la escritura ha abortado la ruta de un desarrollo, de un avanzar *hacia...* y la urgencia por escribir no está impulsada por la estrechez del tiempo sino por su anchura, por su vasta manera de asirse y de encarnarse en los pliegues siempre cambiantes del *acto* de escribir. La sensación de estarse moviendo entre *un ir* y *un venir* ha hecho de la escritura un devenir *navegar* menos regido por el *proyecto*, por lo que *adelante* se vislumbra como horizonte, y más nutrido de la *retroacción*, de movimientos actuales que transforman escrituras pasadas y parecen indicar nuevas letras por venir.

El *acto de comenzar*, de dar inicio a la escritura, es justamente el movimiento que deseo considerar como objeto de mi producción y como mi propia sujeción: comenzar, estar, ser *sujeto* al comienzo a la manera de Luc-Nancy: como un sujeto “que se oye, se ve, se toca, se gusta, y se piensa o se representa, se acerca y se aleja de sí, de tal modo, siempre se siente sentir un ‘sí mismo’ que se escapa o se parapeta, así como resuena en otra parte al igual que en sí, en un mundo y en otro”⁴⁸.

No se trata ahora, por tanto, de sentar las bases de un recorrido que permita a su lector saber con qué coordenadas navegará el resto de su camino, advirtiendo el momento de su inicio, su desarrollo y su conclusión. No se puede tratar de ello, pues no se cuenta con la carta de navegación. Sujetarse en movimiento a un insistente comienzo es la ruta que toma el viajero y que impugna el turista. En *The Sheltering Sky*, película de Bernardo Bertolucci inspirada en la novela de Paul Bowles, hay un desierto tan extenso y sobrecogedor como el

crisis de sí?). Acceso a sí mismo: ni a un sí mismo propio (yo), ni al sí mismo de otro, sino a la forma o la estructura del sí mismo como tal, es decir, a la forma infinita porque remite a aquello (él) que no es nada fuera de la remisión. Cuando estamos a la escucha, estamos al acecho de un sujeto, aquello (él) que *se* identifica al resonar de sí a sí, en sí y para sí, y por consiguiente fuera de sí, a la vez igual a sí y distinto de sí, uno como eco de otro y ese eco como el sonido mismo de su sentido”. Jean-Luc Nancy, *A la escucha* (Buenos Aires: Amorrortu, 2007), 25.

48 Nancy, *A la escucha*, 25.

mar. Dos esposos, en la actuación de Debra Winger y John Malkovich, viajan desde Nueva York al África, y desde el inicio sus palabras marcan el devenir de su travesía. Ella dice: “no somos turistas, somos viajeros”; él complementa: “turista es alguien que está pensando en regresar a casa desde el momento en que llega”, y ella concluye: “mientras que, como viajeros, es posible que no se regrese del todo”⁴⁹.

El comenzar en la creación tiene que ver con esa sensación de *salir de casa*, de esos lugares acomodados a nuestro modo habitual de estar y que, sin embargo, es necesario forzar aunque literalmente no se salga de casa. Stockhausen compone su obra *Stimmung* en su casa luego de regresar de un viaje de un mes a México, donde, como dice él, se volvió maya, tolteca, zapoteca, se volvió la gente:

Empecé a componer esta obra con muchas melodías, cantando en voz alta todo el tiempo. Pero después de unos días, solo fue posible hacer mi trabajo durante la noche. Los niños necesitaban silencio también durante el día. Entonces comencé a canturrear, ya no cantaba en voz alta, iba oyendo mi vibrante cráneo [...] y escribí *Stimmung* [...] Nada oriental, nada filosófico: solo dos bebés, una casa pequeña, silencio, soledad, noche, nieve: milagro puro.⁵⁰

El insistente intento de comenzar muy a pesar de nosotros mismos. Nada más aterrador que salir de casa. Y en este sentido, nada más espantoso que la creación. Tal vez por esto el recorrido del “turista” abunda en la creación llamada artística. No se ha comenzado y ya se supone un final, un supuesto regreso a casa para dar salida a otra aventura, sin percatarse de que uno no se ha movido un ápice de *su casa*. Esta escritura trata de acercarse a los bordes por donde transita el insistente comienzo de la creación poética, allí donde siempre se tiene el riesgo de no regresar del todo a casa; y algunas veces, de perder la noción de regreso⁵¹. Y como el performance *Véronique Doisneau*, comenzar no es pues un punto de inicio, sino tal

49 Bernardo Bertolucci (director), *The Sheltering Sky* (Warners Bros Pictures, 1990), trailer, <https://www.youtube.com/watch?v=Q8GMo0i49fg>.

50 Karheinz Stockhausen citado en Pola Mejía Reiss, “*Stimmungen*”, *Me Cayó el Veinte. Revista de Psicoanálisis 7* (A quién se le ocurrió esta cancioncilla) (2003): 54.

vez un punto de quiebre, en el cual todo lo que precede ha quedado en *suspense*, presto a descifrarse de nuevo, sujeto al balbuceo inerte de lo que se abre como inicio y se encuentra *sujeto a la sustancia literal y patética del lenguaje*⁵²:

Al balbucear se está expulsando a la palabra y se está llamando al silencio. Deleuze lo dice también: “Cuando la lengua está tan tensada que se pone a balbucir, o a susurrar, farfullar, todo el lenguaje alcanza el límite que alcanza su exterior y se confronta el silencio”. Balbuceando se convoca o se suscitan los hiatos, los agujeros, y por lo mismo se abre el camino del horror y de la muerte [...] Balbucear es una suspensión [...] El balbuceo se sitúa ahí donde se produce una no domesticación del sentido y del discurso; es decir, ahí donde hay “una pérdida”. Esta pérdida, dada como pura pérdida, sacrifica la lengua y altera las palabras totalizantes.⁵³

The Sheltering Sky de Bertolucci y *Véronique Doisneau* de Bel son efectos de resonancia de balbuceos poéticos, de actos convocables, singulares, que suspenden y detienen el trasegar histórico de lo que tiene el carácter de pasado para que *eso* se *inscriba* allí donde principio y acción se establecen de manera dependiente, en un estado de pérdida, y solo allí el lugar de lo posible funda el sostén de lo efectivo. Comenzar no es un momento en la cadena de un tiempo operativo, productivo, *crónico*; no está organizado en la concatenación de acciones que se producen en el orden de la efectividad. Si nos servimos, y solo hasta un punto, de la epistemología modal kantiana⁵⁴, podemos aproximar el acto de comenzar a la categoría de *posibilidad* en tanto que, siendo esta una categoría modal, es decir, que tiene que ver con las condiciones que hacen posible el conocimiento, hace parte,

51 Cosas fatales en los intentos de viajar como un turista cuando solo es posible viajar como viajero. Al respecto, vale la pena referirse al documental *Deep Water*, el cual aborda el caso trágico de Donald Crowhurst, navegante que en la primera vuelta al mundo en velero creó un falso viaje y no tuvo otra consecuencia que enloquecer y suicidarse.

52 Parafraseando a la psicoanalista María Eugenia Escobar, “Pasaje a lo Masoch”, *Me Cayó el Veinte. Revista de Psicoanálisis* 25, <http://mecayoelveinte.com>.

53 Escobar, “Pasaje”.

54 Dentro de la “Análisis de los conceptos puros del entendimiento”, en la *Crítica de la razón pura*, Kant, siguiendo a Aristóteles, diferencia cuatro formas categóricas del entendimiento que, como conceptos *a priori* de este, dan unidad a las diversas representaciones contenidas en un juicio y nos aportan entendimiento. Estas categorías son las de *cantidad* (unidad, pluralidad y totalidad), *cualidad* (realidad, negación y limitación), *relación* (inherencia y subsistencia, causalidad y dependencia, y comunidad) y *modalidad* (posibilidad, existencia y contingencia). Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura* (Madrid: Alfaguara, 1994), 112-115.

junto con la categoría de existencia y necesidad y sus contrarios (imposibilidad, no-existencia y contingencia), de conceptos que hacen predicables el nacer, el morir y el cambio.

Como es sabido, es Kant quien considerará que el fundamento de la distinción entre posibilidad y efectividad está en el sujeto y en la naturaleza propia de las facultades de conocer del sujeto. Precisamente las categorías de la modalidad solamente expresan la relación con la facultad de conocer, no aumentando en nada, como determinaciones del objeto, el concepto al que se unen como predicados. En cierto sentido, podría decirse que las modalidades son las categorías más importantes, son como protocategorías, ya que fundamentan trascendentalmente todo objeto posible, existente o necesario [...] dentro de esas protocategorías la más importante es precisamente la posibilidad, ya que Kant, en último término, considerará que lo posible es lo objetivo, porque las condiciones de posibilidad son condiciones.⁵⁵

No voy a detenerme de manera extensa y profunda en este término *posibilidad*, por razones obvias y no suficientes, y sin embargo necesarias para la escritura presente⁵⁶; lo que es menester para mí, es atender a que la posibilidad, entendida desde la arquitectura kantiana del conocimiento, se comprende como *condición* tanto del conocimiento como del pensamiento. El acto de conocer implica la posibilidad como condición primera del objeto a conocer; así mismo, implica el acto de pensar, respecto del concepto a pensar. En este sentido, la posibilidad no está sujeta a la realidad efectiva del mundo; la posibilidad

⁵⁵ Cfr. N. Hartmann, *Ontología II. Posibilidad y efectividad*. Traducción de José Gaos (México: Fondo de Cultura Económica, 1956), x-xi. Cfr. A. Llano, "Filosofía trascendental y filosofía analítica (transformación de la metafísica)" I, *Anuario Filosófico XI*, n.º 1 (1978): 90. De ahí que la posibilidad, además de un modo de ser, sea algo mucho más radical, ya que queda encuadrada en la filosofía misma, en cuanto que la reflexión filosófica consistirá precisamente en la reflexión sobre las condiciones de posibilidad de los objetos.

⁵⁶ Claramente Lacan no está hablando desde el sujeto del conocimiento. El conocimiento, como dice en "Radiofonía", "solo se motiva al adaptar un supuesto en la existencia". El tiempo del comenzar, el que intento configurar, está asociado a una estructura más del orden del saber en la cual "a lo real, lo cierne, en la medida de lo posible como imposible". Este sujeto cernido por un real en tanto imposible no está enfrentado a lo mismo que el sujeto del conocimiento y el sujeto moral kantiano que, como bien lo afirma Bernard Bass, se halla ante el imperativo "¡no te contradigas!". Por ello la posibilidad está montada en este andamiaje de la *no contradicción*. Pero la posibilidad como categoría modal, referida a los predicamentos relacionados con la vida, la muerte y el cambio, me permiten decir *algo más* en relación con el acto del comenzar. Al respecto ver Jacques Lacan, "Radiofonía", en *Otros escritos* (Buenos Aires: Paidós, [1970] 2012), 431 y Bernard Bass, *Lacan, la voz, el tiempo* (Buenos Aires: Letra Viva, 2012), 29-34.

inscribe, como condición, al objeto. Y acá, justo en este objeto, volvamos a Lacan y digamos que la posibilidad es condición de sujeto en tanto objeto *a*. Ya Lacan, en el seminario 14, *La lógica del fantasma*, citando a Feuerbach en *La esencia del cristianismo*, advierte que el objeto al cual se remite el sujeto no es otra cosa que su propia esencia pero objetivada⁵⁷.

Este estatuto de condición de la posibilidad amplifica la resonancia de aquel tiempo al que he estado rodeando. Entre *ires* y *venires*, el tiempo del viaje, de aquel que viaja el viajero, parece operar de manera diferente a lo que conocemos como *probabilidad*. La *probabilidad* se inserta en un tiempo crónico en el cual, sujetados a los designios de la comprensión, somos guiados para reflexionar y actuar en casos de incertidumbre. El tiempo de la probabilidad es portador de las razones que ordenan el conocimiento de los objetos, del mundo, de la experiencia y del sentido común. Es un tiempo suspendido en medio de las *relaciones* que emergen al sabernos *uno entre otros*. La *posibilidad* en cambio es portadora de elecciones, y por lo tanto, conlleva una urgencia, aquella que presiona un *tiempo de concluir*; porque ante lo que uno está es ante uno como *a* en relación con los otros. Volvamos de nuevo a *The Sheltering Sky*. Pasaron dos días luego de haber impreso sus imágenes en este escrito. Cuando empecé a escribir sobre la película, cuando esta empezó a resonar en mi escritura, tenía apenas pequeñas memorias, pues hacía cinco años no la veía. Sabía que me había impactado su devenir viajero, pero no recordaba bien la arquitectura de sus afectos. Así que decidí verla de nuevo. Antes de volver a verla tenía en mi mente la cifra dos (un hombre y una mujer). Pero cuando la volví a ver me di cuenta de que se trataba de tres, de Kit, de Port y de Tunner. Digamos que Bertolucci pone a viajar⁵⁸ a un turista (Tunner), a un viajero (Port) y a una mitad viajera-mitad turista (Kit), cada uno en su

57 Al respecto ver Jacques Lacan, *El seminario 14: La lógica del fantasma* [1967]. Traducción de Pio Eduardo Sanmiguel Ardila. Analítica. Asociación de Psicoanálisis de Bogotá, <http://www.analitica-apb.com/#/la-logica-del-fantasma/c8f6>.

58 “Me encantaría volver a viajar, todavía lo haría, pero ya no hay manera. Ahora se tiene que tomar aviones. Ya no hay forma de viajar. Supongo que se acabó para siempre. Porque viajar supone llevar consigo un montón de equipaje, 15, 20, 30 maletas y tener un camarote en un barco e ir algún lugar, deshacerte allí del equipaje, dejar el barco y buscar una casa, ya no se puede hacer eso”. Palabras de Paul Bowles en el documental *Jane and Paul Bowles*. Véase J. Martín Domínguez (director), *Mapas de agua y arena. Las vidas de Jane y Paul Bowles* (Cibeles Televisión; TVE S. A., 1990), <https://www.youtube.com/watch?v=ocZ5OExWLnA>.

propia particularidad. Luego de la guerra, viajan al África, a un lugar en el que parece que nadie espera quedarse más de tres semanas... excepto Port y Kit; claramente no es el caso de Tunner. Ya desde el inicio, Bertolucci ubica a Paul Bowles, el escritor de la novela, en una esquina de la escena como el narrador, el ojo que puede ver todo lo que sucederá; sus palabras son sentencias del tiempo. Acto seguido, Port se anticipa en sus sueños a su travesía de la muerte. Kit no soporta escucharlo pues lo sabe, sabe de los presagios que hay detrás de los sueños de Port. *Instante de ver*.

En *The Sheltering Sky* nos encontramos con tres personajes, que al final son dos más uno. Un narrador que cuenta una historia ubicada al final de la Segunda Guerra. Un sueño en la primera escena que anticipa de manera feroz el desenlace de la película. Una mujer que no decide y a quien se le agota el tiempo. En el extraño mundo, *otro*, un café donde la mujer entrará al inicio y al final de la película, y donde el narrador le confirma su condición: perdida:

¿Estás perdida? Porque no sabemos cuándo moriremos, mantenemos el pensamiento de que la vida es una voluntad inexhausta y las cosas solo suceden un cierto número de veces, pocas veces, la verdad. ¿Cuántas veces recuerdas una tarde de tu infancia? ¿Una tarde que puede ser una de las partes más profundas de tu ser que no podrías concebir tu vida sin ella? Quizás tres o cuatro veces más. Quizás ni siquiera eso. ¿Cuántas veces contemplarás el brillo de la luna llena? Quizás veinte. Sin embargo, parece que no tuviera límite.⁵⁹

Del tiempo lógico

Una serie de motivos resuenan para mí en *The Sheltering Sky*, al intentar adentrarme en “El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada de Lacan”, y con ello abordar los tres tiempos lógicos del sujeto del inconsciente. Lacan expone este aserto en el año 1945, justo también después del final de la guerra; como él mismo lo dice, “un momento en el cual el futuro no presenta nada promisorio”⁶⁰ y la esperanza está puesta en una medida

59 Paul Bowles en Bertolucci, *The Sheltering Sky*. La traducción es mía.

60 Lacan, “Aristóteles y Freud”, 77.

intersubjetiva (uno entre otros). La escenificación del aserto tiene también a un narrador, a tres prisioneros, una respuesta que ya sabemos, pero es preciso adentrarnos en la posición de prisioneros para poder responder a la exigencia del narrador: concluir el propio color del disco que se tiene, argumentando su respuesta no solo con motivos de *probabilidad* sino de *lógica*. Para continuar con lo planteado, con motivos de *posibilidad*.

Retomemos el aserto:

El director de la cárcel hace comparecer a tres detenidos selectos y les comunica el aviso siguiente:

“Por razones que no tengo por qué exponerles ahora, señores, debo poner en libertad a uno de ustedes. Para decidir a cual, remito la suerte a una prueba a la que se someterán ustedes, si les parece.

Son ustedes tres aquí presentes. Aquí están cinco discos que no se distinguen sino por el color: tres son blancos, y otros dos son negros. Sin enterarles de cuál he escogido, voy a sujetarle a cada uno de ustedes uno de estos discos entre los dos hombros, es decir fuera del alcance directo de su mirada, estando igualmente excluida toda posibilidad de alcanzarlo indirectamente por la vista, por la ausencia aquí de ningún medio de reflejarse.

Entonces, les será dado todo el tiempo para considerar a sus compañeros y los discos de que cada uno se muestre portador, sin que les esté permitido, por supuesto, comunicarse unos a otros el resultado de su inspección. Cosa que por lo demás les prohibiría su puro interés. Pues será el primero que pueda concluir de ello su propio color el que se beneficiaría de la medida liberadora de que disponemos.

Se necesitará además que su conclusión esté fundada en motivos de *lógica*, y no únicamente de *probabilidad*. Para este efecto, queda entendido que, en cuanto uno de ustedes esté dispuesto a formular una, cruzará esta puerta a fin de que, tomado aparte, sea juzgado por su respuesta”.

Aceptada la propuesta, se adorna a cada uno de nuestros sujetos con un disco blanco, sin utilizar los negros, de los cuales, recordémoslo, solo se disponía de dos.⁶¹

61 Jacques Lacan, “El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada”, en *Escritos I* (México: Siglo XXI, 2009), 193.

Más tarde, en 1972, en el seminario *Aún*, Lacan volverá sobre el aserto. Y volverá justo, a mi modo de señalarlo, para poner en evidencia la función de la prisa, como el tiempo de lo posible que se devela entre un antes-después e irrumpe en la cadena de los eventos para hacer devenir el acontecimiento. Mientras que la *probabilidad* es un mecanismo que puede salvarnos en asuntos dados en el campo de la intersubjetividad, cuando *uno es entre otros*, la *posibilidad*, en cambio, tiene que ver con lo que *le sirve de soporte a cada sujeto, cuando uno es en relación con los otros, a lo que uno es cuando está en juego en el pensamiento de otros (dos)*⁶².

¿Quién sale corriendo en *The Sheltering Sky*? ¿Quién de los tres grita “soy blanco”? Tal vez nuevamente tengamos que decir que *hay que buscarlo en otra parte...* justamente allí donde *uno* se siente mirado, justo ahí donde cada uno puede ser A y “los otros dos reflejados sobre la conducta de los cuales A establece su deducción”⁶³. La anunciación odiosa y anticipada de la condición del viajero y su preferente elección en la primera escena de la película se develan como una verdad que desde el inicio aparece como sentencia y al final se manifiesta como eso, como verdad; *sin embargo*, urde toda una travesía para agenciar un tiempo en el cual los bordes del comienzo, *instante de ver*, se tocan con los del fin, *momento de concluir*. Podemos contar la película, sobre todo su travesía, todo lo que en ella se mueve en el orden de los eventos regidos por la incertidumbre. Pero el devenir viajero, posibilidad primera y última, nos hace simplemente balbucear, apenas *farfullar* sobre lo que ha podido pasar. Desde el inicio ya pasó y, sin embargo, eso es posible de nombrar desde lo *que ha podido pasar*. No es simplemente una anticipación del orden de lo pasado (lo que pasó), sino que es una anticipación instituida en la retroactividad. Port y Kit llevan diez años de un matrimonio que, como dice el tráiler de la película, está agotado en el aburrimiento y la costumbre. Desde el inicio y para *uno*⁶⁴, Kit está parada en la probabilidad; Kit está *entre* ellos, allí no hay otra manera que estar *perdida*. Desde el inicio ella es *mitad y mitad*; no decide y al final se pierde *en medio* de todos. Port, por el contrario o por contraste, se da cuenta de su propia condición, solo a condición de verse desde los

62 Parfraseando a Lacan, “El amor”, 63.

63 Lacan, “El tiempo lógico”, 195.

64 Recordemos: *Uno + a*.

otros dos. Kit cree saber que él *no sabe lo que sabe* sobre su romance con Tunner, y al final constatamos que él lo sabía y lo sabía tan bien que escoge la muerte. Él decide. Él se mueve. Y se mueve con prisa. Sabe que si no lo hace, Tunner llegará. Lo único es que su salida no es solo mortífera, es mortal. Es su final. Allí no hay comienzo.

Pero pasemos por la prueba. ¿Cómo pueden los sujetos resolver el problema? Para ir al problema, tendremos que ponernos en el lugar de cualquiera de ellos, como uno; por lo tanto, a continuación la primera persona será la que permita vislumbrar el paso por la prueba.

A vuelo de pájaro: ¡soy blanco!

Primera suspensión: me detengo porque no veo dos negros. Me detengo en lo que tengo al alcance de mis ojos: dos discos blancos a espaldas de los otros dos presos. En virtud de lo que veo puedo decir entonces que no existe la posibilidad de que haya dos discos negros y uno blanco, pues veo dos blancos. Entonces, por deducción me digo “o soy blanco porque hay tres discos blancos en uso, o soy negro, porque hay dos discos blancos en uso y yo tengo el negro”. Todas las probabilidades provienen de lo que, como sujeto del conocimiento, me viene del mundo. Todo lo que me es posible suponer, calcular, de acuerdo con lo que me ofrece el mundo como información efectiva de este.

Pero es necesario cambiar el lugar de ubicación para continuar con la prueba. Es necesario dejar de ver para ponerse en el lugar de *mirar(se)* y de esta manera dar con la respuesta. Sin embargo, es muy importante subrayar que *lo que veo no lo descarto, en absoluto. Solo que no es suficiente.* Continué la prueba y cambio el estatuto del *ver* al *mirar(se)*, pero sobre la base de que ya no hay posibilidad de que existan dos negros⁶⁵.

65 Esto es muy importante para entender también la posición de Lacan sobre el *sujeto del conocimiento*, aquel que construye el discurso filosófico. No es suficiente, pero está en la base de la prueba. Y subrayo su importancia justamente para coincidir con lo que es necesario conectar al establecer el vínculo entre filosofía y psicoanálisis.

De las pulsaciones del espacio y el tiempo en la danza

Segunda suspensión: ¡soy negro!

Si yo soy negro y yo me estoy viendo, es decir, *yo soy otro que me está viendo*, entonces tanto el segundo como el tercer preso pueden salir corriendo pues, estando los tres en igualdad de condiciones, pueden concluir que son blancos. Las probabilidades de todos son “soy blanco pues todos pueden ser blancos” o “soy negro, pues puede haber uno negro + los dos blancos que yo ya vi”. Pero ninguno corre... todos tambalean, ninguno de los dos se mueve.

Todos estamos en la misma condición y es entonces cuando *la función de la prisa* tiene lugar, *la urgencia* es lo único que puede salvarme; entonces, tengo que anticiparme.

***Acto: precipitadamente corro...
y luego concluyo ¡soy blanco!***

En la dimensión escópica, la temporalidad original a través de la cual se sitúa como nítida la relación con el otro es la del instante terminal. Aquello que en la dialéctica identificatoria del significante y de lo hablado se proyectará hacia adelante como prisa, en este caso, al contrario, es el final, aquello que, como punto de partida de cada nueva inteligencia, se llamará el instante de ver.⁶⁶

Corro, me lleno de prisa pues ese *instante de ver*, ese momento en que el ojo, entrañando la función mortal de separar, me imparte un nuevo comienzo. En esta suspensión aparece el gesto, que como *golpe que interrumpe* se sitúa siempre en la temporalidad de un antes que abre una dimensión diferente de la del acto. Corro; debo correr, una certeza suspendida dos veces se precipita a ser concluida. Puedo quedarme a la espera de los movimientos de los otros, prendarme de cada gesto del otro, de cada una de sus detenciones, de cada respiración, y a costa de esto no moverme jamás o más bien moverme sin jamás *salir de casa*; como Tunner. El turista reduce su posición a la de los otros, es *uno entre otros*. Para Tunner siempre hay tres. Kit ve dos, pero su *a*, aquello que la mira, se reduce a los otros.

⁶⁶ Jacques Lacan, “Qué es un cuadro”, en *El seminario 11: Los cuatro conceptos del psicoanálisis* (Buenos Aires: Paidós, [1964] 2010), 121.

Ella está atrapada en la lógica de la reciprocidad de uno y otro. Port ve *uno*: uno + *a*. Él está solo, a espaldas de su verdad⁶⁷; sin embargo, su travesía hacia ella solo es posible por los otros. Por eso, mientras relato la película debo volver a reescribir el relato y tachar, pues no son dos esposos, no son tres (Port, Kit y Tunner), es *uno + a*. La puesta en libertad de los presos, como también la salvación que demanda todo momento cargado de *un futuro no promisorio* como es el caso de la guerra, de la segunda, la que se vuelve telón de fondo de la película de Bertolucci y de “El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada” de Lacan, puede suspenderse de forma infinita en el *tiempo de comprender*, cuando *somos uno entre otros*. Port se precipita, tiene urgencia; en la escena más bella de la película, “en medio de un cielo sólido, como si algo se ocultara tras él”, Port sentencia su muerte: “amar para mí es amarte a ti”. No hay más. Pero ya sabe —instante de ver— que “el que ambos temen amar demasiado” es su deseo, su más grande deseo, no una certeza que pueda ser compartida entre dos —entre Kit y él— y llora... *el dúo, la alternancia, la carta de amor no son la relación sexual. Le dan vueltas al hecho de que no hay relación sexual*⁶⁸. Port sueña el dúo pero se sabe uno y, desde allí, se mueve; aunque su movimiento precipitado lo lleve a la muerte. Port es un Butes que se precipita, con la *cabeza por delante*, y ya no puede volver sobre el impulso.

El aserto de certidumbre nos permite entrar en la dimensión temporal del acto. *Instante de ver, tiempo de comprender y momento de concluir* del tiempo lógico no son tres sucesiones temporales del sujeto en Lacan. No se trata acá de una sucesión puesto que no se instaura una espacialización del tiempo, sino que justamente lo que hacen las suspensiones es temporalizar la espacialidad del sujeto. Estos *momentos de evidencia*, como los llama Lacan, están más bien relacionados por una *discontinuidad tonal*, en la cual una modalidad del tiempo hace que “cada momento, y en su tránsito al otro, se reabsorba en él, subsistiendo únicamente el último que los absorbe”⁶⁹. De esto se trata la restitución de la sucesión real, la cual permite comprender su génesis en el movimiento lógico.

67 “[...] la verdad es para nosotros una extraña, me refiero a nuestra propia verdad. Está con nosotros, no hay duda, pero sin que nos concierna tanto como suelen decir”. Jacques Lacan, “Verdad, hermana de goce”, en *El seminario 17: El reverso del psicoanálisis* (Buenos Aires: Paidós, [1969-1970] 2008), 61.

68 Lacan, “Aristóteles y Freud”, 72.

69 Lacan, “El tiempo lógico”, 199.

El instante de ver surge allí en esa instancia del tiempo en la cual aquello que me es dado (“ante dos negros”) es mudado, transportado a lo que no veo (soy blanco). Pero siendo yo (A) (cada uno) mi propio *atributo ignorado, mi incógnita real*, debo asumir que puedo ser negro y, por lo tanto, objetivo más, mucho más de lo que me es dado. Entonces, mi *instante de ver* se absorbe en un tiempo en el cual busco sentido, intentando demarcarme límites, y me suspendo en la meditativa reflexión, en la cual, como cada uno y respecto de los otros dos, debo comprobar en el otro. Es decir, allí yo me vuelvo el otro, el atributo ignorado ante los dos blancos que puedo ver. Y es entonces lo que me permitiría afirmar que: “si yo fuera negro, él habría salido sin esperar un instante. Si se queda meditando, es que soy un blanco”. Acá podemos quedarnos eternamente amén. Y, únicamente, *este retraso* puede ser absorbido por la *urgencia* de concluir y decir(me) entonces “me apresuro a afirmar que soy blanco, para que estos blancos así considerados por mí, no se me adelanten en reconocerse por lo que son”⁷⁰. *Es este el aserto sobre uno mismo*⁷¹, dice Lacan, el cual concluye en un movimiento lógico, la decisión de un juicio: “afirmo que soy blanco”, cuando digo y decido: “soy blanco”. “Pasado el tiempo para comprender el momento de concluir, es el momento de concluir el tiempo de comprender”⁷². Así pues, no se trata de un instante de ver, de una suspensión para comprender, y de una conclusión para actuar; es el tiempo lógico que recorre el sujeto entre precipitaciones, entre el retraso del tiempo y su prisa, solo un segundo instante de ver hace posible poner fin al tiempo de comprender.

Ante los fantasmas que rondan nuestro cuerpo —hablante— en la creación, y que rondan a la manera de estos dos discos blancos, aparece el tiempo, absorbiéndose en una tensión temporal dada en medio del golpe que interrumpe (el gesto), o *instante de ver*; de las escansiones suspensivas, o tiempo para comprender, y de la urgencia precipitada, o momento de concluir. El acto poético exige una cierta *duración* que no es requerida por su extensión, sino por su lógica. No necesitamos tres meses para crear; pues no hay en el acto poético un evento cultural, social que se pueda generalizar. Ese tiempo tiene que ver más

70 Lacan, “El tiempo lógico”, 201.

71 Lacan, “El tiempo lógico”, 201.

72 Lacan, “El tiempo lógico”, 201.

bien con lo que Lacan nombra como la *originalidad lógica*, en este caso, del creador, es decir, como aquella capacidad de forjar un *aserto sobre sí* que solo es posible en la entera soledad del tiempo:

Sin duda bailamos para estar juntos. Sin duda bailar no puede aislarse de ningún momento humano. Incluso la muerte se baila [...] *Pero Israel Galván bailaba solo*. No porque se adelantara a otros menos virtuosos para bailar un solo. No. Tampoco es que evolucionara sin compañeros de baile. Parecía más bien bailar con su soledad, como si para él fuera una soledad compañera, o sea, compleja, poblada de imágenes, sueños, fantasmas, memoria. Y por lo tanto bailaba sus soledades.⁷³

<https://www.youtube.com/watch?v=TyJioYs15qk&spfreload=10>

<https://www.youtube.com/watch?v=gKWkcXCkjWI>⁷⁴

Esta *pulsación de tiempo lógico*, como la llama Lacan, señala una separación, una necesidad de romper ese espacio confortable de la reciprocidad y, por tanto, de lanzarse como en el tiempo de una competencia atlética a la meta, antes de que otro se adelante. Israel Galván baila como habla y anda; su tartamudeo juega de manera profunda con el tiempo que se agota entre su golpe de tacón y la música. Sus silencios tienen el acento de la suspensión, pero tiene claro el *timing* de esto, su *sentido indicial* y su *límite*, pues un segundo más y todo se derrumba a nivel de lo que como creador gesta al bailar. Así mismo, el creador, el coreógrafo, crea un *timing* que no hace parte de lo extensivo del tiempo, de *Chrónos*, sino precisamente del momento justo para concluir. Hay un tiempo en el cual estamos a merced del conocimiento, de lo que circula en el mundo, de sus transacciones, de lo que este nos devuelve, de lo que suponemos de este, de sus infinitas relaciones, y puede ser un tiempo confortable, pues estamos acompañados, como en el juego de la incertidumbre; es un momento de grandes ocupaciones, de estar volcado ante el otro y sus movimientos, pero podemos quedarnos allí, pues no es tan claro cómo salir. Quizás en este sentido podemos leer a Kundera a propósito de la presencia solitaria de Bacon y Beckett en el siglo XX:

⁷³ Didi-Huberman, *El bailador*, 19. El énfasis es mío.

⁷⁴ Algunos extractos de Israel Galván bailando.

En la historia del arte moderno Bacon y Beckett no son de los que abren camino; lo cierran. Bacon habla como un huérfano. Y lo es. Lo es en el sentido más concreto de su vida: los que abrían camino estuvieron rodeados de colegas, de comentaristas, de adoradores [...] Él está solo. Como lo está Beckett. En la conversación con Sylvester, Bacon dice [...] *creo que sería más estimulante ser uno entre muchos artistas trabajando juntos [...] creo que sería tremendamente agradable tener a alguien con quien hablar. Hoy no hay absolutamente nadie con quien hablar.*⁷⁵

Tal vez una de las cosas más difíciles en la creación es terminar, pues se trata justamente de decidir, de afirmar el aserto a pesar de la incertidumbre que provoca crear a nuestras espaldas, con los ojos cerrados, colmados, y desde allí, poder ver lo que no vemos. Y el terminar, no en el sentido de volver caduca una acción, sino, y a diferencia de Kundera, como el momento para hacer posible un comienzo.

Aventurando una resonancia más, diré que allí cuando la primera persona, yo, se apresura a concluir en la creación, ocurre un proceso de desubjetivación, en el cual un impersonal se impone —*se sabe que se es blanco*—, porque los otros han vacilado dos veces. Esta desubjetivación se da justamente cuando ya se ha abandonado el sofisma lógico y su verificación proviene nada más que de la manifestación o gesticulación o suspensión de los otros dos. Su verificación no es más que una presunción:

La verdad se manifiesta en esta forma como adelantándose al error y avanzando sola en el acto que engendra su certidumbre; inversamente el error como confirmándose en su inercia y enderezándose difícilmente para seguir la iniciativa conquistadora de la verdad.⁷⁶

Esta precipitación solitaria y ciega de la verdad, a la cual alude Lacan para dar a entender aquella temporalidad que hace emerger el lugar del acto, solicita, señala el lugar del comenzar. Entre las hechuras del tiempo, *anticipación, suspensión, urgencia,*

⁷⁵ Milan Kundera, “El gesto brutal del pintor”, en *Bacon, retratos y autorretratos*, dir. Edric Adda (Madrid: Debate, 1996), 14.

⁷⁶ Lacan, “El tiempo lógico”, 206.

retroactividad, precipitación, este mismo se va constituyendo como acto del sujeto. Volvamos a la aserción de Agamben: *la danza es más un asunto del tiempo que del movimiento.* En el trasegar de la escritura hemos circulado alrededor de esta afirmación y algo ha caído: el acto del comenzar en la creación poética. Ahora y por el momento, vamos a realizar un cambio de registro en torno al tiempo que tal vez nos permita amplificar un poco más esta afirmación agambiana de la danza. Nuestro registro del tiempo ahora será el mítico.

De Chrónos, Kayrós y Aión

Sí la mítica tiene que ver con los tiempos remotos que nos constituyen, quizás entonces tendríamos que ir más allá de los mitos griegos y navegar por ese otro mapa de culturas amerindias, chinas, bantúes, hindúes, etc., que fundan y anteceden nuestra mirada occidental de lo mítico. Allí, una ruta por constituirse espera, pues habría que indagar si, en nuestras más remotas míticas amerindias, la voz no solo es fundadora de la palabra, la voz no solo hace parte de una pulsión del sujeto, sino que puede llegar a tener el carácter de estructura que el significante posee para Occidente. Nos hemos venido llamando el continente nuevo desde 1492, desde la travesía *travesía* de la pequeña Europa con América. Pero si nos vemos desde el otro mapa, como dice Enrique Dussel, desde el tránsito del Pacífico que precedió al del Atlántico, tal vez no somos un continente nuevo, y tal vez podamos comprender mejor por qué el continente americano guarda unas *lógicas de equivalencia* entre el paisaje, el afecto, el cuerpo, la voz, la comunidad⁷⁷. Allí otras estructuras epistémicas, quizás más próximas a la voz, se establecen. Por lo pronto, no puedo más que ahondar en las tradiciones que tengo a la mano, las que tienen una asignación en el obrar de mi escritura y que, intuyo, no excluyen esas otras que atraviesan mi letra y mi cuerpo.

⁷⁷ “Lo indígena no es una identidad, no es una camiseta, no es un color de piel... lo podríamos resumir como una *episteme*, como una atmósfera cognitiva, que te lleva, por ejemplo, a reconocer sujetos en el mundo no humano. Cualquiera que practica rituales con cierta regularidad y seriedad habla pues con los *achachilas*, con los cerros, con los ríos, habla con el lago, habla con las piedras, yo hablo con la piedras...”. Centro Experimental Oído Salvaje (producción), *Sylvia Rivera Cusicanqui dialoga con Mayra Estévez y Fabiano Kueva* (Guayaquil, Ecuador, 2012), <http://vimeo.com/45483129>.

En la Grecia Antigua, mítica, remota, transitan tres formas del tiempo: *Chrónos*, *Aión* y *Kayrós*. La danza como acto poético es el lugar en el cual el creador se pone a prueba; se pone ante la presencia del tiempo para posibilitar el lugar del comienzo. Y su comenzar no tiene que ver con la frívola condición actual de la *innovación* sino justamente con lo remoto, lo que se vuelve tradición a pesar de su condición de ser olvido. Cuando escribo, al igual que cuando bailo, mis tradiciones vuelven a las manos y a los pies. El cuerpo se hace oral y por ello el cuerpo se teje entre la palabra y la palabra entre el cuerpo. La *corpo-oralidad* de la que habla el coreógrafo Álvaro Restrepo tiene que ver con esto: con la urdimbre que se traza entre el cuerpo que habla y el decir que se corporeiza:

Para muchos pueblos nómadas, mal llamados primitivos, el cuerpo es una biblioteca. En ella están escritas las experiencias y las creaciones de aquellas comunidades que, al no construir ciudades de piedra o en materiales perdurables, llevan consigo, cuando se desplazan, su memoria, su danza, la expresión de su corpo-oralidad, que es su razón de ser, su manera de comunicarse con el universo, con sus dioses y con los demás hombres.⁷⁸

Por ello no puedo dejar de lado las tradiciones que me constituyen, pues ellas son insistencia en mi escritura y, por supuesto, en el sistema nervioso del cuerpo. Primero quisiera entonces remitirme a esta distinción que hemos heredado de la Grecia Antigua sobre el tiempo. Al transitar por aquellos tiempos míticos, una fuerte resonancia nos llega de allí al momento de convocar *el tiempo del comenzar del acto poético* de la danza. Para este tránsito me apoyaré en el trabajo de Antonio Campillo llamado “Aión, Chrónos y Kairós: la concepción del tiempo en la Grecia Antigua”⁷⁹, pues la mirada de este historiador a estas formas de nombrar distintamente el tiempo está concentrada en lo que dicha mítica temporal pone en movimiento en el discurso filosófico griego. Sin embargo, voy a reducir la referencia de Campillo a lo que nos interesa considerar por el momento: los tres tiempos míticos de la Grecia Antigua. No entraré en la discusión histórica de Campillo sobre el

78 Álvaro Restrepo, sin título, en *La danza se lee. Memorias 2006-2007* (Bogotá: Alambique, 2008), 101.

79 Antonio Campillo, “Aión, Chrónos y Kairós: la concepción del tiempo en la Grecia Antigua”, *La(s) Otra(s) Historia(s)* 3 (1991), [http://www.academia.edu/3843444/Ai%C3%B3n_chr%C3%B3nos_y_kair%C3%B3s](http://www.academia.edu/3843444/Ai%C3%B3n_chr%C3%B3nos_y_kair%C3%B3s.). La concepci%C3%B3n del tiempo en la Grecia Cl%C3%A1sica.

milagro griego, el cual aborda justamente el tránsito o el conflicto entre historia y filosofía o, más bien, entre tiempo mítico y tiempo lógico. Este conflicto resuena para este escrito pero sus sonidos no articulan la misma canción⁸⁰.

Chrónos, para la Grecia Antigua, es el dios de la génesis, aparece en el seno de la Tierra; es el portador del comienzo y el final de todo. Es hijo de Cielo y Tierra, y su acción principal es castrar al padre, Urano. Al hacerlo, Cielo y Tierra se separan y entre ellos comienzan a aparecer todas las cosas de este mundo, incluidos nosotros, los mortales, lo que da lugar al orden cósmico y a la génesis de todo. Pero es también el dios de la muerte de todo lo finito para volverse él infinito. Al haberse rebelado contra su padre, Urano, Chrónos mata a sus hijos para evitar una segunda rebelión, esta vez contra él; engulle y mata todo lo otro para que permanezca su poder. El Chrónos de Homero materializa el tiempo determinado; es cercano de otras unidades del tiempo, como *émar* (el día), *sémeron* (el hoy), *hora* (la hora), etc., formas todas del tiempo que ejercen el orden del mundo y, por ello, tiene el poder de juzgar las cosas de este, pues puede ver todo lo pasado y lo futuro. Pero hay un tiempo que escapa a este tiempo *chrónico*, determinado, en el cual se inscriben todas las cosas del mundo, incluso su lógica de probabilidades. Siendo el tiempo determinado se vuelve también tiempo soberano, y entonces su nombre cambia; es Aión. Aión, afirma Campillo, en su sentido más arcaico, significa *vida, fuerza vital, aliento*. En la mitología no es ningún dios genético, no nace, no tiene que combatir con nadie para ser, solo está y solo da. Así pues, el tiempo aparece como un doble. Por un lado, se presenta como un viejo, señor de lo inmutable, de lo que no nace ni muere, de lo perfecto; rodeado de una serpiente, que se muerde la cola y que nos indica el eterno retorno, como la excepción a la muerte de todo lo que puede (de lo que tiene potencia para hacerlo). Pero a veces se presenta como un joven que sostiene el Zodiaco por donde circulan las estaciones. Heráclito dice “el tiempo es un niño jugando, que juega al castro o tres en raya: ¡castro-hecho-y-derecho para el niño! o ¡de un niño la corona!”, y cuando habla del tiempo habla de Aión:

80 Respecto al *milagro griego*, ver Campillo, “Aión”, 37.

De las pulsaciones del espacio y el tiempo en la danza

Lo más viejo es a la vez lo más joven; el poderío del mundo es al mismo tiempo un juego de niños. En ese juego, las-tres-en- raya es un juego tal que en la jugada final, la jugada que lo corona y lo cierra como un todo, la jugada que da la victoria al niño, contiene en sí todas las jugadas posibles, ya que se trata de un juego con un número finito de combinaciones, y por tanto en la jugada inicial están también pre-figuradas todas las otras. Sin embargo, es un juego en principio interminable: bastaría con que los jugadores no se equivocaran nunca. En él no vale, pues, ni el puro azar, ni el puro cálculo, sino el sentido de la oportunidad suficiente para aprovechar cualquier descuido del adversario, y ese sentido de la oportunidad o del instante no es asunto de ciencia o previsión, no es por tanto privilegio de la experimentada vejez, sino que un inocente niño puede poseerlo como nadie. Para Heráclito, el sol es siempre el mismo, y sin embargo, es nuevo cada día. Del mismo modo, lo eterno es a la vez lo instantáneo, lo más viejo es a la vez lo más joven, el mundo entero está comenzando a cada instante.⁸¹

Según Campillo, la tradición filosófica griega, esto es, desde los presocráticos hasta los neoplatónicos, desde Anaximandro hasta Plotino, se enfrenta a la dualidad temporal entre *Chrónos* y *Aión*, y desde allí se cocina la gran problemática filosófica dada entre lo inmóvil y lo que tiene movimiento, entre lo originario y lo que se reproduce, entre la eternidad y lo finito. Con Platón, el carácter de originario de *Aión* se articulará con la posteridad de *Chrónos*, no en virtud de una anterioridad temporal sino de la metáfora del espejo:

La imagen luminosa reflejada en el cristal procede de la luz original y depende constitutivamente de ella, sin que esa procedencia y dependencia impliquen sucesión temporal alguna.⁸²

La relación entre *Chrónos* y *Aión*, según Campillo, es, pues, una relación metafórica originaria, dada en un no-lugar al que Platón llamo *exaiphnes* y Aristóteles, el *nyn*, es decir, el instante. Los humanos viven en un constante transitar entre el suceder, lo que proviene de la *cuadrícula chrónica*, y el acontecimiento, lo que acontece resultado de la *simultaneidad aiónica*. Para Campillo, y uso esta afirmación para acortar la descripción mítica del tiempo,

81 Campillo, "Aión", 40.

82 Campillo, "Aión" 44.

el conflicto está dado en el discurso filosófico donde la aporía de pensar supone un mundo objetivo, autónomo, independiente del alma y, a su vez, un alma como pura contemplación, autónoma también del mundo. El tiempo, por lo tanto, será una serie infinita de presentes a la cual se remite la presencia física del mundo como la presencia psíquica del alma.

Pero un tercer término hace falta para considerar otra forma en la que el tiempo mítico aparece: *Kayrós*. La tradición filosófica poco habla de *Kayrós*, pues, a diferencia de *Chrónos*, este no es copia o imagen de lo soberano y, por lo tanto, no tiene el privilegio de ser presencia (aparecer de lo inmutable) y de regirse por la ley cíclica procedente de *Aión*. *Kayrós* no tiene un estatuto científico, no se inserta dentro de la lógica de un conocimiento universal y necesario, como es el caso de *Chrónos*. *Kayrós* pertenece más bien a la *doxa*, designa un momento que no tiene que ver con el instante objetivo o físico, o con el presente subjetivo o psíquico; tiene que ver con la *ocasión propicia*. Es un intruso en la cadena del tiempo, aparece a hurtadillas, no nos damos cuenta de su llegada sino cuando ya se ha ido. *Kayrós* es único, pasajero e irrepetible, por lo tanto no hace parte del presente, más bien pertenece al pasado y al porvenir. Es lo que aún no ha llegado, no tiene medida; cada ocasión presenta su propia medida (Cicerón). Su paradójico aparecer se resume muy bien en la expresión común que dice que “a la ocasión hay que cogerla por los pelos, pero a la ocasión la pintan calva”. Como no hace parte de *Chrónos* ni *Aión*, no hace parte del tiempo exterior físico ni del interior psíquico; se sitúa más bien en la frontera de estos dos, perturbando dicho límite, desfigurándolo y creando confusión entre el adentro y el afuera, entre las disposiciones internas y externas; por lo tanto, es a la vez un estado de las cosas pero también una cierta disposición interna. Solo hablamos de la ocasión cuando existen un tiempo, un lugar y unos personajes concretos. *Kayrós* es como el oráculo de Delfos de Heráclito: ni dice ni oculta, sino que da señas, se revela para cada uno de acuerdo a la ocasión; siempre entraña un juego y un riesgo. Su condición de excluido del tiempo medible y su mezcla entre estados físicos y disposiciones psíquicas lo hacen indiscernible para el hombre.

De las pulsaciones del espacio y el tiempo en la danza

Hasta aquí Campillo. Vamos a continuar entonces con eso otro que parece no tener historia, que no se involucra con los conflictos que se posan en la homogeneidad: la basura:

No les voy a dar una definición de la religión, porque no hay historia de la religión, así como no hay historia del arte. Las religiones son, como las artes, basura, porque no tienen la menor homogeneidad.⁸³

Continuemos con la danza. Voy a detenerme por el momento en la improvisación, en el acto de improvisar en danza, pues Kairós es quizás la mejor manera de rodear lo que allí se vivencia como una praxis del tiempo.

Al improvisar ingresamos a un registro de la acción bien particular. Allí los límites de inicio y fin no están determinados; no tenemos un guión ni cinético ni formal que interpretar; una férrea manía por *insistir* en lo que sin embargo no se sabe motiva todo el *espacio-tiempo* de dicha acción. Es verdad que el encuentro, la posibilidad de transformar cada fibra muscular en un oído inmenso, nos sobrecoge. Pero también es cierto que un enorme deseo de acallar todo lo que hemos aprendido a decir con rigor y una necesidad inmensa de dar lugar a una sola *palabra-letra-cuerpo* de cada uno son el pulso que nos mueve al momento de improvisar.

En Estados Unidos y en los tempranos años setenta, Steve Paxton, bailarín de la compañía de Merce Cunningham e iniciador de la práctica del *contact-improvisation*, investiga otras formas de danza que no estén supeditadas a lo que la danza escénica americana del siglo XX ha constituido como verdad. Paxton quiere generar otras posibilidades y formas de trabajar con el movimiento que no impliquen tener a una persona como figura imitable para el momento de moverse y que, más bien, moverse sea un acto consecuente de la constante toma de decisiones de quien se mueve⁸⁴. Paralelamente, Paxton está muy interesado en el arte marcial japonés *aikido*, del cual apropia el hecho de *caer* y *rodar* y de trabajar con la

⁸³ Jacques Lacan, "Del barroco", en *El seminario 20: Aún* (Buenos Aires: Paidós, [1972-1973] 2008), 138.

⁸⁴ Al respecto ver Cynthia J. Novack, *Charing the Dance, Contact Improvisation and American Culture* (Wisconsin: Wisconsin University Press, 1990), 54.

energía del *otro* como bases determinantes para las habilidades técnicas de la práctica. Con sus aportes a la danza, la improvisación de contacto surge como un evento extraño del movimiento: un estado permanente de desorientación que implica una constante toma de decisiones en el mismo acto de moverse, el hecho real del peso (caer y rodar), y de la acción de moverse con otro, son los criterios que instauran otro suelo para el movimiento. Muchos años más tarde, Paxton reflexiona sobre sus búsquedas⁸⁵ —diría yo, sobre sus encuentros— y afirma que deja de enseñar danza contacto, pues luego de varios años de hacerlo no deja de enseñar sus principios sin pasar a otro nivel. Paxton dice que deja de enseñar improvisación porque parece que es algo que solo se aprende por sí mismo. La improvisación de contacto, dice, fue una especie de plataforma que permitió abrir el espacio de la improvisación pero, como plataforma, estaba adherida a la instancia del lenguaje, al lugar de las reglas que guían pero que también crean limitaciones. *Improvisación* en este sentido tiene que ser una palabra fuera del lenguaje. Paxton continúa su vida, sus otras decisiones, sus otros objetos de saber, pero la improvisación es algo que resuena en todos sus *haceres*. Esta renuncia a ubicar la improvisación en el espacio de lo que se puede enseñar me conduce a su estatuto de *acto*.

Lacan varias veces reconoce que no todo puede ser dicho. La improvisación hace parte de ese no-todo. De ello podremos seguir escribiendo; de hecho, la improvisación me fuerza a escribir, una y otra vez, tal vez no para decir algo de ella sino para decir algo de la danza, de lo otro, de lo que tal vez sí podamos hablar, pues a veces, en este caso, sería mejor callar. Tal vez nuevamente podamos hablar de la travesía, como en *The Sheltering Sky*, de los acuerdos que establecemos cuando improvisamos, de la escucha, del silencio, de los vacíos que provoca, de su tiempo distendido, suspendido, pero hay un *saber ahí* que es ahí y del cual poco tenemos para comprender.

Sin embargo, sí podemos decir que en la improvisación hay un tiempo que tiene la textura efímera de Kairós. Donde vayas a improvisar, verás que todos buscamos o esperamos el *momentum*. A la manera de Kairós, el *momentum* es justo ese instante en el cual coincide la

85 Véase <https://www.youtube.com/watch?v=82Od5NM4LI>.

sensación temporal de que algo no ha llegado *aún* y al mismo tiempo ya se ha ido. Su experiencia, dada entre el juego y el riesgo, construye un tiempo en el cual acción y movimiento transgreden su condición cinética para devenir sinestésica e inscribir con el cuerpo un acto que suspende el trasegar que se ha labrado en medio de acciones, recepciones, escucha, demandas. ¿Cómo enseñar el *momentum*? Paxton es consecuente con lo que lo mira respecto de la improvisación. Allí él no encuentra un método, una estructura, una técnica, un lenguaje. Allí se accede a *un decir*, a una inscripción de cada quien o, para seguir con Lacan, de cada *que*. Kayrós es el tiempo terapéutico, el que guía la acción del médico hipocrático que tiene como precepto “adaptarse a las variaciones de los individuos y las circunstancias”⁸⁶. No obstante, Kayrós resuena más allá de la visión terapéutica del mundo, pues es también el tiempo oportuno, es el tiempo de concluir, el tiempo que Aristóteles nombra en la *Ética a Nicómaco*, distinto al tiempo *chrónico* de la *física*. Volviendo una vez más a Campillo, para los estoicos, Kayrós es el propio Aión que irrumpe en el Chronos y lo pone en suspenso; es el tiempo de la ética, de la ciencia de la práctica que no tiene reglas, ni método, ni ley, sino la ciencia que le dictamina a cada quien su decisión y de la cual cada uno realiza una acción única e irrepetible. Una acción que tiene estatuto de *acto*. De ella no se aprende, es primera y última a la vez; da comienzo a lo que sí podría entrar en la cadena de lo continuo. Mi insistencia en un decir acerca de la improvisación, de la danza y su quehacer poético, señala, desde los inicios de este encuentro con el psicoanálisis, este más (+) de Kairós. Este otro estatuto del hacer que no se reduce al accionar terapéutico, sino que, de cara y cuerpo al acto poético, inscrito en las dimensiones de lo estético, de la *aistesis del gesto*, se topa con lo ético, con el acto de la decisión. Lacan, en esos maravillosos años setenta, volverá a estrechar la relación entre ética y gesto:

La ética como quizás lo podrán entender quienes me escucharon en otra época hablar de ello, tiene la más estrecha relación con nuestra habitación del lenguaje, y pertenece además, como lo desbrozó cierto autor que evocaré en otra ocasión, al orden del gesto.⁸⁷

86 Campillo, “Aión”, 65.

87 Lacan, “El saber”, 122. Lacan menciona la estrecha relación gesto-ética para advertir justamente la grieta que se abre en la lingüística. Por ello su neologismo *lalengua* entra en dicha grieta para determinar la relación

Volverá, pues ciertamente en el año 1964, en el seminario sobre *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Lacan precisa la relación del gesto con ese tiempo específico de la detención del instante de ver que se ubica como un *antes* del acto: “El gesto no es un golpe que se interrumpe. Es, al fin y al cabo, algo hecho para detenerse y quedar en suspenso”⁸⁸.

Pensando en aquello que no solamente se *propaga como comunicación de la palabra, sino como desplazamiento del discurso*, muy seguramente Agamben y Lacan tendrían que ver entre ellos, tendrían que sentirse mirados uno al otro, pues tal vez cada uno *pescaría al otro*⁸⁹. En *Medios sin fin*, un pequeño texto sobre política, Agamben dedica un capítulo al asunto del gesto, en el cual retoma una observación de Varón, a su parecer preciosa, sobre el gesto, a saber, que este se inscribe en la esfera de la acción y se distingue del actuar (*agere*) y del hacer (*facere*). Nada lejano a Lacan. Más bien en plena vecindad:

La característica del gesto es que por medio de él no se produce nada, ni se actúa, sino que se asume y se soporta. Es decir, el gesto abre la esfera del *ethos* como esfera propia por excelencia de lo humano. ¿Pero de qué modo es asumida y soportada una acción? ¿De qué modo una *res* pasa a ser *res gesta*, un simple hecho se convierte en un acontecimiento? La distinción entre *facere* y *agere* deriva, en última instancia, de Aristóteles. En un célebre pasaje de la *Ética nicomaquea* los opone de este modo: *El género del actuar (de la praxis) es distinto al del hacer (poiesis) porque el fin del hacer es distinto del hacer mismo, pero el de la praxis no puede serlo, pues actuar bien es en sí mismo el fin* (VI, 11, 40b). Lo que realmente es una novedad es la introducción, junto a los anteriores, de un tercer género de la acción: si el hacer es un medio con vistas a un fin y la praxis un fin sin medios, el gesto rompe la falsa alternativa entre fines y medios que paraliza la moral y presenta unos medios

del sujeto con el significante, en la cual el primero, en tanto signo y como subordinado al último, no es más efecto del significante.

⁸⁸ Lacan, “¿Qué es un cuadro”, 123.

⁸⁹ Parfraseando a Lacan cuando en “Radiofonía” dice: “el efecto que se propaga no es el de la comunicación de la palabra, sino el del desplazamiento del discurso”. Lacan, “Radiofonía”, 429. Y en el seminario 20, al referirse al efecto de resonancia, que “se produce cuando alguien sencillamente pesca de qué se trata”. Lacan, “El saber”, 123.

que, como tales, se sustraen al ámbito de la medialidad sin convertirse por ello en fines.⁹⁰

Tanto para Lacan como para Agamben, el gesto es la *temporalidad* de la *suspensión*, de la detención, es el *gag*, *algo que se mete en la boca para impedir la palabra, instante de ver*, lugar de la danza, dice Agamben, exhibición de una medialidad, de un medio como tal. Mientras las acciones desmandadas por capitalizar la práctica artística, por la promoción de que su fuerza de valor sea cuantificable, de que sus conocimientos sean insumos para otros fines de la sociedad por parte de las voces institucionalizadas de la danza académica y cultural, mientras esos discursos se riegan en los diversos contenedores de la sociedad, aún, el cuerpo se escapa al gesto, a su pura medialidad mientras baila. Y si hablamos desde lo que la danza hace, tendremos que decir que siendo ella *gag*, suspensión en el tiempo, desconfigura en cada acto escénico aquellas divisiones odiosas entre cuerpo y lenguaje, cuerpo y alma, cuerpo y mente.

Kayrós, tiempo oportuno, pero también de la oportunidad, agita el terreno donde convergen el acto, el tiempo, la creación, la danza, la decisión y el acto de escribir en torno a ello. *Comenzar* no es pues un momento en la cadena de un tiempo operativo, *chrónico*; es, más bien, un tiempo del orden de lo posible, “donde potencia y acto, naturaleza y artificio, contingencia y necesidad se hacen indiscernibles”⁹¹. *Comenzar* es siempre un fugitivo de *Chrónos*, un enamorado de *Aión* y un gesto sacudido por *Kayrós*. Una forma del tiempo y de la acción que poco tiene que ver con la sumatoria de los haceres que esperan otra cosa (un fin) y mucho con el constante navegar entre medios que, además de *suspender, repiten, acumulan, sustituyen, desplazan*. La insistencia del comenzar forja un tono, una voz, un lugar de enunciación. ¿Cómo hacer de esta voz una investigación que prosiga su propio tono y no se desvíe por los senderos *chrónicos* de la determinación reflexiva? ¿Cómo escribir justamente de y en aquello que por su naturaleza *imposible* no se ajusta a los acuerdos simbólicos e imaginarios de la investigación universitaria? Este espacio del tiempo es el que intenta *señalar* la presente escritura. La danza, como poiesis del gesto,

90 Giorgio Agamben, *Medios sin fin, notas sobre la política* (Valencia: Pre-Textos, 2010), 54.

91 Agamben, *Medios*, 50.

acción en plena medialidad, exhibe actos que son propios del *creador-coreógrafo* y que están plenamente soportados por agenciamientos temporales que abren o sostienen la resonancia de un lugar: el de la enunciación. Allí el coreógrafo no habla, calla para hacer consistir su propio silencio en el flujo de la enunciación y desde allí soportar, sostener los *puntos suspensivos* de todo discurso: el cuerpo. *Repetir, acumular, sustituir, suspender, desplazar* son los asuntos propios de un coreógrafo, conflictos temporales y espaciales que hilan subjetividades, urdimbres de carne y hueso, reales, amarradas de diversas formas y en sus coyunturas por los efectos del mundo en el cuerpo. ¿Qué estatuto tienen estos verbos? ¿Acaso son simples acciones de composición o más el lugar de enunciación del sujeto poético de la danza? En su momento, nos centraremos en el estatuto poético-clínico de estos verbos como los actos más propios que tiene la danza para hacer advenir *algo*, para dejar caer algo, para hacerse la basura del mundo. Volvamos a Emerson: Así como “cada palabra fue alguna vez un poema”, así mismo, cada acto-acción fue alguna vez gesto, *algo del medio, del tiempo, resonancia, voz...*

El comienzo no está precisamente en el punto de inicio, sino en el balbuceo indescifrable que deshace el sostén de lo precedido e instaura un estado en potencia avasallador que se resiste a hacerse acto solamente como potencia de lo que pueda introducirse, desarrollarse y concluirse, y que desea a toda costa mantener, en el acto mismo, la potencia *de lo que puede* también *no-ser*⁹². Este goce de saber, este sin fin del comenzar, sujeta mis manos a la escritura, aprisiona mi cuerpo a la letra y me hace danzar en aparente inmovilidad.

92 Estoy hablando en el mismo sentido en que Agamben, de la mano de Aristóteles, lo hace del *acto puro*, que proviene no de una *potencia de ser* sino de una *potencia de no-ser*. Esto se desplegará en lo que sigue de la escritura.

2. Segundo acto. Del señalar: un acto en resistencia

Experimento 1: *¿qué hace que creemos lo que creamos?*

*Hay preguntas que se hacen no para ser respondidas, apenas
para mostrar o señalar un camino...*

Jean-Luc Nancy

Uno se cuenta mil veces. Tal vez más. Cada vez que te preguntan ¿qué haces?, vuelves y te cuentas, cuentas una vez más el cuento, que por lo imposible de contar no se corresponde y, entonces, vuelves a contarlo distinto. ¿Por qué habría que contar el cuento antes de hablar como si el decir no llevará ya el cuento? ¿Por qué más bien no precontarlo? ¿Por qué no dejar que la voz que emerge de lo que le sigue al cuento dé cuenta, que cuente el cuento sin contarlo? Escribiendo y preparando un encuentro-conferencia pensé en iniciar esta parte de diálogo contando el cuento, mi cuento: ¿qué hago?, ¿qué he hecho?, ¿qué haré?, y ¿cómo suelo hacerlo?; pero intentando hacerlo me di cuenta de que ese no era mi cuento... tal vez sea mejor no inventar otro cuento más que el que ya discurre en el decir, incluso a nuestras espaldas, pero solo en virtud de tener a otros que cohabitan lo que se habla.⁹³

En octubre del 2014 orienté un taller de creación en el marco del Centro de Experimentación Coreográfica de la Fundación Danza Común⁹⁴, en Bogotá, que tuvo como punto de partida la pregunta: ¿qué hace que creemos lo que creamos? Esta formulación tuvo la intención de lanzar al aire ese doble sentido de la oración: creer y crear. ¿Acaso algo del creer en la creación nos concierne⁹⁵? La pregunta, antes de comprenderse como eso, como una pregunta, fue más bien un punto de inicio que pretendía abrir rutas posibles de acción y reflexión en torno al hecho de la singularidad que envuelve el acto de crear, y que se manifiesta como expresión inédita en la insistencia de *algo y de un alguien* cuando,

93 Preparé este prefacio para una conferencia en la Universidad Pedagógica (octubre de 2015, Bogotá) sobre *el acto de resistencia en la creación*, en virtud de iniciar con algo que deshiciera el discurso que antecede generalmente a cada conferencia sobre el conferencista.

94 Véase www.danzacomun.com.

95 Si a *vuelo de pájaro* volvemos al capítulo anterior, por ahora podríamos sostener que se trata de una creencia en términos de una *presunción* que está en juego en el acto creativo que se corresponde con el *tiempo lógico del comenzar*.

creando, improvisando, danzando, se *repite*, *acumula*, *suspende*, *sustituye* o *desplaza*. La pregunta por la singularidad que envuelve el acto de la creación supuso a su vez generar un desplazamiento, podríamos decir ahora, de lo noético, de lo que se *conoce* a lo *lógico*, a lo que se presume por la aserción anticipada de cada creador. Siendo la singularidad lo que se proponía como lugar de enunciación a explorar, se trató de generar *tónicas de escucha*, lógicas del orden de la oreja, sujetas a lo que *resuena* y que toman cierta distancia de las lógicas del ojo, sujetas a lo que se *reconoce* como diferente y constatable (siguiendo a Jean-Luc Nancy)⁹⁶. De esta manera, la pregunta nos hizo dirigir nuestras orejas hacia lo que viene para cada uno como sus marcas, sus registros, no solo como objetos sino como modos de acción y sujeción: como actos insertos en el tiempo. ¿Qué medios sensibles transitan en *mi* acto creativo, entendiendo tanto los medios como el “mi” no subyugados a la autoridad del “yo” sino a eventos propios del sí mismo? Traigamos de nuevo las palabras de Jean-Luc Nancy a propósito del *sí mismo*:

Quando estamos a la escucha, estamos al acecho de un sujeto, aquello (él) que se identifica al resonar de sí, a sí, en sí y para sí, y por consiguiente fuera de sí, a la vez igual a sí y distinto de sí, uno como eco de otro y ese eco como el sonido mismo de su sentido...

Parfraseando a Nancy, este *sí mismo* al cual nos referimos *es uno que nunca está dado*, apenas referido a sí por sus propias marcas. La pregunta por la creación desde este sí mismo expropia al sujeto de la voluntad del yo que busca todo el tiempo reconocimiento, para darle cabida a la vibración de las marcas del sujeto como una manera resonante de hacerse presente.

96 “La resonancia nos concilia con un orden de sentido y de verdad, cuya esencia difiere del orden visual del reconocimiento. El amor y el odio son siempre aquello por lo cual el reconocimiento se revela indigente. Hay en la voz un sobrepaso de la identificación: una participación en aquello que el aspecto presenta, pero de lo cual el sonido socava la presencia, la separa de sí misma y la envía a resonar en una lejanía muy íntima donde se pierden las líneas de fuga de todas las presencias”. Jean Luc Nancy, “La imagen: mímesis y methexis”, *Escritura e Imagen 2* (2006): 3, <http://es.scribd.com/doc/202414214/Nancy-Jean-Luc-La-imagen-Mimesis-y-Methexis#scribd>.

Así como cada arte constituye la invención o intensificación de un registro, de un sentido, por exclusión de otros, que ya conlleva una proximidad contrastada con los otros registros⁹⁷... así también cada creador, en tanto sujeto (sujetado a algo que se ha perdido), constituye e inventa sus registros y se pone a la escucha de sus marcas, de sus registros sensibles, pulsionales, de aquello que lo mira, de la oreja que lo escucha, de la voz que lo llama, de la piel que lo toca, de la nariz que lo huele, de la boca que lo prueba, de esa cosa sensible que lo señala. Y como Butes, sube al puente, salta y baila, pues el canto de las sirenas es su llamado a *las aguas de antaño*:

Las sirenas son la forma inasible y prohibida de la voz atrayente. No son sino enteramente canto. Simple surco plateado en el mar, cresta de la ola, gruta abierta entre las rocas, playa inmaculada, ¿qué son, en su ser mismo, sino la pura llamada, el vacío feliz de la escucha, de la atención, de la invitación a la pausa? Su música es lo contrario de un himno: ninguna presencia resplandece es sus palabras inmortales; solo la promesa de un canto futuro recorre su melodía. Seducen no exactamente por lo que dan a oír, sino por lo que brilla en la lejanía de sus palabras, la posteridad de lo que están diciendo.⁹⁸

En su momento, la resonancia tomará su lugar de manera particular en esta escritura; inscrita entre los intervalos de los significantes a lo largo de esta, la resonancia tal vez sea el movimiento final que marcará la función de estas letras: comenzar...

La pregunta ¿qué hace que creamos lo que creamos? funciona más en el orden resonador del *llamado* que en el orden *cuestionador* del conocimiento. En el lugar del conocimiento una proliferación de respuestas aparece; respuestas que desde otros órdenes satisfacen con acierto la demanda que la respuesta conlleva. Con la neurolingüística, por ejemplo, cabría responder a dicha pregunta a partir de las diferencias existentes entre el pensar convergente y el pensar divergente, este último propio del pensamiento artístico; o desplegar la respuesta a partir de los hallazgos últimos del cognitivismo y las teorías sobre la percepción

97 Nancy, "La imagen", 3.

98 Palabras de Foucault extraídas de su texto *La pensée du dehors*, y citado y traducido por Carmen Pardo y Miguel Morey, en Quignard, *Butes* 87.

que nos han permitido pensar en el *fenómeno* de la creatividad en función de la relación entre corporeidad e intención. O, desde la perspectiva de las nuevas lecturas de la creación y el amplio fenómeno de la somática, propios de la danza y las nuevas escrituras del cuerpo y su relación con el entorno social y ecológico. Podríamos tomar el interrogante para abastecerlo de respuestas múltiples, diversas y que, coherentes con éticas del cuerpo relacionales y discursivas del ser bioético que somos, den cuenta de una transformación del mundo y nos provean de esperanzas de un mundo mejor. Podemos dar respuestas muy necesarias, interesantes y complementarias a dicha pregunta y, en este sentido, ver la fuerza terapéutica de la danza, de su gran impacto en el mundo, de su ser *recíproco*. Pero *eso no es...* El *más* de Kairós señala la fuerza poética misma de la danza; parece indicar la ruta de la voz, de aquel agujero que permite que entre los significantes algo resuene. “La existencia del espacio vacío hace posible la resonancia, en virtud de la cual los significantes se mueven, se desplazan. De allí que la razón (*raison*) del inconsciente sea, si retomamos la palabra del poeta francés Francis Ponge, la resonancia (r.é.s.o.n); en español, quizá podríamos aproximarnos a nombrar este condensando fundamental diciendo que la razón del inconsciente es su *razonancia*”⁹⁹.

Esta insistencia por preguntar *algo* que no se dirige a satisfacerse en una respuesta quizás sea del orden de otra cosa que se vuelve efecto de la pregunta y, a su vez, causa. Este interrogante que más bien señala parece un fenómeno de enunciación enmascarado; parece que a lo que pregunta no le sigue una respuesta que colme satisfactoriamente un hueco, sino quizás un experimento, un acto. Es una pregunta a la que no le sigue un lleno, sino un hueco, un vacío... aunque los ojos, *en el instante de ver*, se nos llenen hasta cegarnos. Stockhausen deja de escribir melodías con notas fundamentales para, con una sola nota —si bemol—, crear una presencia metonímica continua en la música. Aunque *Stimmung* sea eso, una obra sonora de 75 minutos en la cual solo los armónicos están presentes, lo que desata su creación es un lleno, una acumulación fatigosa y exuberante de la vida¹⁰⁰:

99 Belén del Rocío Moreno Cardozo, “Voz, inconsciente y función poética”, inédito.

100 Al respecto ver Mejía, “*Stimmungen*”, 54.

De las pulsaciones del espacio y el tiempo en la danza

Lo importante para la creación de *Stimmung* fue el hecho de que acababa de regresar de México, donde estuve por un mes caminando entre las ruinas, visitando Oaxaca, Mérida, Chichén Itzá, y volviéndome un maya, un tolteca, un zapoteca, un azteca o un español —me volví la gente—. Los nombres mágicos de los dioses aztecas son pronunciados en *Stimmung* [...] Y luego el espacio. Permanecía sentado por horas en la misma piedra, mirando la proporción de ciertos templos mayas con sus tres alas, mirando cómo estaban levemente fuera de la fase. Reviví ceremonias que fueron a veces crueles. La crueldad religiosa no está en *Stimmung*, solo sonidos, todo el sentimiento de las planicies mexicanas con sus edificios trepando al cielo —el silencio de un lado, y los cambios súbitos por el otro—. ¹⁰¹

Hay algo que excede la vida en la creación, que disloca los límites de nuestro propio cuerpo, una realidad excedida que demanda su concentración y que, como Stockhausen, solicita dejar caer eso lleno para *poner el silencio de un lado y los cambios súbitos por el otro*.

“¿Qué es el hombre?”. Esta fue la pregunta que se hicieron, y cada uno en su momento, Pascal, Kant, Nietzsche. Si es el mismo hombre el que hace esta pregunta, dice Jean-Luc Nancy, a esta no le sigue inmediatamente una respuesta a la manera de identificar los contornos, los límites de un objeto, separado de la razón que lo interpela. El interrogante abre más bien para cada uno de estos pensadores *el lugar de una nueva presencia*. Quien pregunta es él mismo, el objeto de su pregunta; es una cuestión que desborda las fronteras entre el quién y el qué. Por lo tanto, lo que ella exige como primera acción es suspender todo intento por demarcar un límite ficticio que aparezca como respuesta. Pero, aún más: quien pregunta es el sujeto que, *hablando sin saber*, se hace sujeto de su decir. Al respecto, Lacan nos permite asumir que la respuesta no está en el sujeto, *sino en un objeto por naturaleza vedado*; no hay un modo de respuesta a esta pregunta y sí más bien una forma de *señalar un otro modo de sostenerse* ante dicha pregunta:

101 Stockhausen citado por Mejía, “*Stimmungen*”, 54.

De las pulsaciones del espacio y el tiempo en la danza

[...] toda respuesta como función del conocimiento se sostiene por un decir, el de la lengua, y con una práctica, la de la gente que da órdenes en nombre de cierto saber.¹⁰²

Ahora bien, podríamos simplificar las cosas y decir que nuestra pregunta interroga sin más por la creación, *por los utensilios que ella fabrica a más no poder*¹⁰³. Pero la pregunta señala un hacer, un creer y un crear, y en este sentido apunta no solo a su producción *sino a lo que, como acto, como terreno estético-ético, constituye para el sujeto creador*. No se trata de preguntar únicamente por la actualidad de la creación, donde aparecen una serie de objetos intercambiables, estados de cosas, producciones, habilidades, circulaciones del orden del conocimiento, sino de señalar eso que nos señala, atender a eso que nos mira, el lugar del objeto vedado, a partir del cual se hace posible el estado *potencia* que constituye el hacer poético y que, como estado emergente del acto de crear, es *lo que siempre se escapa y por lo tanto hay que tomar de otro modo*¹⁰⁴.

El proceder poético indica el estado potencia en el cual se pone en marcha su dinámica del *no-todo*, su inherente resistencia a realizar lo realizable solo a costas de la potencialidad, afirmando también su impotencialidad, la falla, la imperfección, su ser-basura. Este estado-potencia de la creación poética está sostenido por la destinación de todo sujeto a su propio llamado a la *inoperosidad*. Esta es entendida como un modo temporal del hacer que destina al sujeto la decisión de asumir formas peculiares de hacer con el tiempo. Con Agamben, podemos afirmar que se trata de esas formas que corresponden tanto al arte como a la política.

Así pues, mi *pregunta-señalamiento* tiene el efecto lacaniano que tiene el interrogante “¿por qué la hija de fulanito está muda?”. No se trata de extraer un cúmulo de experiencias, de datos de la creación, para finalmente poder decir *por qué creamos lo que creamos*, como tampoco pretende Lacan responder por qué fulanita está muda. Se trata en ambos casos “de

102 Jacques Lacan, “Redondeles de cuerda”, en *El seminario 20: Aún* (Buenos Aires: Paidós, [1972-1973] 2008), 147.

103 Lacan, “Del barroco”, 138.

104 Parfraseando a Lacan en “Verdad”, 61.

hacerla hablar”. De poner a hablar a la creación en un sentido figurado en ese lugar indefinido de búsqueda-encuentro para que desde allí se movilice el deseo que la constituye¹⁰⁵. Deseo, claro está, entendido a partir del lugar de objeto (vedado) y no del sujeto psicologizado. Poner a hablar a la creación implica juntar un hacer con un saber. A la manera de operar del psicoanálisis, un *saber-hacer ahí* con el síntoma, no en el sentido de aniquilarlo sino de sostenerlo.

Desplazamientos del experimento

Será necesario *ex-poner* algo del *cuento* ahora. Los primeros intentos de la escritura estaban solicitando de manera insistente evocar el espacio en conflicto sobre el cual escribo (danza, psicoanálisis y filosofía). Pero hoy, luego de componer-escribir, esto es, luego de moverme repitiendo, acumulando, sustituyendo, desplazando la letra, la escritura se fue alejando cada vez más de cultivarse en las siembras de los conflictos disciplinares (en este caso, entre danza, filosofía y psicoanálisis), no porque estos estén resueltos. Todo lo contrario. Su manera de persistir, insistir y existir es crítica, no solo por lo que no pasa entre ellas como disciplinas y lo que pasa como modos vitales de pensamiento, sino también por lo que todavía no pasa por mí respecto de ellas y porque lo que ha ido pasando es un experimento entre cuerpo y palabra que me ha desplazado del asunto disciplinar a este espacio de fuerzas, de pulsiones inherentes al decir, que me ponen a *hablar con el cuerpo y la letra, sin saber, diciendo más de lo que sé*¹⁰⁶. Los intentos primeros de escritura produjeron una serie de textos que intentaban hacer un piso, un estado del arte para la aproximación al problema que enunciaba en aquel momento como *el lugar atópico de la voz: el lugar de la creación*. Tales escritos amplificaban cada vez más el problema a trabajar, me hacían saber cada vez más de mi ignorancia frente a cada disciplina, y entonces cada producción abría una nueva indagación y consentía el deseo de saber más. Esta etapa se interrumpió, el

105 En un intento de definir la praxis del psicoanálisis, Lacan advierte en ella la comunión todavía existente entre lo científico y lo religioso, pues su separación y distinción se infieren de lo que una hace a diferencia de la otra: la ciencia busca; la religión y el arte (aludiendo a Picasso) encuentran. “No me buscarías si no me hubieras encontrado ya. El encontrado ya está siempre detrás, pero marcado por algo que es del orden del olvido. ¿No se abre entonces aquí una investigación complaciente, indefinida?”. El psicoanálisis en este sentido tiene la tarea de reivindicar el acto, de buscar de forma indefinida con el peligro de que el encuentro corte de raíz su naturaleza indefinida. Lacan, “La excomunió”, 15.

106 Parfraseando a Lacan, “Redondeles”, 144.

hombro se lesionó, la vida tuvo que cambiar y la escritura se *suspendió*. En el medio, mientras todos estos desplazamientos sucedían, trabajaba en mis clases de composición coreográfica con el asunto del archivo, pues este tema quedó en remojo en la cabeza por un año, luego de haber realizado un trabajo en conjunto con el artista colombiano Coque Salcedo sobre el problema del archivo y la danza¹⁰⁷. En esos primeros experimentos fueron emergiendo rutas concretas que indicaban, señalaban problemas que comprometían tanto el asunto de la creación, como de la escritura y del cuerpo que habla. Poco a poco, en dicha actividad, fue re-apareciendo algo que ha estado allí siempre, en el hacer del coreógrafo, algo que transita entre una temporalidad, unas acciones, una sensación fallida ante eso que se hace a pesar de inscribirse en los circuitos de lo que se vuelve efectivo, productivo, artístico. Y hubo un momento en que ese algo apareció suficientemente como para poderlo nombrar a partir de las siguientes palabras: *repetir, acumular, sustituir, desplazar, suspender*. La danza trabaja con lo que ha estado allí siempre y sin embargo se hace enigma. Por lo tanto, el coreógrafo tiene a la mano estas acciones tan anodinas como *repetir, acumular, sustituir, desplazar, suspender* para vérselas con eso del tiempo y del espacio que, sin embargo, es necesario hacer emerger.

Simon Forty, otra presencia indiscutible en mi hacer con la danza, es una judía italiana que en el año 1939, con cuatro años de edad, emigra con su familia de Europa hacia Estados Unidos. En los años setenta hará parte de este movimiento particular de la danza

107 Por un encargo institucional, nos sumergimos en los problemas conceptuales que se pueden generar al establecer políticas públicas que orientan las acciones institucionales en relación con los centros de documentación en danza en el país. Este asunto, por supuesto, tenía que pasar por la relación problemática entre *cuerpo-danza* y *archivo*. Poniendo en diálogo crítico la institucionalidad que se encarga de regir los sistemas de información, documentación y archivo en el país (Biblioteca Nacional y Archivo General de la Nación) y la praxis de la danza, la cuestión nos forzaba a considerar su carácter no visible y probablemente inconsciente, y lo que esta cuestión tenía por decir frente a conflictos sociales y culturales derivados de la exclusión, la represión, la manipulación, el control y la seducción. Nos vemos entonces en la tarea de precisar sobre el inconsciente del archivo, ese “apropiarse de un poder sobre el documento, sobre su posesión, su retención o su interpretación” (Derrida) y distinguir la noción del archivo derivado de la institucionalización como autoridad de aquel otro, encarnado en el cuerpo que baila y que lo habita como lugar de memoria y que discurre en su búsqueda constante del *tiempo* perdido. Al respecto ver Coque Salcedo, Camilo Ramírez y Natalia Orozco, *Danza y archivo* (Ministerio de Cultura de Colombia; Asociación Alambique, convenio 2035/13, Bogotá, inédito).

“posmoderna”¹⁰⁸ en California y Nueva York, que suspende los relatos contruidos por la danza de Occidente (ballet clásico y danza moderna) para dar escenario, luz, al cuerpo sensible, efecto de un decir. Forty es una experimentadora permanente del cuerpo que desarrolló, por ejemplo, una gran atención a la acción de gatear. Sus experimentos e investigaciones constantes con el mover(se) en contextos más allá de lo escénico repercutieron de manera determinante en la generación de discursos o técnicas de la danza (llamadas blandas) que alimentaron la formación dancística de Estados Unidos, Europa y Latinoamérica. A la manera de Paxton, Forty estaba interesada en posibilitar otras formas de estar en y con la danza que no se redujeran a enseñar-aprender cómo bailar en medio de una serie de conteos rítmicos, sino en desarrollar un *state dance*, un estado para danzar:

Probablemente yo podría compararlo con un cierto estado de meditación, o un estado en el cual tú llegas a un nivel de concentración tal que ya no tienes que esforzarte en concentrarte porque todo tu sistema está fluyendo en esa dirección. Y podría decir que estás actuando en un estado de no-mente, en el cual todo tu sistema está orientado al acto de la performance (de estar presente). Podría ser adrenalina, u ondas de otro orden, podría ser lo que Castaneda escribió sobre esto: un estado en el cual se despiertan los poderes del guerrero. La palabra “encanto” proviene de las raíces de “canto”. Yo pienso que el estado de danzar es como un estado musical, un estado en el cual los motores musicales de la mente están en foco, en funcionamiento y toda la inteligencia motor están floreciendo.¹⁰⁹

Justamente, esta búsqueda del *state dance* transfigura el hacer de la danza escénica americana y la improvisación se vuelve un dispositivo posible con el cual, a través de los mecanismos propios del cuerpo, como *repetir, acumular, desplazar, suspender (detener), sustituir*, se disponga de un terreno particular para un estado del cuerpo en movimiento¹¹⁰. La *repetición*, como el movimiento iterativo que hace *aparecer una y otra vez algo* sin reproducirse nunca de la misma manera. Más bien ella produce lo que en ella misma está en

108 Estas nominaciones son muy discutibles; solo hago alusión a ellas para indicar y ubicar el contexto de la danza a la cual me refiero.

109 Simon Forty, citada en Sally banes, “Simone Forty: Dancing as a Newborn”, en *Tersichore in Sneakers. Post-Modern Dance* (Wesleyan: Wesleyan University Press, 1987), 35. La traducción es mía.

110 Que puede suceder en aparente inmovilidad.

juego: el goce. ¿Acaso no es esto lo que mantiene a un improvisador? La *acumulación*, método de composición en la danza que apareció por primera vez en los años setenta creado por la coreógrafa americana Trisha Brown, consistía en la construcción de una secuencia de movimientos que se iba desarrollando y conservando cada vez que se adicionaba un nuevo movimiento, y se reforzaba en su repetida evolución un elemento común (por ejemplo, el acto de doblar) de tal manera que se fuera *condensando* y replegando un acto coreográfico *per se*, independientemente de la carga narrativa que la danza moderna y clásica habían depositado en la danza a través de la música y la literatura. La *sustitución*, acción infatigable en la danza; ante lo que no está presente se pone otra cosa: un pie sustituye al otro de la misma manera en que una imagen se construye ante la ausencia de lo que ya no está. Ante la ausencia de algo construimos una *presencia*, pero también, ante la presencia y su exceso abrimos un hueco, un vacío, una ausencia. Esa es la labor del coreógrafo. El *desplazamiento* es quizás el mayor dispositivo que el bailarín tiene a la mano: se pasa incesantemente de un movimiento a otro, como se pasa de una palabra a otra. Uno se desliza de *a* a *b*, de *b* a *c*, de *c* a *d*, etc., en la experiencia de un *continuum*, sin introducir la vivencia de lo discreto, de lo que hace cambio, diferencia; y, sin embargo, allí algo habla. De la *suspensión* mucho hemos dicho en esta escritura, de lo que implica como gesto temporal en la danza. Entre la inhalación y la exhalación, una detención inmensa: la vida misma. Al nacer, una gran inhalación nos da vía para vivir; y al morir, es la exhalación la que se ocupa de vaciar de vida nuestro cuerpo. La danza se hace gesto justo por exhibir este estado de suspensión entre la vida y la muerte. En la detención del aire aparece el gesto, la medianía (el medio) en su plenitud (Agamben) y la suspensión del Otro (Lacan). Medianía y suspensión, dos formas de concebir la potencia del gesto; danza y escritura: dos manías por habilitar el lugar de la detención no inmóvil donde “algo” aparece.

Pascal Quignard evoca esa fuerza de la detención poética, pero, por sobre todo, las fuerzas que discurren en el hacer del creador al momento de saltar y responder a su propio llamado. Podremos decir que Butes salta a su muerte, como lo hace también Port en *The Sheltering Sky*. Y también, que cada creación implica una muerte. Un espacio de re-caída, de volver a caer; pero, del mismo modo, y como la música, *que es el baile*, cada recaída lleva consigo

“el deseo de levantarse de modo irreprimible”¹¹¹. *Repetir, acumular, desplazar, suspender (detener) y substituir* son operaciones propias del juego significante pero que, siendo el cuerpo quien las porta —por ser este efecto de un decir—, se vuelven actos poéticos resonantes, tejidos en el vacío y en la investidura pulsional del creador que señalan otra cosa, un *que, algo* de la lógica inconsciente del significante. Sus modos son asuntos que no nacen en las dificultades de orden disciplinar, no apuntalan estatutos epistemológicos que movilizan únicamente el terreno del conocimiento. Tal vez están más en el orden de lo que “puede un cuerpo”. Esta enunciación spinozista tampoco es susceptible de reducirse a lo disciplinar aunque pase por allí, aunque tengamos que vérmolas, más adelante, con el asunto del conocimiento del cuerpo al momento de considerar la potencia de la creación. Ese lugar disciplinar nos permite comunicar algo del cuerpo, algo que da cuenta de su inscripción en un mundo imaginario y simbólico; sin embargo, *el misterio del cuerpo que habla es el misterio del inconsciente y lo real* aparece aquí, sin más, en este cuerpo, que se lanza en su decir¹¹² y se zambulle en su más remota pérdida:

Butes encarna la vieja imantación sonora totalmente irrecíproca de los cuerpos que conduce infinitamente, aorísticamente, en ellos, el canto escuchado antes del primer día.

Como los cuerpos de los fetos en el fondo del líquido sonoro oscuro, así es el cuerpo de Butes el Argonauta pereciendo en la mar¹¹³.

Algo del cuerpo, de ese cuerpo mortificado, se resiste a morir, a ser intercambiado, moneda de cambio y relación. Algo del cuerpo se silencia, hace ruptura en el saber, para escribir(se) e inscribir su huella.

111 Quignard, *Butes*, 21.

112 Estoy parafraseando a Lacan, “Redondeles”, 158.

113 Quignard, *Butes*, 66.

Experimento 2: ¡Preferiría no hacerlo! O la resistividad poética de los cuerpos

*¿Qué es la música? El baile. ¿Y qué es el baile?
El deseo de levantarse de modo irreprimible.*
Pascal Quignard

*El profeta es un ángel que, en el mismo impulso que lo obliga a la acción, advierte de
improviso en carne viva la espina de una exigencia diferente.
Quien actúa y produce también debe salvar y redimir su creación.*
Giorgio Agamben

Voy a referirme a otro experimento, también ocurrido en la Fundación Danza Común, un año después del mencionado con anterioridad. Este experimento, inscrito en la práctica de la *danza contacto*, tuvo como punto de exploración *la resistencia* como un hecho físico que, sin embargo, es también efecto de un decir; por lo tanto, y en resonancia con tal decir, la exploración que proponía en dicho taller no señalaba con exclusividad el discurso de la *fisicalidad*, tan apetecido en el mundo de la danza. Aunque el trabajo propuesto fue eminentemente “físico”, esto es, con el ojo puesto en la anatomía y la biomecánica del movimiento, no podía evadir mi atención de las marcas de lo que a este cuerpo, como *cuerpo que habla*, se le escapa. Por ello me esforcé en nombrar el taller intensivo como un estado potencia del cuerpo y no anteponer la preposición en antes de potencia.

Entre 1969 y 1970, en el seminario *El reverso del psicoanálisis*, al exponer el asunto de la verdad, Lacan se remite a las raíces de la palabra en francés *puis-sance*, en español *potencia*, para hablar del ser que hay en el sentido y del cual es preciso encontrar otro modo de tratarlo, que no sea pleno, sino justamente como lo que se le escapa al mismo ser. Retomemos sus palabras:

Si toman ustedes el *sans* (sin), que se supone viene del latín *sine*, lo que es poco probable, porque su primera forma era algo como *senz*, nos damos cuenta de que *absentia* en ablativo, empleado en los textos jurídicos de donde proviene este término sin pies ni cabeza que es el *sans*, esta palabrita la hemos introducido desde el inicio en lo que hoy enunciamos.

De las pulsaciones del espacio y el tiempo en la danza

¿Y qué entonces? *Senz* y luego *sans*, ¿no se trata de una *puis-sance* (potencia)? muy distinto de ese en *puissance* (en potencia), de una virtualidad imaginaria, que solo es potencia por engañosa, sino más bien del ser que hay en el sentido, que debe tomarse de otro modo, no como *sens plein* (sentido pleno), que es más bien lo que al ser se le escapa, como ocurre con el chiste, que sale del espíritu.

Tal vez no sea una casualidad que la primera referencia que extraigo de Lacan para amplificar mi decir sobre el acto poético y su potencia-resistencia sea el asunto de la verdad, la del sujeto; la verdad como esa *cosa extraña que está con nosotros sin ninguna duda pero que poco nos concierne aunque se suela decir lo contrario*¹¹⁴.

Uno de los primeros ejercicios, luego de trabajar en lo que implica la *resistividad* para los cuerpos, fue jugar, en parejas, a *piedra, papel o tijera*. Este juego simple de manos y palabras consiste en que cada *uno* de los jugadores, en pareja, debe elegir con un gesto de la mano, o piedra, o papel o tijera, justo en el momento que le sigue a la enunciación “¡Piedra, papel o tijera!”. El resultado de estas dos decisiones al tiempo determina quién gana: la tijera le gana al papel (lo corta), el papel le gana a la piedra (lo envuelve), la piedra le gana a la tijera (la rompe). Hasta acá mucha diversión y *satisfacción*. En el siguiente ejercicio se trataba de contar en parejas hasta tres y, en el instante siguiente, como en el otro juego, uno debía elegir un gesto con la mano; en este, se tenían tres opciones: dar la mano, no darla o dar un abrazo. Este desplazamiento hizo que las risas de satisfacción desaparecieran y comenzaran a salir risas nerviosas, avergonzadas, compasivas, que intentaban rellenar el vacío que dejaba la nueva situación, que en el marco de intersubjetividad (de la reciprocidad), en el cual la mayoría de la danza contacto y de las prácticas somáticas (terapéuticas) se genera, se vuelve grosera, agresiva, necesaria de taponar¹¹⁵. Esta torpeza del gesto hacía emerger una nueva condición para la relación. El desplazamiento de pasar de una situación de competencia propia del ámbito de la *reciprocidad* (piedra, papel o tijera) a una situación en la que cada uno *hace algo con eso que allí aparece, suspendido*,

114 Parafraseando a Lacan, “Verdad”, 61.

115 En el marco de una sesión terapéutica de grupo, que hoy se apoyan mucho en la danza, esta situación no se suspende, al contrario, “se resuelve” identificando lo que cada uno “siente” en la acción para poder llevar a un consenso sobre el desacuerdo, pues lo que está en la base no es el desacuerdo sino el acuerdo fundamental.

irreconocible, vacío, pretendía instaurar ese lugar de la resistencia: donde el gesto se suspende, donde sale de su contexto habitual automático de dar la mano para llenarle el hueco al otro que te la ofrece, y volver a asumir *nuevamente* el impulso primero de la danza contacto, que está intrínseco en la pregunta ¿qué hacemos al juntarnos?

En el inicio del taller, me aventuré a solicitarles a los participantes que dijeran, en una sola palabra, lo que resonaba para cada uno respecto a lo que se proponía para la exploración del taller, esto es, la resistencia en la danza contacto como un *estado potencia* del cuerpo. Una constelación de palabras se configuró: *encuentro, experiencia, conocer, libertad, potencia, fluidez, atravesarme, alegría, contento, bailar, resistencia* y, entre ellas, *torpeza*. Agradecí la aparición de dicha palabra en los inicios del taller, pues justamente se trataba de instalar la torpeza como gesto interrumpido, suspendido, intruso de la acción, para hacerla inoperante y con ello *redimirla, salvarla*. La torpeza de un gesto ocurre justo allí cuando la acción se suspende en un poder y no poder simultáneo. Como la torpeza de Butes, que *imprudente*, lo lanza hacia una animalidad anterior.

De noche perdemos el compás, la medida de las cosas y regresamos a la desmesura de nuestras propias soledades psíquicas. En la poesía también. Un gesto poético es un gesto que abre una noche, que desmesura las cosas del día. “El poeta —escribe Bergamin— no es poeta solo cuando canta, sino cuando pierde el compás. Cuando el poeta pierde el compás ya no puede medir sus versos. Y los versos se quedan sin pies con que poder bailar”.¹¹⁶

Volviendo al epígrafe inicial de Quignard para acentuar la *potencia-resistencia* del acto poético que *deseo* afirmar de la danza: “¿Qué es la música? El baile ¿Y qué es el baile? El deseo de levantarse de modo irreprimible”. Nada más torpe que esto.

Resistencia es una palabra que proviene del latín *resistentia*, compuesta por el prefijo *re*, que refuerza la acción y el verbo *sistere*, derivado de *stare*, que significa mantenerse en pie, o remite a la acción de *contraponer*. Agamben añade algo más a esta derivación del verbo

116 Didi-Huberman, *El bailador*, 71.

en latín *sisto*: el verbo resistir viene del latín *sisto* que significa “arrestar, restringir, mantener quieto”. Ahora bien, si vemos a qué corresponde la resistencia de los cuerpos, esto es, su capacidad de *resistividad*, encontramos que esta se refiere a la capacidad de aquellos para soportar presiones y fuerzas sin quebrarse o sufrir deterioros. Por otro lado, la resistencia mecánica es la causa que se opone a la acción de una fuerza y la fuerza que se opone al movimiento de una máquina, la cual ha de ser vencida por la potencia de esta. Así mismo, se conoce como *resistencia eléctrica* la igualdad de oposición que tienen los electrones al moverse a través de un conductor. Desde la biología, se denomina *resistencia* a la capacidad de un ecosistema para seguir siendo capaz de regresar a su estado original luego de una cantidad de perturbaciones o presiones soportadas. Pero volvamos a esa resistencia de los cuerpos, a la capacidad de estos de soportar presiones sin quebrarse. En esta resistencia aparecen dos órganos que son los implicados principales de dicha capacidad, diría de *sostenerse en pie, de levantarse de modo irreprimible*: el *corazón* y el *pulmón*. Ambos órganos son determinantes por la relación entre fuerza y tiempo¹¹⁷. Hasta acá este mar de definiciones. Corazón, pulmón, fuerza, tiempo, significantes que participan de la definición de “resistencia” respecto de los cuerpos. Los escribo, pero su decir se me riega entre los intervalos de cada palabra y pone a andar la resonancia que señala el algo más del decir...

En el año 2014, Giorgio Agamben llevó a cabo una conferencia¹¹⁸ sobre la afirmación deleuziana: “el acto de la creación es un acto de resistencia”¹¹⁹: Agamben, retomando a Deleuze, parte del hecho de que el acto de resistir se da primero ante la muerte y segundo,

117 La resistencia aeróbica hace énfasis en el desgaste de los órganos del cuerpo por la realización de actividad física o ejercicios que reciben oposición del aire y de la gravedad. Por analogía contraria, la resistencia anaeróbica tiene que ver con el sostenimiento de un esfuerzo de manera constante hasta que la falta de oxígeno exige al cuerpo que la resistencia cese. Los especialistas dicen que no debe realizarse resistencia anaeróbica sin primero cumplir la resistencia aeróbica.

118 En Suiza, en el Centro de Estudios de Posgrado y Doctorado (EGS). Está publicada en la web por [European Graduate School Video Lectures](#).

119 Esta conferencia la llevó a cabo Deleuze en el año 1987.

ante los paradigmas actuales de la información que sostienen las sociedades de control. Cada acto de creación resiste a algo; la música de Bach, por ejemplo, es un acto de resistencia ante la separación entre lo sagrado y lo profano propio de su época. Sin embargo, Agamben quiere ampliar ese concepto de resistencia y no comprenderlo únicamente como una simple fuerza opositora que se hace ante una amenaza externa, pues desde esta simple definición siente que no es posible asumir la resistencia en relación con el acto poético. Quizás sea necesario conservar la resonancia que producen las cuatro palabras anteriores —*corazón, pulmón, fuerza, tiempo*—, para trasegar por este paisaje poético de la resistencia, por donde transita Butes, nadando con *fuerza*, con el *corazón* a reventar, el pulmón produciendo el sonido estruendoso del que se halla entre la vida y la muerte. Allí el tiempo no es otro más que la precipitación, en la que no cabe ningún arrepentimiento, aunque la pulsión originaria sea la deuda de todo presente, de todo *ahora*. “Su impulso lo obliga a la acción, pero le advierte de improviso, en carne viva, la espina de una exigencia diferente”¹²⁰.

En “Creación y salvación”, mientras rastrea la función del *profeta* en los textos rabínicos, en ciertos registros del cristianismo y el islam, Agamben sostiene que la función del profeta es cumplir dos obras de Dios: creación y salvación (imperativo). La obra de la salvación la hace el profeta e implica entregarse como mediador de la tarea de la salvación. La obra de la creación le corresponde al ángel que, como Iblis¹²¹, se niega a adorar a Adán. Para el islam, la tarea de la salvación precede en rango a la creación. Y, como en la mayoría de las religiones monoteístas, la acción divina se define por dos polos: creación y salvación, demiurgo y dios redentor, lo que genera un lugar, DIOS, en el cual se piensan los problemas decisivos de la acción humana.

En toda existencia humana es verdaderamente singular la trama silenciosa e intransferible entre ambas obras, el avanzar cercanísimas y separadas de la palabra profética y de la palabra creadora, del poder del ángel, con el que no cesamos de producir y de mirar

120 Giorgio Agamben, *Desnudez* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011), 11.

121 Iblis es, en el islam, el ángel al que se le confía el reino pero se niega a adorar a Adán y se aparta de Alá. Su nombre significa “privado de toda bondad”.

De las pulsaciones del espacio y el tiempo en la danza

adelante, y del poder del profeta, que también él incansable retoma, deshace y detiene el proceso de la creación, y, de este modo, lo cumple y lo redime. E igualmente singular es el tiempo que las mantiene juntas, el ritmo por el cual la creación precede a la redención, pero en realidad, la sigue y la redención sigue a la creación, pero, en verdad, la precede.¹²²

Me detengo por un momento en esta distinción de Agamben, pues parece que justamente entre estas acciones divinas que, por cierto, la acción humana parece haber heredado, emerge esa condición de potencia, que mencionábamos atrás con Lacan, y que se refiere al *ser del sentido*, que sin embargo *es aquello que se le escapa al ser*.

Avancemos solo un poco más con esto. Continuando con Agamben, vemos que la acción profética fue heredada en la Edad Moderna por la filosofía y la crítica (continuadora de la exégesis de la esfera sagrada que la precede); y la acción creadora, por la poesía, la técnica y el arte. Sin embargo, es con la secularización que estas dos acciones pierden su vínculo y, en su esquizofrenia adquirida, no saben de *aquel tiempo en el que el poeta sabía dar cuenta de su poesía* (“*abrirla en prosa*” decía Dante) y *el crítico era también poeta*; ahora, dice Agamben, el crítico carente de la obra de la creación, se venga de la misma, juzgándola¹²³. Genio y talento, estas palabras sueltas que rondan el hacer poético, ajenas una de otra, son las condiciones herederas de *salvación* y *creación* en la obra poética:

[...] aquello que decide sobre el rango de la obra es, una vez más, fruto no de la creación y del talento sino de la signatura que genio y salvación imprimen en ella. Esta signatura es el estilo, casi la contrafuerza que, en la creación, resiste a la creación y la deshace, el contracanto que tapa la boca del ángel inspirado. Y, a la inversa, en la obra del profeta el estilo es la signatura que la creación, en el acto de ser salvada, deja en salvación la opacidad y casi la soberbia con la que la creación resiste a la redención, quiere seguir siendo hasta el fin noche y criatura y, de ese modo, le confiere su tenor al pensamiento.¹²⁴

122 Agamben, *Desnudez*, 11.

123 Agamben, *Desnudez*, 11.

124 Agamben, *Desnudez*, 12.

La resistencia alude pues a esa condición abierta de la obra poética; y, como los verdaderos músicos de Quignard, emuladores de Butes, que se lanzan al mar, *dejando una parte de humanidad para permitir que la vieja unión fatal retome todo su poder sobre el cuerpo*¹²⁵, así mismo la obra poética se lanza a su propio hacer, que ya en sí mismo está atravesado por una insistencia permanente de des-hacer y *de-ser*. La obra poética es por excelencia la obra *tachada*. *La obra que se escabulle...*

¿Qué puede *Butes*?

¿Qué puede el arte?

¿De qué potencia se trata?

Volvamos a las cercanías que en esta escritura se han estado tejiendo. En el primer acto, “Del comenzar”, establezco una extrema proximidad entre posibilidad y viaje. Recordemos, con Agamben, que para Kant *potencia* y *posibilidad* son diferentes de la realidad efectiva y, por lo tanto, les es inherente una forma *cualsea*, es decir, un modo de ser que puede no ser, que puede la propia impotencia¹²⁶. En el libro IX de la *Metafísica*, Aristóteles presenta su teoría de la potencia, y sostiene que toda potencia es constitutivamente impotencia, lo que no significa ausencia de potencia, de *no poder* hacer, sino justamente de *poder no* hacer:

[...] no solo la medida de lo que alguien puede hacer, sino también y antes que nada la capacidad de mantenerse en relación con su propia posibilidad de no hacerlo, define el rango de su acción. Mientras que el fuego solo puede arder y los otros seres vivientes pueden solo su propia potencia específica, pueden solo este o aquel comportamiento inscripto en su vocación biológica, el hombre es el animal que puede su propia impotencia.¹²⁷

125 Parafraseando a Quignard, *Butes*, 58.

126 Agamben retoma de los estoicos el término *cualsea* en vez del *ser* para referirse más bien a aquella forma en la cual la potencia tiene el carácter potencial no de un acto específico sino de todo potente, esto es, el que puede no ser, el que puede su propia impotencia. Giorgio Agamben, “Bartleby”, en *La comunidad que viene* (Valencia: Pre-Textos, 2006), 35.

127 Giorgio Agamben, “Sobre lo que podemos no hacer”, en *Desnudez* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011), 64.

Esta cita en algún momento fue la nota “111”; ya se editó demasiado. *Tres veces uno...* a veces lo que se escribe no se escribe porque se haga sino justamente porque no se hace, porque eso se escribe. Y repetir el uno, insistir en ese uno, tiene que ver con esa resistencia que todo hacer tiene y que corresponde a ese goce que, como dice Lacan, Aristóteles no supo nombrar, pues no contaba con las categorías y, sin embargo, *sabía sentir las cosas*¹²⁸. Lo que define el modo de ser de la potencialidad es su forma maestra de privación. El hombre es el único ser viviente que tiene la potencialidad tanto de realizar su potencia como de no realizarla. Aristóteles afirma esto al extremo cuando dice que *la impotencialidad adinamia es la privación contraria de la potencialidad dinamis y cada potencialidad es potencialidad e impotencialidad de lo mismo y respecto a lo mismo*¹²⁹. Por lo tanto, cada potencialidad de hacer algo es al mismo tiempo potencialidad de no hacer.

La exuberancia de Butes, su fuerza por encima de la de los demás argonautas, está dada por su propia privación: Butes no solo puede saltar; Butes puede, sobre todo, no escuchar la cítara. Como Bartleby, *¡prefiere no hacerlo!* A diferencia de todos los héroes del navío, Butes puede *no* remar. A pesar del ruido implacable de la cítara de Orfeo que comanda el golpe del remo de todos los argonautas, Butes *no* rema más. La maravilla de su potencialidad, esto es, de su salto, está dada por el abismo que crea su propia impotencialidad: puede no remar. ¡Ojo! recordemos que es muy diferente a que *no pueda* remar. El acento está en que Butes *puede no...*

Este poder de restringir *en el* movimiento de actuar es lo que Aristóteles llama impotencialidad, el poder de *no ser, no hacer, el poder de no...* El hombre puede con maestría verse con su potencialidad solo a través de su impotencialidad; pero, precisamente por esa razón, no hay una maestría de la potencialidad. El poeta es poeta porque asume y

128 Parfraseando a Lacan, “Del barroco”, 133. “La escritura del pensamiento no es aquella en la cual una mano extraña mueve la pluma que graba la dócil cera: sucede más bien que, en el momento en que la potencia del pensamiento revierte sobre sí misma y la pura receptividad siente, por así decirlo, el propio no sentir, en ese momento —escribe Alberto Magno— es como si las letras se escribieran solas en la tablilla”. Giorgio Agamben, “Bartleby o de la contingencia”, en *Preferiría no hacerlo, Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo* (Valencia: Pre-Textos, 2005), 108.

129 Agamben, “Bartleby”, 36.

sostiene el acto creador ante la propia impotencialidad. El poeta es el que se encuentra totalmente abandonado a su propia impotencialidad. La más alta potencialidad es aquella que es al mismo tiempo potencia e impotencia. Ante el hacer poético, como ante cualquier praxis, nos encontramos con la *habilidad*, con aquello que niega la potencia de no ser. También está la *ironía*, aquello que afirma la potencia positiva de ser por encima del acto. Y, finalmente, está la *maestría*, esto es, aquella potencia que ejerce en el acto de ser la potencia de no ser; es decir, aquello que, teniendo la habilidad, no se retira del ruedo (como la ironía) sino que resiste en el acto mismo a través de su impotencialidad.

La maestría del acto poético de la danza tiene que ver con esta potencia de privación. Ciertamente, bajo el canto órfico que todo proceso de educación conlleva, la danza es un asunto de habilidad. Pero, quien baila, cuando baila, su acto no se sostiene solamente de la potencialidad de hacer algo, de la potencialidad que pasa ciega al acto; no se reduce a la ejecución de una prescripción que niega la resistencia, su potencialidad de no ser. Su maestría no tiene que ver con el paso de una potencia al acto; no es una perfección de carácter formal; su maestría consiste en mantener la posibilidad de conservar impotencia y potencia en acto; y esto, dice Agamben, tiene que ver con *la retención de una imperfección en la forma perfecta*. El maestro debe dejar una imperfección; la resistencia en la mano del pintor, como en la del escritor, inscribe un manierismo interior siempre presente en todo arte verdadero. Una torpeza se inscribe en el cuerpo que baila; más bien, una torpeza *inscribe, marca* el cuerpo que baila. Retomemos de nuevo lo que Didi-Huberman afirma sobre la danza de Galván:

Si los grandes artistas tartamudean quizá sea porque, cuando hacen un gesto, su palabra, por no decir su cuerpo entero, funciona como un sismógrafo de ritmos, ritmos numerosos y siempre contrariados —aunque solo sea por la coexistencia de fluideces y acentuaciones—, donde el tiempo nos hunde de todas formas. Los remates con los que Galván no cesa de hacer cosas, de interrumpir o de acentuar sus gestos nos muestran que la danza no se reduce en absoluto a la ejecución de movimientos graciosos que obedecen a un ritmo, como suponía Bergson. Toda danza es siempre polirrítmica como todo poema es siempre

polisémico.¹³⁰

Pero *no toda* esta polirrítmica y polisemia que procura el estilo de un poeta, digo, de un creador, proviene de su resistencia; más bien, de una constelación de asuntos impersonales y personales que producen una especie de manierismo interior, pero solo a condición de que el acto de la creación sea siempre un acto *de-creatio*, es decir, que *se le escapa al ser y*, como la verdad, su destino aparece a sus espaldas. La tablilla de Alberto Magno se escribe sola y, al mismo tiempo, se vacía. De la misma manera el acto poético se escribe solo y, al mismo tiempo, se vacía. Puede no escribirse. “Bartleby es un escribiente que no cesa jamás de escribir, pero ‘prefiere no hacerlo’. Él solo escribe su potencia de no escribir”¹³¹.

La bella torpeza fue un ejercicio que desarrollé en el taller de danza contacto mencionado. ¿De qué se trataba? Los dispositivos del ejercicio eran *la música* (iba a variar cada tantos minutos), *la duración* (diez minutos de improvisación) y *la resistencia* (les dije literalmente: “vamos a resistir a la música”). Así lo propuse, no se dijo nada más y comenzó la música. Los cuerpos empezaron a moverse. Al principio se notaba mucha incomodidad con la tarea, poco a poco se iban desatando modos de estar ahí con la música muy particulares y, en algún momento de esos diez minutos, emergieron acciones que ya no estaban en la habilidad de lo que se podía o lo que no se podía hacer, sino en un modo de presencia nuevo, diferente, muy particular. Mientras los veía, fui anotando palabras como *evitar, ocupar, llenar*. Al momento de hablar sobre la experiencia con los participantes, y en el inicio de la conversación, la mayoría de ellos se referían a la necesidad de “ignorar la música; de buscar excusas otras para no atender a la música; de procurar impermeabilizarse; de evitar llenarse de la música que sonaba”, digamos todo lo que hemos aprendido de Orfeo: esto es, a *ocuparnos, a trabajar fuertemente en la tarea de no lanzarnos al vacío*. Pero de pronto alguien dijo que quizás la mejor manera de estar allí, resistiendo, no era *evitando, intentando ignorar, inventándose un estar*, sino estando allí con la música, lo más presente posible, con todas *las torpezas* que esto implica, hasta hacer aparecer el sí mismo como una manera de equilibrar fuerzas. Por lo tanto, no se trataba de

130 Didi-Huberman, *El bailador*, 96.

131 Agamben, *La comunidad*, 37.

De las pulsaciones del espacio y el tiempo en la danza

estar ocupado en otra cosa sino justamente de *des-ocuparse*, de *vaciarse* allí al lado de la música... Había un Butes bailando en ese ejercicio. Un efecto acústico poético me lleva corriendo de vuelta entonces a la *inoperosidad* del acto poético, al acto que le es destinado a aquella criatura que, a diferencia de los animales, no tiene más destino que su propia existencia como posibilidad y potencia, el cual, le otorga a toda poética su estatuto ético. Pues allí, en esta *inoperosidad* del saber, distinto al trabajo, a la ocupación, se asienta el goce, y en su malentendido pone a hablar al cuerpo¹³².

En esta ruta de *señalamiento*, de *indicación*, me tomé de la mano de Agamben para espiar su noción de *maestría* y *resistencia* en el acto poético, con el propósito de labrar aquel terreno insistente de la creación como un *constante errar efectivo en su goce*. Un errar que, desde lo que la danza puede resistir, insiste a través de la *repetición*, la *acumulación*, la *suspensión*, la *sustitución* y el *desplazamiento*. Este hacer de la creación, llamado de manera reductiva “coreográfico”, lleva inscrito el tiempo de la *inoperosidad*, esto es, el tiempo de una instancia que nos hace más bien gozar. La danza, bajo las urgencias *crónicas* de la actualidad, que puede inscribirse muy bien en las capitalizaciones eficientes, como las del mercado cultural, corporal y académico, debe poder todo. Es decir, allí hay que taparse los oídos y aprender a ocuparse bien de las distracciones de Orfeo para no producir *basura*, todo lo contrario, *objetos homogéneos*, *museísticos*, que logren insertarse en los estándares de los circuitos que estas capitalizaciones demandan. Mi escritura se interrumpe, el ruido de la cítara es bestial, a punto de saltar, algo, otro, *b o c*, se mueve y me detengo. ¿Hasta cuándo?

El *hacer* hilado por el tiempo, el de Kayrós, bajo la mirada de Aión, hace huellas, se resiste a ser todo, *des-hace* lo que se nombra como total y una instancia del tiempo hace emerger su lugar. El acto poético de la danza, que emerge de mi decir, garabatea, balbucea, haciendo resonar lo que la danza me dice al oído: puede no bailar...

132 Parfraseando a Lacan, “Redondeles”, 158.

3. Tercer acto. De las operaciones poéticas del cuerpo sensible

¿Qué puede un cuerpo¹³³? ¿Qué hacemos al juntarnos? ¿Qué hace que creemos lo que creamos? Son interrogantes que han tenido un acento de dirección, en el sentido de indicar no un camino y sí, más bien, un trecho. Muy a la manera de responder, luego de preguntar ¿por dónde es?, ¡por allá!, una respuesta entrelazada entre la palabra que nombra y el gesto-cuerpo que indica. Y comenzamos a caminar hacia la dirección señalada, pero el resto es preciso imaginarlo, inventarlo; los trechos hay que hacerlos porque se cubren de maleza fácilmente. Se ha intentado hacer algunos trechos hasta el momento. Pero quizás hay algo más por abrir y dejar resonar entre estas tres preguntas.

Voy a remitirme a un tercer experimento: *La mano que escribe*. Esta vez no le pongo fecha, pues son varias; entre tiempos y contextos muy diferentes, muchas manos han escrito ya; pero digamos que este experimento se sumerge dentro de las exploraciones que Simon Forty, coreógrafa de la Judson Church de Nueva York¹³⁴, empezó a hacer en los años ochenta entre palabra y movimiento, y a las que ella llamó *Logomotion*:

En la mitad de los ochenta, empecé a desarrollar una forma de danza/narrativa. Comencé a hablar mientras me movía, y entre palabras y movimientos aparecía una emergencia espontánea de una fuente común. Esta práctica ha sido para mí una forma de saber qué pasa en mi mente. Qué pasa en mi mente antes de pensar en ello, cuando todavía es un sentimiento salvaje en mis huesos. Los temas que empiezan a aparecer se dirigen a paisajes, reflexiones de las noticias, mi familia, el jardín, los vegetales, las semillas, las raíces, la

133 En “Del origen y naturaleza de los afectos” de su *Ética*, Spinoza indaga las determinaciones del alma sobre el cuerpo y viceversa, las relaciones entre modos de pensamiento y modos de la extensión, y afirma que nadie “ha determinado lo que puede un cuerpo, es decir que nadie ha enseñado la experiencia, hasta ahora, qué es lo que puede hacer un cuerpo en virtud de las solas leyes de la naturaleza, considerada como puramente corpórea, y qué es lo que no puede hacer salvo que el alma lo determine. Pues nadie hasta ahora ha conocido la fábrica del cuerpo de un modo lo suficientemente preciso como para poder explicar todas sus funciones [...] el cuerpo en virtud de las solas leyes de la naturaleza puede hacer muchas cosas que resultan asombrosas a su propia alma”. Spinoza, *Ética*, 175.

134 En el siguiente apartado nos detendremos en el contexto de la Judson Church.

manera en que un gusano en primavera corre para protegerse y cómo yo extraigo el centeno en invierno. Las imágenes y los pensamientos parecen destellar a través de mis centros motores y verbales de manera simultánea, mezclando y animando tanto el habla como la materialidad física.¹³⁵

La mano que escribe es el experimento que propongo cada tanto y consiste en lo siguiente: una vez tengamos un significante identificado, en tanto lo hemos escogido, bien sea porque estamos evocando una materia creativa de interés, una experiencia sensible, un enigma recurrente, un afecto vivo presente, un monstruo implacable —como, por ejemplo, “caer”— o simplemente una palabra escogida al “azar”, cada uno toma un papel en blanco, un lápiz y, a la cuenta de tres, arranca a escribir sin parar, sin que la mano sea detenida por el editor —el *superyó* de la escritura, que interviene, corrige y abre un hueco entre lo que pienso y lo que se escribe—. Expulsando al editor del ejercicio, la mano escribe, sin parar, durante siete minutos y, entre la urgencia del tiempo y lo que dicha palabra (significante) encadena, se trata entonces de *marcar* el papel con la *proliferación* múltiple con que una palabra *cifra* para cada uno. Un ejercicio que inicia con una cifra, digamos, un número que no hace parte de la cuenta, pues tiene el valor de enunciación para dar lugar a los enunciados. Acto seguido, muchas variaciones; por el momento menciono la última versión. Volvemos a escribir a partir de la misma palabra, del mismo significante escogido, pero esta vez, segunda vez, le damos entrada al editor y escribimos por un tiempo menos cronométrico *sobre* dicho significante. ¿Qué ocurre en cada escritura? ¿Acaso ciframos de la misma manera cuando marcamos en la proliferación que cuando editamos al escribir *sobre* algo? Ahora, tomamos el primer papel, el de la proliferación, y vamos a hacerle una intervención violenta, una especie de edición *a posteriori* a lo escrito allí: vamos a borrar, a tachar y a reteñir; esta intervención la hace cada uno de acuerdo a sus criterios. Cada uno verá qué borra, qué tacha y qué subraya. Por último, vamos a extraer de allí un nuevo significante, una sola palabra, aquella que para cada uno se vuelva imprescindible, ineluctable para su escritura, aquella que tiene la fuerza de volverse un nuevo trecho y asirse, para cada quien, como un “¡por allá!”.

135 Simon Forty, “Animate Dancing”, en *Taken by Surprise, A Dance Improvisation Reader*, eds. Ann Copper Albright y David Gere (Wesleyan: Wesleyan University Press, 2003), 57. La traducción es mía.

La mano que escribe es un ejercicio físico resonador de lo que puede suceder también en el ámbito de la improvisación y de la composición. En medio de una duración, una cierta duración, a veces más cronométrica que metrométrica, ponemos a andar mecanismos que nos permiten encadenar una cosa con otra, un acto con otro, un afecto con otro, una fuerza con otra, un pedazo de cuerpo con otro. Pareciera que en algunos momentos nuestras formas de juntar y de separar en la composición con aquella materialidad física, de la que habla Forty, no es tan ajena a aquella otra que mortifica el cuerpo: la palabra.

Las bibliotecas de danza están abastecidas de información muy *útil* para el *trabajo* de la composición coreográfica. Textos como *Dance Composition*, de Jacqueline M. Smith-Autard¹³⁶, permiten al coreógrafo *aplicar* aspectos de la orquestación de los cuerpos en movimiento y generar relaciones espacio-temporales que permiten edificar una composición, esto es, una construcción coreográfica de movimientos tejida entre las hebras del tiempo y del espacio. Desde allí, el coreógrafo tiene un abanico de posibilidades para juntar y separar cosas, cuerpos, ritmos, espacios, afectos. Para este tejido del tiempo y del espacio, tiene a la mano *motivos* de movimiento (*leitmotiv*), materiales de complementación, de contraste, de continuidad, de intermitencia, de similitud, de mimesis, y quizás mucho más... Pero ¿cómo sostener(se), dada la operatividad, la construcción de una imagen en la experiencia del tiempo? En complicidad con Agamben, diremos que el tiempo es lo que carga las imágenes de memoria y energía. *In-corporar* el tiempo es el asunto de la danza. Sin su operación corremos el peligro de clausurar las imágenes, de negarles su rostro, su irreductible apertura entre verdad y simulación, su ser morada para lo *extraño* que se yergue en la pausa no inmóvil del que danza. Así como el sujeto requiere del *encuentro con la porquería que le sirve de soporte, el objeto a, cuya presencia, puede decirse legítimamente, es necesaria*¹³⁷, así también el creador del tiempo se ve abocado a sus objetos *a*, a la voz, a la mirada, que interrumpen la andadura por la vía profiláctica del conocimiento que recorre el sujeto de la percepción. El creador ciertamente es un

136 Jacqueline M. Smith-Autard, *Dance Composition* (Londres: A&C Black, 2000).

137 Parafraseando a Jacques Lacan, "De la interpretación a la transferencia", en *El seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (Buenos Aires: Paidós, [1964] 2010), 266.

percipiens pero, y parafraseando a Lacan, es un *percipiens* desviado, inmanente a su alucinación no verbal, por lo tanto corporal¹³⁸.

Ciertamente nuestros modos de crear están sujetos a esas otras maneras como relacionamos entre sí, por ejemplo, dos términos o más. El análisis lingüístico comprende las relaciones entre términos a través de simetrías, disimetrías, semejanzas, desemejanzas, etc. Por ello podemos decir, en un primer momento, que hay un *modus operandi* semejante entre las operaciones lingüísticas y las operaciones compositivas de la danza. Allí, en la composición y la improvisación, ocurre este asunto de la proximidad entre los elementos (cosas, afectos, formas, etc.). La composición es un hecho dado en la multiplicidad de la relación, pero allí, justo ahí, en eso ocurre otra cosa que se desprende de estas operaciones y que no se deja homogeneizar; algo se inscribe como singular, como lo que no cesa de no escribirse. Esto que se desprende funda un lugar para lo poético y un modo de operar próximo al *modus operandi* analítico. La danza como acción, como acto de pensamiento, conmemora siempre el encuentro entre palabras y cuerpo. “El hombre piensa con ayuda de las palabras. Y es en el encuentro entre esas palabras y su cuerpo donde algo se esboza”¹³⁹. Cuando relacionamos una cosa con otra, dicha relación está atravesada por la instancia del cuerpo que se resiste a ser una huella homogénea. En un sentido, Lacan diría que el acto poético coincide con lo que el análisis lingüístico pone en movimiento, a saber: relaciones de contigüidad, semejanza, diferencia, etc.; pero en otro sentido, y desde su escritura sobre el *sinthome*, reconoce la distancia entre estos dos. Reconoce que el acto poético es quizás el límite con el que se tropieza el psicoanálisis pues Joyce, su palabra y su cuerpo son para Lacan lo inanalizable. Su escritura y su función desplazan el síntoma al *sinthome*:

Joyce es precisamente el signo de mi impedimento, justamente en la medida en que él expone, de una manera completa y especialmente artística, porque sabe arreglárselas, el *sinthome*, *sinthome* tal que no pueda hacerse nada para analizarlo.¹⁴⁰

138 Lacan, “De la interpretación”, 265.

139 Jacques Lacan, “Conferencia en Ginebra”, en *Intervenciones y textos 2* (Buenos Aires: Manantial, 1991), 125.

140 Jacques Lacan, “Del sentido, del sexo y de lo real”, en *El seminario 23: El sinthome* (Buenos Aires: Paidós, [1975-1976] 2008), 123.

Los textos de danza son de biblioteca cuando le hacen una profilaxis a la poética de la creación y la exponen como un mero “método” de aplicación general de los elementos que se tramitan en los intercambios de orden simbólico, en los cuales la composición se reduce a un asunto de *edición*, que excluye el carácter real y pulsional que sostiene el acto poético de la danza. Por ello, *la mano que escribe* se me presenta como un dispositivo, siempre distinto, que *da a ver*, y de manera parcial, nuestras formas de registrar, marcar y también cifrar. La cifra introduce los modos de *contar* lo que no cesa de no escribirse. Mientras se baila, el cuerpo traza y, a su vez, es trazado por lo que ve, escucha, huele, toca y que proviene de lo que implica *hacerse ver, oír, oler, tocar*; una especie de *impactación inicial* (tiempo remoto) surge en la *graphia* de los movimientos de quien baila. Así, la danza es evocación constante de ese cuerpo sensible, efecto de un decir. La danza, en tanto *graphia*, es marca, escritura grabada, pero es también cifra, “pues el cuerpo se deja llevar a escribir algo del orden del número”¹⁴¹. El registro del que baila está asociado por las marcas, visuales sí, pero sobre todo sinestésicas: sonoridades que se vuelven paisajes, imágenes que se perciben en el tiempo, sensaciones que dislocan hasta donde un cuerpo termina y otro comienza. Un *cada uno* en el registro sensible del cuerpo hace que la danza sea un modo de alojar resonancias múltiples entre las superficies del cuerpo, de la palabra y del otro. Los *graphos de la mano que escribe* son próximos a la *graphia* del cuerpo que danza. Entre la proliferación de la escritura algo aparece como enigma, algo insiste como potencia y se manifiesta en el vacío resonador que emerge entre una palabra y otra. Estas formas de manifestación, de insistencia, son maneras de hacer con el tiempo y el espacio que cifran en el cuerpo y dan lugar al cero de la serie a partir del cual se encarna el tiempo, repitiendo, acumulando, suspendiendo, sustituyendo y proliferando.

Hace dos años escribía para la revista de la Universidad Jorge Tadeo Lozano un texto al que titulé “¿Improvisar o qué ha podido pasar?”, en el cual abordaba el carácter retroactivo de la improvisación, y por ello su lógica del secreto: “la improvisación al dirigirse al gesto realiza una inversión en el tiempo, se dirige hacia un tiempo remoto, mítico, construyendo

141 Lacan, “Conferencia”, 139.

una praxis del señalamiento que indica y lo que indica es un cambio en la percepción que se estructura como la novela corta: *algo ha pasado* es una expresión que corresponde más a una lógica del secreto que del descubrimiento”¹⁴². Hoy sigo insistiendo en que la producción escénica, amarrada a la urgencia de institucionalizar un conocimiento, está preocupada por la finalidad, por su lógica del descubrimiento (de lo que funciona en el orden de las acciones) y poco resuena en la lógica temporal de la *poiesis*. El acto de componer en danza es un hecho de borraduras constantes, un incesante comienzo, en el cual cada creación inicia en el medio de acciones que tachan, borran, subrayan lo que se vuelve insistente en su decir. “Algo insiste como un persistente y disperso comienzo”¹⁴³; y es con el cuerpo que, como efecto de la palabra y material cifrado de goce, que las cosas se juntan o se separan. En otras palabras, y con Lacan, se trataría de preguntarnos hoy ¿cómo *decir* este acontecimiento poético de la danza que, a pesar de sostenerse en las estructuras del lenguaje —y por ello compartir funciones de relación que operan tanto en el orden del discurso como en la *artesanía* coreográfica, compositiva y creativa de la danza—, habita su decir en el cuerpo, en el conjunto vacío, origen imaginario que ya no traza, ni marca ni corta como el significante, sino que no cesa de no escribirse?¹⁴⁴.

Tal vez mi urgencia en *llamar la atención* sobre la paradoja que implica la creación en la danza está dada por la sospecha de la operatividad en la cual se disminuye su potencia. La creación inscrita en los marcos de lo institucional y en los postulados de los capitales artísticos, educativos y mercantiles dirige el accionar creativo a la capacidad del artista de “diseñar” otro producto más que puede sumarse a la cadena de consumo y desecho de la oferta y la demanda.

Se puede afirmar que la enseñanza del arte se dedica fundamentalmente a la enseñanza sobre cómo hacer productos y cómo funcionar como artista, en lugar de cómo revelar cosas.

142 Natalia Orozco, “¿Improvisar o qué ha podido pasar?”, *Revista La Tadeo 77 (Danza contemporánea: cuerpo y universidad)* (2012): 84.

143 “Lo que encontramos en el comienzo histórico de las cosas no es la identidad aún preservada de su origen, —es su discordancia con las otras cosas—, el disparate”. Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia* (Valencia: Pre-Textos, 2004), 19.

144 Jacques-Alain Miler, “Nota paso a paso”, en Jacques Lacan, *El seminario 23: El sinthome* (Buenos Aires: Paidós, [1974-1975] 2008), 209.

De las pulsaciones del espacio y el tiempo en la danza

Es como decir que enfatizamos la caligrafía por encima de los temas sobre los cuales queremos escribir y cómo vender esas páginas caligrafiadas. Y con ello, bajo el disfraz de lo *apolítico* o de una política consumida instantáneamente, servimos a una estructura de poder que es totalmente política.¹⁴⁵

En nombre del carácter *apolítico* del arte, la creación queda totalmente subsumida en los procederes consumistas de la imagen, de la información, y entonces la creación debe saber encoger hasta los huesos para caber en los *discursos* racionales, científicistas, academicistas y alejarse de su propia dispersión, de su condición de *medio* y de su capacidad de subvertir, transformar, *heterogenerar*:

estar en el medio:

Voy a comenzar esta historia en la mitad, no en el inicio, porque siempre estamos en la mitad de las cosas, en cada *performance*, en cada pensamiento de *performance*, en cada hechura y encuentro de las palabras y las cosas. Yo estoy mirando el *performance*, estoy en una experiencia y una experiencia es estar en la mitad de las cosas.¹⁴⁶

ser medio:

Si la danza es gesto, es, precisamente, porque no consiste en otra cosa que en soportar y exhibir el carácter de medios de los movimientos corporales. “El gesto es la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal”¹⁴⁷.

hacer del medio:

lugar, topos de la creación: suspender la intención teleológica de la acción para devenir acto, para comenzar de nuevo.

145 El artista Luis Camnitzer, en el marco de su exposición en la Universidad Nacional de Colombia. Luis Camnitzer,

“La enseñanza del arte como fraude”, *esferapublica* (2012), <http://esferapublica.org/nfblog/la-ensenanza-del-arte-como-fraude/>.

146 Adrian Headfield, “Curaduría de lo efímero”, en *Experimenta/Sur*, <http://www.experimentasur.com/conferencias-2/>

147 Agamben, *Medios*, 54.

Esta escritura no puede encoger los hombros. Ya lo hizo y el *supraespinoso* del hombro izquierdo que soporta la mano que escribe se rompió alguna vez. He optado esta vez por dejar que no quepa, que no quepa el acto en el dicho, ni el decir en lo dicho, que los trechos y las navegaciones discurran a veces paralelamente, a veces en oposición. Las conexiones hechas no pueden ser más que una resonancia, una contemporaneidad, una relación paradójica, como las que la creación nos pone ante las narices. Habrá que agarrarse de lo que resuena entre *dichas* conexiones como rebotes infinitos, como amplitudes de despliegues, para acercarse a ese lugar remoto de la creación que entre mis intuiciones primeras parece no ser distinto a ese lugar del grito, de la voz que ha caído una vez la palabra, la imagen y la forma han ingresado al mundo expulsando la marca que deja el peso en el cuerpo. En cada acción hecha acto, la danza reestablece la presencia del peso y con ello evoca aquellos paisajes resonantes del gesto y del tiempo... que precedieron a la constitución de la imagen.

En lo que sigue, entre la instancia de la letra y el decir del cuerpo, me propongo amplificar, o más bien establecer, puentes posibles donde las propagaciones tanto de la letra como del cuerpo discurran, se crucen entre sí, choquen de vez en cuando y también de vez en cuando se desplacen de forma paralela.

Un acto de habla

¡*Seeing clearly than feel deeply!* es un acto de habla. Una nueva solicitud se propone como acción en el *hacer poético*. Esta afirmación del coreógrafo Merce Cunningham parece indicar la fractura que su danza hizo en los años cincuenta, en los Estados Unidos, en relación con lo que hasta el momento se denominaba “danza moderna”, de la cual Cunningham era heredero y representante. Merce Cunningham, literalmente de la mano del compositor John Cage, hizo un corte en la danza del siglo XX que, hasta ese momento, bailaba el cuerpo que *podía sentir*. “*Seeing clearly than feel deeply*” *desplaza* la danza a otro lugar diferente del que hasta ese momento había sido destinada, esto es, el de ser un campo de traducción y, por lo tanto, de re-presentación del mensaje literario y musical. “El

cuerpo no miente”, afirmaba Martha Graham¹⁴⁸, y con ello establecía la presencia de una otra cosa, de una marca inconsciente en el cuerpo. Quizás podamos establecer un paralelismo, pero solo provisional, entre Freud-Graham y Lacan-Cunningham. Así como el *sinthome* es el paso para desplazar el nombre del padre, *hacer* es el paso para dejar de *narrar*. Los grandes relatos que el cuerpo *debía* contar han quedado atrás. El *cuerpo* de Cunningham, el que él construye con su *producción*, es un cuerpo que opera, actúa; y su actuar tiene que ver con el abandono de las acciones heroicas de los grandes saltos posibilitados por los pasos de transición. Tanto la danza clásica como la danza moderna, heredera de la plataforma de la tecnología clásica, sostienen su lenguaje de movimiento en un orden jerárquico que divide los movimientos de transición de los grandes movimientos. En la producción del cuerpo técnico de Cunningham, el cuerpo se desplaza sin transición; más bien, solo hay transición; así como Cage comprende que todo lo que suena es música, así también todo lo que se mueve tiene la potencia de ser danza. Ellos, en cierto sentido, y solo en cierto sentido, desplazan la fuerza *metafórica* de la danza moderna a la constante transición metonímica de la danza contemporánea. Con Cage, la composición deja de ser un acto de construcción para mostrar una imagen, y se vuelve un acto para poner a jugar, de formas diversas, las relaciones que pueden darse entre elementos autónomos, como el movimiento, el sonido, el espacio, el coreógrafo, el bailarín, etc. Cunningham y Cage usan el *I ching* para poner el cuerpo en situaciones no predeterminadas, en situaciones de extrañamiento, para hacerlo hablar desde su acto mismo de moverse.

No estoy interesado en el control; estoy interesado en la imprevisibilidad. Yo no hago elecciones, yo hago preguntas y luego las preguntas vienen a mí a través del uso de las operaciones de aleatoriedad. Y las operaciones que yo utilizo son las de la China antigua, el *I ching*. Este tal vez sea el libro más antiguo sobre la villa global, escrito aproximadamente

148 Martha Graham (1894-1991) fue quizás una de las mujeres coreógrafas norteamericanas que más impactó el mundo de la danza occidental del siglo XX. Tanto su trabajo artístico como su legado técnico fueron un insumo fundamental en los diversos procesos de construcción de la danza moderna de Norteamérica, Europa y Latinoamérica.

cuatro mil años antes de Cristo.¹⁴⁹

Este corte en la danza trae consigo la pregunta sobre lo que puede un cuerpo que danza, si ya no tiene la tarea de narrar, relatar, representar. ¿Cuál es su potencia de hacer? Y no es casual que la danza que en Estados Unidos sucedió a Merce Cunningham sea la danza que se preguntó por lo que esta misma puede. Si los grandes relatos del mundo han perdido sentido, si las narraciones heroicas no encajan en un cuerpo fragmentado, si lo que realmente hace el cuerpo en su performatividad (en su hacerse constantemente) es *repetir(se)*, *acumular(se)*, *suspender(se)*, *sustituir(se)*, *desplazar(se)*, *resonar(se)*, lo que se hace presente es un real en un cuerpo que, como origen imaginario, se vuelve inscripción y, al mismo tiempo, borradura de toda existencia.

Para seguir con la analogía, el cuerpo de Freud, como el de Graham, escribe la existencia del inconsciente. El cuerpo de Lacan, como el de Cunningham, revela estructuras que se materializan en acciones y actos. Hasta un cierto punto podríamos decir que Freud, como la danza moderna, materializa la *teatralidad* del mundo, mientras que Lacan y lo que sucede después de la incursión de Cunningham en la danza dan lugar a la instancia *performática* de la estructura del lenguaje y sus relaciones:

La teatralidad se caracteriza por una acentuación en la observación, de la conciencia de la observación, y por tanto de la representación y su construcción. La tensión extrema hacia la fijación produjo la alegoría del mundo como teatro y del teatro como mundo. En este modelo los cambios están preestablecidos y en cualquier caso no afectan a la estructura misma del universo cerrado. El cambio existe, constituye la esencia de lo dramático, pero queda clausurado por los límites de la teatralidad [...]

La performatividad en cambio enfatiza la acción, el dinamismo, y por lo tanto huye de la representación en busca de la manifestación de un permanentemente cambiante. Los cambios no son para ocupar otro lugar sino para seguir socialmente vivos. La vida del sistema depende de la vida de los individuos que la componen [...] los límites entre realidad

149 Palabras de John Cage en el documental de Frank Scheffer, *How to Get out of the Cage, A Year with Cage*, 2012. La traducción es mía.

y ficción son móviles, dependen de acuerdos permanentes y de las transformaciones que la situación experimenta.¹⁵⁰

Al igual que Beckett, Cunningham y sus sucesores se enfrentan a un mundo que ha sido amenazado en su esperanza y que demanda no un nuevo relato (aunque ya estemos atiborrados de relatos —chácharas— que juegan muy bien el intercambio capitalista), sino una mirada crítica, *seeing clearly*, una mirada actuante ante el vacío, para dar lugar a una nueva presencia, a una nueva manera de estar ahí con el vacío, con el cuerpo. ¿Qué puede entonces un cuerpo?

Como ya lo hemos mencionado, esta pregunta spinozista indaga por una especificidad, que puede ser taponada, silenciada, confundida con lo que hoy hemos construido del cuerpo a partir de su capital de goce: “El cuerpo se vuelve una obsesión. Está en todas partes, produce una inquietud y su salud no prueba nada, pues el mal que lo carcome no deja huellas. Algo lo ahoga y no logra purificarse de esto, pues, ¿cómo podría purificarse de su pureza? Olvidó lo que siempre lo hizo externo a sí mismo y no quiere saber que no se pertenece”¹⁵¹. La potencia del cuerpo sospechada por Spinoza en pleno siglo XVII quizás advertía todo lo contrario. Esta pregunta, inscrita en un texto llamado *Ética*, pone en cuestión la idea de que un cuerpo sea o deba realizar un solo destino (biológico, cultural, social, etc.). Por ello, su pregunta está atravesada por la ética que la constituye. En su momento, indagaremos un poco más sobre esto. Por lo pronto, vamos a rastrear la pregunta ¿de qué es capaz un cuerpo? a partir de algunos eventos de la danza.

Los experimentos de Cunningham en torno a lo que el coreógrafo *hace*, lo que el cuerpo como material performativo posibilita y, sobre todo, lo que en la composición espacio-temporal se establece como relación instauran un nuevo decir de la danza que, en mi caso, ha sido una fuente inagotable de reflexión y acción en torno a mi *lugar* como coreógrafa.

150 José A. Sánchez, “Dramaturgia en el campo expandido”, en *Repensar la dramaturgia* (Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2010), 25.

151 Gérard Pommier, “Dale tu cuerpo a la medicina”, en *Los cuerpos angélicos de la postmodernidad* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2002), 57.

De las pulsaciones del espacio y el tiempo en la danza

En su momento, Cunningham marcará estas páginas con los rebotes que propició su acto en la danza, por lo menos, la que yo he heredado. Por lo pronto, quiero traducir su afirmación *seeing clearly, than feel deeply* no al español, sino a lo que esta moviliza cada tanto, cada vez que me encuentro en la creación y el *seeing clearly* aparece como la pregunta que el mismo material de creación me interroga: ¿qué hace?, ¿qué hace? Pues evidentemente, en la creación, podemos construir series magníficas de movimiento, o relatos dignos de ser contados, un montón de *vuelatas dichas* a través de secuencias bellísimas que se repiten, se acumulan, se suspenden, se desplazan, se sustituyen. Pero en muchos momentos el mismo material me ha preguntado “¿qué hace?”. Tal vez porque “el hacer queda olvidado detrás de la secuencia”¹⁵². Es por esto que este escrito no puede partir de otro lugar que el del acto mismo.

“¿Qué hace?” operará por el momento como un dispositivo que me permitirá escudriñar desde lo que me ha mirado en la creación con la danza, esto es, aquellas relaciones que establecen una manera de hacer y de potenciar el acto poético de la danza más acá de lo que ya es, como producto de mercado en los circuitos de venta y exposición artística y cultural. Mi pregunta se parece a la exclamación lacaniana “¡Hay que hacerlo!”, cuando se trata de tener ante la mira la función de escribir.

Entre la presencia y la ausencia o de condensaciones y metáforas poéticas

Cuando caminas, trasladas tu peso de un pie al otro. Si de verdad paras un momento y desaceleras el ritmo de tu marcha cotidiana, pronto empezarás a darte cuenta de lo que significa estar abocados cada segundo de nuestra vida a *sustituir* un pie por el otro para desplazarnos. Las *latencias* del cuerpo emergen, los desequilibrios y el estado provisional de sostenernos en un pie nos vuelven a recordar las posibilidades de una *re-caída*, de la siempre potente precipitación y la precariedad que implica ser seres con una marcada prematuración. Trasladamos el peso de un *punto de convergencia* a otro y este tránsito

¹⁵² Como así mismo *el decir queda olvidado detrás del dicho*. Jacques Lacan, “Atolondradicho”, en *Otros escritos* (Buenos Aires: Paidós, 2012), 474.

implica que todo nuestro peso se concentre en un solo pie antes de pasar al otro. A veces ocurre el *traspies* y eso significa un desajuste en el traslado del peso, pues este queda sin claridad entre un punto y otro, muy a la manera de un equívoco en la letra, y crea entonces, no una entera sustitución, sino más bien una condensación. El traslado siempre supone hacer presente una parte de nuestro cuerpo y ausentar otra. Mientras caminamos, una parte de nuestro cuerpo se activa, se hace enteramente presente. Toda presencia implica una ausencia y viceversa. Este es un punto inicial, no solo de la danza, sino de cualquier ser humano que se sumerge en el movimiento y sostiene su peso y sus múltiples distribuciones, a través de un constante llenar y vaciar de peso las partes de su cuerpo. Allí inicia todo. La acción más simple y sofisticada a la vez, como caminar, pero también las diversas lógicas de los lenguajes de movimiento (*ballet, graham, limon, release, etc.*¹⁵³) resuenan con aquel acto poético de la creación, en el cual, entre lógicas de intercambio, entre un transitar por *puntos de convergencia*, de condensación, se posan las latencias del cuerpo. Una cosa es sustituida por otra y el juego del aparecer y el desaparecer emerge, elaborando poéticas de presencias y de ausencias.

Si pensamos el cuerpo como el lugar mismo de la resistencia y de la reconciliación, la danza contemporánea y el *performance* se imponen como artes de presencia para cuestionar, para interrogar (en el sentido de preguntar) el cuerpo social, para hacer gesto la palabra nunca dicha, para darle cuerpo al relato impedido y también, para danzar el más allá del conflicto y más allá del conflicto.¹⁵⁴

Estas palabras de la bailarina Martha Dueñas, a propósito de la representabilidad del cuerpo que está ausente, del cuerpo desaparecido, me permite considerar que la danza, como modo de expresión y espacio itinerante de fuerzas y formas provisionales en relación, es el medio a través del cual las elaboraciones poéticas son alimentadas de *latencias y manifestaciones* de algo que no aparece propiamente, pero tampoco desaparece del todo. Quizás este algo tenga que ver con el *phantasmata* de Domenico de Piacenza al que alude Agamben. Un

153 Estas son técnicas discursivas que operan en el proceso de entrenamiento de un bailarín. Discursivas en el sentido de que se vuelven micropolíticas del cuerpo que establecen maneras de relación que atraviesan no solo al organismo, sino al cuerpo como nudo de lenguaje, deseo y pulsión.

154 Marta Dueñas, *Cuando el cuerpo desaparece* (Bogotá: Alambique, 2012), 65.

algo se instaura en un desfase entre memoria (imagen) y afección (*pathos*) en el cuerpo y tiene lugar en una pausa nunca inmóvil. El tiempo es esa capacidad que se acuna en el cuerpo que danza para cargar una imagen suspendida entre tonos, tracciones y huesos; es portador de aquella imagen que se carga de presencia, haciendo visible una ausencia — *abramos los ojos para experimentar lo que no vemos*— o bien, de aquella otra, que se carga de ausencia para dar a ver una presencia ineluctable —*cerremos los ojos para ver*—¹⁵⁵.

La presencia es quizás el interrogante que el virtuosismo técnico no logra responder en la danza. Quizás en el sentido de que si el asunto de la danza es el tiempo y no el movimiento, la maestría no puede ser comprendida como la incorporación de una cierta habilidad mecánica, sino como lugar de la resistencia, es decir, lugar del acto de suspender el hacer y darle lugar a la potencia de lo *no-realizable*. Este lugar de intercambios, de latencias y manifestaciones, da morada a la presencia nunca finita, esquiva, de toda captura metodológica.

En 1900¹⁵⁶ Freud está interesado justamente en algo que me permite, hasta un cierto punto, interrogar con él el asunto de la presencia y la ausencia. Freud se pregunta por *las elaboraciones*, en su caso oníricas —por el trabajo del sueño—, en nuestro caso poéticas, y por las relaciones dadas entre el contenido manifiesto y las ideas latentes para, de esta manera, señalar cómo es que la latencia de las ideas emerge de los contenidos manifiestos de los sueños.

Recordemos solo por un momento, y no para hacer una semejanza sino más bien para señalar una vecindad. Decía páginas atrás que la coreógrafa y bailarina Simon Forty reconocía una fuente común entre palabra y movimiento al experimentar lo que ella llamó *Logomotion*, la emisión simultánea de palabra y movimiento para intentar acceder a una manifestación de su pensamiento, unido a la acción que anteciedera ese estado de racionalización habitual. Freud, a su vez, identifica una fuente común entre lo que él

¹⁵⁵ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira* (Buenos Aires: Manantial, 1992), 17.

¹⁵⁶ Voy a remitirme ahora al capítulo VI de *La interpretación de los sueños* (1900). Sigmund Freud, *Obras completas*, tomo 1 (Madrid: Biblioteca Nueva, 1996).

comprende por contenido manifiesto e ideas latentes del sueño. Llama *contenido manifiesto* a la imagen concreta, breve, que emerge al relatar un sueño, e *ideas latentes* a toda la proliferación de ideas que, *a posteriori*, emergen una vez el sueño se narra en el proceso del análisis. En cuanto al contenido manifiesto, Freud se ubica frente a *una composición* de jeroglíficos, y no se trata de hacer una lectura literal de esta sino de adentrarse en ella a través de la semejanza que pueda haber entre la imagen que allí aparece y la palabra que más se le aproxime, para de esta manera dar lugar a lo que *la marca sentencia*. En este sentido, Freud es un ejemplo del buen crítico que se pregunta por el carácter de una elaboración —en él, onírica, en nosotros, poética— antes que juzgarla de *insensata* y *absurda*. Entre el contenido manifiesto y las ideas latentes, Freud se refiere a la gran labor de *condensación* que existe en dicha relación. Esto quiere decir que, ante un sueño, ante un contenido concreto, conciso, una proliferación de ideas latentes aparece, sin agotar jamás el contenido. La condensación tiene que ver con un contenido que se vuelve *punto de convergencia*, al cual pueden asirse varias ideas latentes. En uno de los sueños de Freud, por ejemplo, los significantes *monografía* y *botánica* son el contenido manifiesto de su experiencia onírica que condensan una amplia serie de ideas latentes. En el análisis de su sueño “La inyección de Irma”, Freud hace una pesquisa de las ideas latentes que emergen por *semejanza* del contenido del sueño y que aportan *un sentido* a su contenido. “A pesar del vestido” es un contenido muy interesante que Freud nombra en su sueño y que anuncia como una “interpolación accesoria” y no se siente “inclinado a profundizar más en esta cuestión”. Sin embargo, este material permite nombrar algo más allá de su labor de analizar este sueño particular. A mi modo de ver, esta imagen es la condensación perfecta de su gran sueño: de su experimento clínico. Si extrapolamos esta imagen, la ponemos a andar sola, “a pesar del vestido” y por *semejanza*, equivale a decir “a pesar de no ver, vemos”, pues otro tipo de desnudez instauro su clínica. Una desnudez que es del orden de lo que está presente, manifiesto, y de lo que está ausente, latente en eso manifiesto.

Tras la muerte de Charcot, Freud dedica un breve texto a la labor clínica del neurólogo francés, y resalta su capacidad de observación ante los fenómenos neuropatológicos implicados en las enfermedades nerviosas: “No era Charcot un pensador, sino una

naturaleza de dotes artísticas, o, como él mismo decía, un *visual*¹⁵⁷. Charcot pertenecía a un siglo en el que el régimen de visibilidad clásico, sostenido en el ojo que observa, empieza a romperse y se va estableciendo un conjunto de certezas dadas por deducciones que no solamente tienen al ojo como soporte de su conocimiento, sino también a otros mecanismos no visibles. Charcot era a los fenómenos neuropatológicos lo que Cuvier era a los fenómenos de la naturaleza: observadores que no sostenían su ojo en el ordenamiento visible del mundo, en la suficiencia de una visión capaz de describir¹⁵⁸, sino en las semejanzas que podían establecerse entre cosas no idénticas. Charcot trabajaba en una visión especial en la cual era posible reconocer algo nuevo en lo que podría llegar a ser muy antiguo, por ejemplo los estados patológicos que, ante la mirada desinteresada de la medicina clásica, no constituían ninguna singularidad ni indicio. El siglo XIX es el siglo del organismo; de la invención de la fotografía, impulsadora de la invención cinematográfica; el siglo de las fuerzas de la voluntad schopenhaueriana, de la voluntad de poder de Nietzsche; el siglo de las profundidades de los románticos, entre otros tantos acontecimientos de Occidente, que instaurarán un régimen de visibilidad diferente: no se tratará ya de ordenar y clasificar solo aquello que se ve, sino de relacionar lo visible con lo invisible, de generar organizaciones, como dice Foucault, “entre las estructuras que articulan y los caracteres que designan, de considerar al órgano en relación con su función, con aquello que se encuentra en el ámbito de la invisibilidad”¹⁵⁹. Es por esto que en el siglo XIX se empiezan a cocinar las transformaciones que sacudirían “lo visual” y el privilegio de la certeza ante el mundo. Charcot, en su atenta observación de los fenómenos neuropatológicos, pronto le otorgó una mayor atención a la histeria, a su carácter incierto, enigmático, tanto que el ojo era insuficiente para dar razón de su particularidad. En el texto mencionado, Freud reconocerá los descubrimientos de Charcot en relación con la histeria: la dignificación de las enfermas de los nervios ante la mirada descreída de su tiempo

157 Sigmund Freud, “Charcot”, en *Obras completas*, tomo 1 (Madrid: Biblioteca Nueva, 1996), 30.

158 “La gran proliferación de los seres por la superficie del globo puede entrar gracias a la estructura, a la vez en la sucesión de un lenguaje descriptivo y en el campo de una *mathesis* que será la ciencia general del orden. Y esta relación constitutiva, tan compleja, se instaura en la aparente simplicidad de un visible descrito”. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas* (México D. F.: Siglo Veintiuno, 1993).

159 Foucault, *Las palabras*. Al respecto, ver los capítulos “Los límites de la representación” y “Trabajo, vida, lenguaje”, en Foucault, *Las palabras*, 213-244; 245-294.

científico, la relación mencionada entre la histeria y la clase obrera (masculina) de su tiempo y las formas deductivas de su observación posibilitadas por el método de la hipnosis llevarán a Charcot a otorgarle al factor hereditario el valor de causa de la enfermedad. Pero esta deducción distanciará a Freud de la visual charcotiana, pues Charcot deja por fuera la posibilidad de reconocer la enfermedad como efecto de la inserción del lenguaje en el cuerpo; en este sentido, es aún heredero del ojo de lo visible. Freud, por su parte, será heredero de esa otra aproximación que ya desde el siglo XIX encontraba semejanzas en lo no idéntico; sospechaba de la visual y dio luz a *la interpretación*¹⁶⁰, a un modo de pensamiento que empieza a inquietarse por la palabra, por los pliegues del lenguaje, “por el silencio que todo discurso lleva consigo al enunciarse”¹⁶¹. El ojo —que no ve más con la óptica de la perspectiva— y la oreja —que escucha la voz *como la alteridad de lo que se dice*— serán para Freud los dispositivos para atender a las discontinuidades manifiestas entre la escucha de la enferma que habla y las huellas de la enfermedad en su cuerpo. Su vía es interpretativa; su mirada abandona la vía deductiva que indaga en la historia continua de lo vivo (de la evolución). Su ojo es contemporáneo al montaje cinematográfico, en el cual no se trata de atender a la imagen que se ve, sino a la inscripción jeroglífica que está en constante desaparición, en constante movimiento, a la “mancha informe que reaparece al invertirse el tiempo de la imagen”¹⁶². Pero es su oreja, sobre todo, la que inaugura la atención a lo que en las palabras resuena. Freud no alcanza a enunciar la pulsión invocante; esta será obra de su pensamiento resonando en las palabras de Lacan; pero lo que Freud sí inaugura de manera explícita es el hecho de que aquel que habla responde a un llamado de la voz, a un lugar de enunciación que se desliza entre uno y otro enunciado.

Será necesario el rebote de la lingüística en el proceder de Lacan, lector de Freud, para que los mecanismos del inconsciente encontrados por el padre del psicoanálisis, no solo en el trabajo del sueño sino también en el chiste y en los actos fallidos, tomen un curso

160 Me refiero a lo que Foucault afirma acerca de los dos modos de pensamiento, *formalización e interpretación*, que se gestan en el siglo XIX, de los cuales aún somos herederos, que se cristalizarán con la presencia de Russell y su apuesta por la formalización del pensamiento y con Freud y su descubrimiento del inconsciente. Ver “El lenguaje, convertido en objeto”, en Foucault, *Las palabras*, 293.

161 Foucault, *Las palabras*, 291.

162 José Roca, “Protografías”, en *Oscar Muñoz, protografías* (Bogotá: Banco de la República, 2011), 23.

estructural que permita enfatizar el asunto de ciertas *operaciones* del lenguaje que se dan en el inconsciente. Freud hace posible decir algo sobre ese campo expandido de la presencia y la ausencia, de lo manifiesto y lo latente, que ocurre en todo acto poético. Su *lógica del descubrimiento*, de la interpretación de lo manifiesto, para descubrir el *sentido* y su *desestabilización*, es una labor que no es ajena a las artes del cuerpo, como la danza y el teatro; al contrario, es profundamente familiar. En la primera mitad del siglo XX, la llamada “danza moderna” va a proceder a la manera de la interpretación freudiana. Sus nuevas *dramaturgias*¹⁶³ han tomado distancia de los relatos literarios y musicales del ballet clásico y otra fuente de acción más terrenal, humana, subjetiva, promueve las búsquedas coreográficas del momento. El *sin-sentido* de la existencia, sus contradicciones, aparecen en el cuerpo y los temas, por ejemplo de Martha Graham, coreógrafa americana, y reiteran la sabiduría griega en torno a la tragedia humana, a la desgarradura de la existencia, y forjan un lenguaje de tensiones contrarias en el cuerpo, en ese cuerpo físico y espiritual que se asoma al cielo (*hi-release*) y se contrae en su intensa relación con la tierra (*contraction*). Podría decir que la danza moderna pone el acento de la creación allí donde Freud lo pone respecto al trabajo del sueño: en descifrar el sentido de lo que se encuentra oculto, pero latente y, por lo tanto, presto a ser descubierto. De esta manera su empuje está dirigido a desentrañar *el motivo*, es decir, la intención de realizar un deseo manifiesto en un contenido:

De todos modos, no quiero afirmar haber descubierto por completo el sentido de este sueño ni que en su interpretación no existan lagunas. Podría aún dedicarle más tiempo, extraer de él nuevas aclaraciones y analizar nuevos enigmas, a cuyo planteamiento incita. Sé incluso cuáles son los puntos a partir de los cuales podríamos perseguir nuevas series de ideas, pero consideraciones especiales, que surgen de todo análisis de un propio sueño, me obligan a limitar la labor de la interpretación. Aquellos que se precipiten a criticar una tal reserva pueden intentar ser más sinceros que yo. Por el momento me satisfaré con señalar un nuevo

163 “Al hablar de dramaturgia y no de texto podemos pensar en un espacio intermedio entre tres factores que componen el fenómeno escénico: el teatro, la actuación y el drama. El teatro es el lugar del espectador (espacio social o de representación); la actuación (*performance*) es el lugar de los actores (espacio expresivo o de dinamización); el drama es el lugar de la acción, codificable o no en un texto (espacio formal o de construcción) [...] Podríamos entender también que la dramaturgia ocupa un lugar entre esos tres factores, o más bien ningún lugar. Es un espacio de mediación”. Sánchez, *Repensar la dramaturgia*, 19.

conocimiento que nuestro análisis nos ha revelado. Siguiendo el método de interpretación onírica aquí indicado, hallamos que el sueño tiene realmente un sentido, y no es en modo alguno, como pretenden los investigadores, la expresión de una actividad cerebral fragmentaria. *Una vez llevada a cabo la interpretación de un sueño, se nos revela este como una realización de deseos.*¹⁶⁴

Freud, al final de su análisis del sueño de la inyección de Irma, reconoce la parcialidad, el carácter provisional de su análisis y los límites de la interpretación. Su arriesgada apuesta sobre la actividad onírica le permite expandir el asunto del trabajo del sueño al funcionamiento del inconsciente. Por ello recurrirá a otro tipo de elaboraciones, como el chiste, que, como bien sabemos, Lacan retoma en el seminario sobre *Las formaciones del inconsciente*, para aproximarse aún más a lo que la función del significante constituye respecto al inconsciente. Lacan, en su momento, le otorga al registro de lo simbólico ser el único capaz de dar cuenta de la experiencia freudiana respecto de la *sobredeterminación a nivel del sentido, su desestabilización y su límite*. Con Lacan se tratará de ver cómo opera en el inconsciente este funcionar de *una palabra por otra y cuál es su efecto de sentido*.

La sustitución y la metáfora poética

Había empezado con una referencia al cuerpo, por lo que este hace al caminar; y así es como se ha escrito algo sobre ese juego de la presencia y la ausencia que no termina aquí, que volverá a aparecer una y otra vez, precisamente por tratarse de algo que no se termina de acabar ni de empezar, de aquellas latencias que se inscriben y se modulan de formas diversas en todo acto de inscripción. El estado de *latencia* hace que todo cuanto se haga sea siempre parcial, insuficiente, nunca cerrado. Esta vez iniciaremos por la letra, por las indicaciones de Lacan al respecto. En 1957 Lacan escribe “La instancia de la letra en el inconsciente, o la razón desde Freud”, en donde afirma que el valor de ir más allá de la palabra en el inconsciente tiene que ver con la necesidad de asomarse a la estructura del lenguaje. Poner en evidencia aquellas estructuras específicas de relación que tienen lugar en el lenguaje, en el cuerpo, y finalmente en el acto poético, implica dar lugar a una nueva

164 Freud, *La interpretación*, 421.

desnudez. A la manera del *performance* de Jérôme Bel, se trata de desnudar o al menos señalar la estructura de nuestras ficciones, los constantes intercambios generados al nivel de la representación; parafraseando a José A. Sánchez, se trata ahora de constatar que *todos podemos dejar de representar nuestro papel en la vida para ser artistas, pues ciertamente antes se buscaba representar para interpretar*. Ahora el propósito es evidenciar la estructura de nuestra representación permanente: el lenguaje.

Esto implica señalar esa función de ordenación de ciertos intercambios que operan en el lenguaje, que ocurre en la elaboración particular de cada sujeto y que da cuenta de un material común —digamos, estructural—, que está en la base de todas las demás colectividades de los sujetos:

Lo que descubre esta estructura de la cadena significante es la posibilidad que tengo, justamente en la medida en que su lengua me es común con otros sujetos, es decir, en que esa lengua existe, de utilizarla para significar *muy otra cosa* que lo que ella dice. Función más digna de subrayarse en la palabra que la de disfrazar el pensamiento (casi siempre indefinible) del sujeto: a saber, la de indicar el lugar de ese sujeto en la búsqueda de lo verdadero.¹⁶⁵

Lacan enfatizará este “muy otra cosa” que desarrolla Freud con gran amplitud en su elaboración del chiste, con el propósito de mostrar estos mecanismos del inconsciente (condensación y desplazamiento), que en relación con el significante hacen que algo *tienda a surgir*, o bien, que algo se dirija hacia algún sentido. Digamos con Lacan que “muy otra cosa” “no es vista sino que se ve mirando hacia otra parte”¹⁶⁶, y que por lo tanto es importante detenernos por un momento para ver cómo es que esto es posible, cómo es que ocurre esta instancia de la sustitución de un elemento por otro en una cadena de significantes y cómo es posible que algo surja de allí. En otras palabras, en qué consiste esta *fuerza creadora*, dice Lacan, de la metáfora; qué ocurre en la sustitución como su

165 Jacques Lacan, “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón de Freud”, en *Escritos I* (México D. F.: Siglo XXI, 2009), 472.

166 Jacques Lacan, “Clase 1, 6 de noviembre de 1957”, en *El seminario 5: Las formaciones del inconsciente* (Psikolibro, [1957]).

medio significante. Claramente, tanto Freud como Lacan avanzan en sus elaboraciones con los dos mecanismos en cuestión de forma paralela. En el seminario *Las formaciones del inconsciente*, Lacan se refiere a esa capacidad creadora que ocurre tanto en el nivel combinatorio donde se da el objeto metonímico como en el nivel sustitutivo, en el punto donde se produce y se constituye un mensaje. Parecería estar hablando de la línea en la cual discurre la metonimia y del punto como aquel lugar donde se posa la gestación de un mundo efecto de metáfora. Para lo que nos interesa en esta escritura, he intentado separar condensación de desplazamiento; ahora intentaré, así mismo, separar sustitución de combinación y metáfora de metonimia. No obstante, sé que esta separación implica en cierto sentido separar el punto de la línea.

Lacan, leyendo a Freud, comprende la sustitución como un acto inherente a toda articulación que consiste en intercambiar un significante por otro. Al examinar el ejemplo freudiano del significante “famillionario”, sostiene que hay acá una forma particular de sustitución, que es lo que Freud ha llamado condensación, pues en esta sustitución algo no se ha sustituido del todo sino que ha quedado condensado, embutido en uno, tanto el sustituido como el sustituyente, lo que genera un nuevo significante que comprime, en uno, familiar y millonario. Esta condensación se ha formado, tanto para Lacan como para Freud, a partir de un medio como la sustitución que, vale decir ahora, no es propiamente la metáfora. En el texto “La instancia de la letra en el inconsciente, o la razón desde Freud”, Lacan realiza una diferenciación entre condensación y metáfora que puede ayudarnos a esclarecer aún más estas diversas nominaciones de un mismo funcionamiento: “La *verdichtung*, condensación, es la estructura de sobreimpresión de los significantes donde toma su campo la metáfora”¹⁶⁷. Lacan toma como ejemplo el verso de Victor Hugo, “su gavilla no era avara ni tenía odio”, del poema *Booz* —que ubica la posición de padre divino y al mismo tiempo instrumento de Dios en el Antiguo Testamento—, con el propósito de señalar que la chispa creadora de la metáfora emerge precisamente entre dos significantes, uno de los cuales ha sustituido al otro y ha tomado su lugar en la cadena de significantes; y el sustituido, oculto pero latente, continúa en conexión con el resto de la misma cadena. Allí

167 Lacan, “La instancia”, 478.

donde se sustituye, algo queda desaparecido; no obstante, eso que desaparece irradia aquel lugar en el cual ha sido destituido. Es entonces, dice Lacan, cuando emerge la chispa creadora, en tanto se vuelve resonancia de un hecho mítico. Algunos años más tarde, en 1964¹⁶⁸, Lacan dirá que esta expulsión del significante que implica quedar amarrado al resto de la cadena es lo que hace que la interpretación quede así mismo limitada, lo que evita que se dé lugar a cualquier interpretación. El ejemplo de “Booz” sustituido por “gavilla” expone el cambio de una forclusión a una fuerza engendradora de su presencia paternal tardía, inverosímil e imprevista.

La sustitución es una función general por la cual es posible hablar del engendramiento del mundo o de los mundos posibles, pues es lo que da lugar a la formación de toda lengua, en tanto permite la novedad del sentido, y trae siempre a la luz la “profundidad”¹⁶⁹ de aquello que, en lo real, se mantiene en la pura opacidad. Pero no se trata entonces ahora de decir que la metáfora es la acción de inyectar sentido a algo, pues esta apertura de sentido está posibilitada, para Lacan, no en una significación, sino en la relación entre significantes. La metáfora es asimilada con la fórmula *una palabra por otra*, por tratarse de un asunto equívoco y de homonimia entre dos significantes. Es en esta relación entre significantes que se funda este matiz de sentido. O, para decirlo de otra manera, solo en la relación entre dos significantes es posible dar lugar a una relación significante/significado, es decir, al *efecto* de sentido. La metáfora, a través de su medio sustituyente, sobrepasa el lugar del dicho y se posa allí donde *está mucho mejor que dicho*, evocando, una y otra vez, aquello que nos confronta e intentamos domesticar a través de las *miles de ficciones*, pero que se sitúa en los *límites de lo decible*: la muerte.

No quiero descubrir algo nuevo, sino algo olvidado, yo estoy como el salmón; saltando hacia la esencia, hacia mi origen, o a la esencia del ser humano, porque mi esencia es la esencia de todos, bueno, eso creo yo; que todos los seres humanos nacemos de la misma manera, tenemos la misma esencia, entonces siento que en este momento me interesa pensar

168 Ver Lacan, “De la interpretación”, 257.

169 Pongo esta palabra entre comillas pues obedece más a un modo de hablar que a una enunciación sobre las articulaciones entre *consciente* e *inconsciente*, dadas más bien en el orden de las superficies.

De las pulsaciones del espacio y el tiempo en la danza

mucho en el salmón, pensar en ese origen, y yo sé que eso es difícil, llegar allá, como tú sabes, no todos lo logran, yo sé que se quedan en el camino, que en ese ir contra la corriente, muchos se golpean, siguen heridos, llegan casi muertos; para mí esa imagen es fascinante, es que eso es vida.¹⁷⁰

María Teresa Hincapié hace eco de la metáfora y de su ruta mítica. Todo su accionar performático está de cara a volver a poner lo que ya no está en el régimen de la institucionalidad artística: el tiempo, la acción, el aburrimiento, ese llamado insistente a *otra cosa*. Una *palabra por otra —cosa—* configura el juego constante de la presencia y la ausencia, en el que otra rodea, irradia el *sinsentido* que se posará en el *sentido* de lo sustituyente.

Lacan volverá al asunto de la metáfora siete años después, en la clase del 17 de junio del seminario sobre *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, para reiterar la función creadora de la metáfora y su consecuente relación con la operación de la libertad del sujeto. Reafirma lo que ya antes había dicho, a saber, que el significado es un efecto del significante y que este es *efecto* de la interpretación, y sostiene ahora que dicho efecto es el que permite el surgimiento de un significante *irreductible*, hecho de *sinsentido*. Es el *paso de la interpretación a la transferencia*, donde ese *sinsentido* entra en la cadena porque allí se anima un deseo¹⁷¹. El encuentro con un significante irreductible, en el caso de Lacan; con un estado irreparable de las cosas, su ser *así*, en el caso de los estoicos agambianos; con el *¡por allá!*, de mi escritura, señala la ruta común de lo que la metáfora moviliza: el encuentro con el extrañamiento, con el *sinsentido*, que no se abre a la interpretación de cualquier sentido, sino que justamente lo delimita, lo detiene o, por lo menos, instaura la posibilidad de un nuevo advenimiento. Este extrañamiento es quizás la emergencia de lo real, “de lo que se funda en la medida que no tiene sentido, que excluye el sentido, o, más

170 Palabras de María Teresa Hincapié en “Hacia lo sagrado”. Julián Serna, Nicolás Gómez, Felipe González y María Teresa Hincapié, *Elemental: vida y obra de María Teresa Hincapié* (Bogotá: Laguna Libros, 2010), 75.

171 *La mano que escribe*, experimento mencionado con anterioridad, es un ejercicio de escritura que intenta acceder a lo interverbal o, más bien, a aquello que en lo verbal habita o anima a nivel del deseo.

exactamente, que se decanta por estar excluido en él”¹⁷². La creación está allí, en ese *ausentido* extraño que, sin embargo, de alguna manera y por ese choque de extrañamiento, permite advenir un mundo, un estado de relación distinto y siempre móvil.

Se crea una lengua en la medida en que en cualquier momento se le da un sentido, se le hace un retoquecito, sin lo cual la lengua no estaría viva. Ella está viva en la medida en que a cada instante se la crea. Por eso no hay inconsciente colectivo. Solo hay inconscientes particulares, en la medida en que cada uno, a cada instante, da un retoquecito a la lengua que habla.¹⁷³

He hecho una omisión premeditada en este escrito, pues he excluido la referencia a la *metáfora paterna*. No obstante, me desplazaré a ese momento en el cual Lacan parece sustituir este asunto de la metáfora paterna por esa otra cosa que nombra como *sinthome*, pues una palabrita apenas enunciada dirige toda mi atención en la presente escritura. Entre 1975 y 1976, Lacan se refiere de nuevo a la sustitución a través de lo que hace uno (rasgo unario), a partir del cual procede o inicia la combinatoria de los elementos. Pero su remisión ya está atravesada por el asunto del cuerpo, por esa cosa porosa de la cual podemos tener algún grado de saber por vía del significante, pero que, siendo porosa, se vuela de lo dicho y se hace lugar de resonancia de lo pulsional, esto es, del *hecho* de un decir encarnado.

La metáfora cifra. Podríamos hacer uso de la energética física o de la cadena borromea para aludir al carácter de *cifra* de la metáfora. Pero lo que es preciso decir *con* Lacan, por el momento, es que aquello que cifra es lo que se impone, lo que aparece como *sinthome*, como real; lo que no solo está en el orden de la *elucubración* del inconsciente sino en la *realidad de este*¹⁷⁴. Esta realidad implica el tercer término, el cuerpo, lo imaginario, *lo que mantiene separado los dos del conjunto que Lacan estableció con el nudo del síntoma y de*

172 Jacques Lacan, “Joyce y el enigma del zorro”, en *El seminario 23: El sinthome* (Buenos Aires: Paidós, [1974-1975] 2008), 63.

173 Jacques Lacan, “De lo inconsciente a lo real”, en *El seminario 23: El sinthome* (Buenos Aires: Paidós, [1974-1975] 2008), 131.

174 Lacan, “De lo inconsciente”, 136.

*lo simbólico*¹⁷⁵. Lacan se pregunta entonces por la función del cuerpo en Joyce. Se pregunta por ese cuerpo que no se sostiene como imagen, al que no se le puede designar un narcisismo, sino que aparece como resultado de alguien que *deja caer la relación con el propio cuerpo, esto es, que instaura una relación distinta con la función del ego*. Según Lacan, Joyce *sustituye*, a falta de imaginario, la escritura que permite restituir el nudo borromeo¹⁷⁶. Y su escritura tiene que ver con otro tipo de registro que está del lado de esa *precipitación butesca* del significante, de intentos incesantes¹⁷⁷ de *la mano que escribe* y del cuerpo que, como *cáscara*, cae. Retomando la anécdota de la paliza que recibe Joyce por parte de Heron y sus compañeros, y la manera como el primero suelta el asunto, *como una cáscara*, Lacan advierte que Joyce metaforiza la relación que tiene con su cuerpo. El hecho de ser indiferente ante la violencia sufrida corporalmente puede rastrearse por la vía del masoquismo. Sin embargo, lo que Lacan quiere resaltar en la anécdota son las metáforas que Joyce utiliza a propósito de una afectación corporal: algo que se desprende como una cáscara. Joyce se desprende del asunto en tanto su cuerpo le es ajeno; podemos decir que tiene un cuerpo ajeno. Su cuerpo no encarna un ego, no se sostiene como imagen. Es entonces la escritura la que tendrá la función correctiva de anudar el ego faltante en lo imaginario: el ego es corrector de la relación faltante, “es decir, lo que en el caso de Joyce no anuda de manera borromea lo imaginario con lo que encadena lo real y el inconsciente. Por este artificio de la escritura, se restituye, diré yo, el nudo borromeo”¹⁷⁸.

El *enigma*, esta escritura joyciana de Lacan en el seminario *El sinthome*, al cual es posible aproximarse con cierta lejanía, y al mismo tiempo, a través de rebotes constantes de cercanía, es quizás la manera de cortar ahora con la metáfora. Allí también, en este corte dado por el enigma, se posa la danza. Lacan se sorprende con esta. Su acotación es muy

175 Parafraseando a Lacan, “De lo inconsciente”, 137.

176 Recordemos que en la primera clase de *El sinthome*, Lacan recurre a un cuarto eslabón *enigmático* que hace lazo borromeo y que permite el anudamiento entre *imaginario, simbólico y real*. Este eslabón supone la existencia del *sinthome*; no se trata ya del síntoma del complejo de Edipo, ni del Nombre del Padre sino del *sinthome*, es decir, de lo que él llama *père-versión: versión hacia el padre*. Jacques Lacan, “Del uso lógico del *sinthome*, o Freud con Joyce”, en *El seminario 23: El sinthome* (Buenos Aires: Paidós, [1974-1975] 2008).

177 Pues de lo que se trata, después de Joyce, es de la repetición incesante y siempre fallida del gesto joyciano.

178 Jacques Lacan, “La escritura del ego”, en *El seminario 23: El sinthome* (Buenos Aires: Paidós, [1974-1975] 2008), 149.

breve y *condanzada*. Al final de *El sinthome*, notará que la relación del hombre con su cuerpo depende del hecho de decir que “él tiene su cuerpo”, como se dice que tiene un mueble, y que sin embargo este *su* no define al sujeto pues, como lo ha dicho a lo largo de sus seminarios, el sujeto se define en tanto está representado por un significante para otro significante. Luego dirá que tal vez hay algo que puede frenar este asunto de la *père-version*, esto es, de que un *sinthome* (*versión hacia el padre*) haga lazo, y este algo es la danza, pues es el lugar donde *el cuerpo no sirve más como tal* y otro funcionamiento aparece, distinto apenas por una letra, la *condanzación*:

Es preciso que ustedes capten lo que les he dicho de la relación del hombre con su cuerpo, y que depende enteramente de que el hombre dice que él tiene el cuerpo, su cuerpo. Ya decir su es decir que lo posee, como un mueble, por supuesto [...] Aquí una observación que quizá podría frenar un poquito lo que abisma en lo que podemos abarcar de la *père-version* por el uso del nudo borromeo. Nos sorprende completamente que haya algo donde el cuerpo ya no sirve como tal, es la danza. Esto permitiría escribir de manera algo distinta el término *condanzación*.¹⁷⁹

Lacan se sorprende de que sea la danza aquel medio a través del cual el cuerpo ya no es algo que se tiene, no es algo de lo que se dispone como se dispone de un útil o un instrumento. Lacan tal vez señala que sea en la danza donde el cuerpo está despojado de su uso, de su servicio habitual de ser un medio que tiene.

¿Qué es lo que Lacan me deja leer de allí? Una pregunta que solo se dirige a mi escritura, en tanto eso me mira. Si la danza es, pues, ese *artificio* que apunta al *sinthome* y que, como toda poética, desbarata la verdad, lo que se impone del *sinthome* produciendo el objeto *a*, la danza ya no danza con un cuerpo que se tiene, como se tiene un mueble; la danza *produce* un cuerpo y sostiene su hacer en el enigma de aquel; sus constantes secuencias cifran lo que no está, el agujero; y, como la función de la *escritura precipitada* de Joyce, produce un cuerpo heterónimo, que pasa de un registro a otro de manera permanente; el cuerpo que baila se mueve entre lo que dice, oye, toca, suda, ve y es mirado y desde allí *condanza* el

179 Lacan, “La escritura”, 152.

agujero. La danza produce un cuerpo que, diferente, ya no es reductible al cuerpo que reproduce el espejo. La *condanzación* es un enigma en Lacan. A mí me indica la condición enigmática del cuerpo, su condición *tórica* que, como dice Rolnik bellamente, permite la producción de un *cuerpo vibrátil*, resonador, entre muchas cosas, de *un decir* y de un decir siempre *parcial*.

La enunciación que no encuentra enunciado o el *enigma* es quizás la manera más próxima de nombrar lo que sostiene el hacer de la artesanía poética, y es tal vez la metáfora aquella operación que mejor juega con dicha condición. John Cage quizás nos permita aproximarnos más a lo que se *desplaza* que a lo que se *sustituye*. Pero, a propósito del enigma como efecto de una operación como la sustitución, podemos ir a él y a sus palabras cuando se refiere al trabajo escénico que, junto con Cunningham, crea en 1987: *Roaratorio*, un *performance* sonoro y de movimiento inspirado en la obra *Finnegans Wake* de James Joyce. En una bella entrevista realizada por Frank Scheffer, comenta que durante muchos años de su experiencia sonora trabajó con David Tudor, a quien, como compositor, le interesaba la simplicidad. Y que tal vez, él, Cage, no podría decir que se desplazó de Tudor, sino más bien que se movió hacia Joyce, hacia la complejidad y la confusión, donde lo que se genera es un estado de no entendimiento, de no saber dónde se está ni tampoco qué se hace. Esto es, dice Cage, lo que Joyce llamó *real*. La realidad puede ser entendida; no obstante, continúa, todas las cosas en la vida, incluso las más pequeñas, están rodeadas de misterio. De enigma¹⁸⁰.

...¡No al espectáculo!... ¿Qué sigue?

En 1958 Merce Cunningham estrenó la obra de danza *Summerspace* en la ciudad de Nueva York, una de las primeras que ya llevaba el sello de la creación colaborativa, en la cual cada elemento que participa de la creación (danza, música, vestuario, escenografía) tiene autonomía en su gestación. Para el caso de *Summerspace*, mientras Cunningham creaba el

180 Al respecto, ver el documental *How to Get outside of The Cage, a year with John Cage*, dirigido por Frank Scheffer (Euroarts, Silk Road Film Salon, Austria, 2012).

movimiento en una ciudad, el artista visual Robert Rauschenberg creaba vestuario y escenografía en otra, y Feldman componía la música en otro país. Se trataba de crear una autonomía de los elementos para la hora del encuentro. El tiempo demarcaba un territorio común para todos. Por ello, páginas atrás, menciono el cambio del metrónomo que marca un ritmo que hay que seguir, al cronómetro que de-marca un territorio donde encontrarse. La duración como dimensión del tiempo en la danza sale a la luz con esta forma de trabajar. Como en todo funcionamiento metonímico, la estructura temporal tiene un especial modo de establecerse en las obras de Cunningham; fuertemente influenciado por John Cage, Cunningham sostendrá durante mucho tiempo una actitud experimental en su trabajo. La idea de la estructura, del proceso y del tiempo como forjadores de movimiento determinará su investigación. La crítica inmediata de *Summerspace* encontró la obra totalmente desordenada, sin comienzo ni fin¹⁸¹. Y ciertamente lo que pone a andar esta obra es la *contigüidad* de todos sus elementos, el *anticlímax*; no hay un momento que sea soportado por todos los demás; digamos, en otro lenguaje, que la construcción de su representación está dada por el despliegue de elementos que no logran cobrar relevancia y que se desplazan de *uno a otro*. En *Summerspace*, el vestuario, la escenografía y el espacio están totalmente unidos por contigüidad, es decir, en un suceder donde los cuerpos se mimetizan con el espacio, el espacio con los cuerpos, el tiempo con los afectos, como la escena brutal de un día de verano donde “nada pasa”. Haber visto esta obra, con el ojo expectante de grandes saltos y sustituciones, seguro hubiese implicado enfado y frustración. Merce Cunningham juega de manera constante con el *desplazamiento* como estructura de creación. Entre el deslizamiento perpetuo del movimiento que sufre cambios repentinos cada cierta duración, da la entrada para el funcionamiento metonímico de una estructura composicional que *hace cosas*. Su interés no está ya en *mostrar* sino en *hacer*; en establecer mundos impredecibles donde relaciones entre diversos elementos toman lugar una y otra vez.

181 Echo de menos a Freud en estos casos soberbios de la crítica que ha sostenido la danza a lo largo de su historia. Una manía permanente por juzgar de *insensato* y *absurdo* todo cuanto se ve antes de preguntarse por lo que se hace.

Volvamos a Freud por un momento, aunque seguramente muchos digan que Cage y Cunningham estarían desorientados por estas remisiones. En la elaboración del sueño, y considerando el funcionamiento del desplazamiento, Freud afirma que el trabajo del sueño se encuentra *diferentemente centrado*, su contenido se ordena alrededor de elementos distintos a los que las ideas latentes señalan como centro del sueño. Digamos que en el desplazamiento ocurre una especie de *descentramiento*. Que lo que sucede allí tiene que ver con la disminución de la intensidad de una representación, con la ausencia de una significación que permita seleccionar lo que se vuelve centro. Y que, más que la elección, lo que tiene lugar es la manifestación de elementos de menor valor que los de las ideas latentes:

En la elaboración onírica se exterioriza un poder psíquico que despoja de su intensidad a los elementos de elevado valor psíquico, y crea, además, por la superdeterminación de otros elementos menos valiosos, nuevos valores, que pasan entonces al contenido manifiesto.¹⁸²

Este poder psíquico que se exterioriza es una especie de *deformación* dada en razón de una censura que opera de una instancia psíquica sobre otra. Y esta deformación, podemos decir con Lacan, se apoya en el hecho de tomar la parte por el todo, de desplazarse de palabra a palabra, que es lo que se conoce como metonimia.

La *Verschiebung* o desplazamiento es, más cerca del término alemán, ese viraje de la significación que la metonimia demuestra y que, desde su aparición en Freud, se presenta como el medio más apropiado para burlar la censura.¹⁸³

La década de los cincuenta está puesta en el funcionamiento; la pregunta por la estructura se despliega tanto en el lenguaje como en los lenguajes del cuerpo. En el caso de Lacan, el significante y su relación con el *inconsciente* determinan su interés por lo simbólico; en el caso de Cunningham, la composición y su relación con la *aleatoriedad activan la cuestión* por la creación. En este sentido, presumo que allí se establece una relación con lo que en

182 Freud, *La interpretación*, 534.

183 Lacan, “La instancia”, 478.

ambos casos se interroga: el efecto de sentido. Es interesante recalcar que el asunto del significante y sus operaciones permiten advertir un *estilo manierista* que no se establece por la vía de una tradición, dirá Lacan, sino por efecto de estructura. La composición, este asunto también del encadenamiento, se da o por vía de la verticalidad paradigmática de la sustitución o por vía de la horizontalidad sintagmática del desplazamiento. Estas opciones no excluyen otras que, como veremos, no caben en esta concepción de los “lenguajes” del cuerpo y que, sin embargo, operan como mecanismo de construcción. Cunningham, heredero, podríamos decir, de una tradición de la sustitución, pone el acento en la continuidad que surge al combinar elementos entre sí. Por ello su cuerpo, esto es, la tecnología corporal que identifica su técnica, des-hace el lenguaje metafórico del cuerpo de la danza moderna. En este caso, parece dialogar más con la tecnología del ballet. Pero su técnica no trabaja más entre grandes movimientos y movimientos de transición que sirven a los primeros como plataformas de sustitución, sino que incorpora un lenguaje de movimiento más bien metonímico, en permanente transición; en su técnica hay un esfuerzo por mantener todo, casi todo el cuerpo en el mismo nivel de relevancia, en tanto una atención especial por la columna sostiene dicho cuerpo. Por supuesto, esto mismo se proyecta en los terrenos que hacen parte de la composición escénica, como son los elementos de sonido, movimiento e imagen. Este nuevo *descentramiento* en la danza acentúa el rigor de la *continuidad*, les da preponderancia al proceso, a la experimentación, al *work in progress* y desmontan, en cierto sentido, las estructuras teatrales climáticas de la representación: comienzo, desarrollo y fin.

Así, la presencia de Cunningham es, a mi modo de ver, el terreno para lo que a comienzos de los años sesenta empieza a concentrarse como un movimiento nuevo de la danza —en Estados Unidos, especialmente en Nueva York, y en algunas ciudades de California—, que irrigará su hacer de nuevas miradas, nuevos lugares de enunciación del cuerpo, en los cuales se cuestiona de forma crítica la tradición de la danza escénica occidental. Y las inquietudes ante otros modos de presencia, tanto del cuerpo, como de la escena y de la coreografía, disponen un escenario diverso ante la creación en danza. Varios coreógrafos-bailarines conforman lo que se conoce en la tradición de la danza contemporánea como la

De las pulsaciones del espacio y el tiempo en la danza

Judson Church de Nueva York (1962-1968): Yvonne Rainer, Trisha Brown, Simon Forty, Steve Paxton, David Gordon, Lucinda Childs, Debora Hay, Lisa Nelson. Estos son algunos de los artistas que se vuelven un punto de inflexión en la historia de la danza, pues ponen a la luz los dispositivos sobre los cuales la representación moderna de la danza ha funcionado, y despliegan una proliferación de recursos compositivos que hasta el día de hoy siguen alimentando este arte.

No al espectáculo, no al virtuosismo, no a las transformaciones, a la magia y al hacer creer. No al glamour y la trascendencia de la imagen de la estrella, no a lo heroico, no a lo antiheroico, no a la imaginería basura, no a la implicación del intérprete o del espectador. No al estilo, no al amaneramiento, no a la seducción del espectador por las artimañas del intérprete, no a la excentricidad, no a conmover o ser conmovido.¹⁸⁴

Este manifiesto del año 1965 presentado por Yvonne Rainer, coreógrafa de la Judson, pone en evidencia la suspensión de los modos de producción, recepción y representación de la danza, y encarna así una pregunta de la época en la cual los coreógrafos se cuestionaron la estructura que sostenía todo el aparataje de la danza. Considero que es precisamente la metonimia la operación que mejor traduce lo que en este momento se desata.

Volvamos nuevamente al cuerpo. Es preciso darle tiempo, des-ocupar el cuerpo en el momento de bailar. Y esto tal vez signifique algo que aparentemente es accesible siempre y para todos: desactivar, soltar. Con el tiempo, percibimos que no hay nada más complejo que soltar. Y cuando aprendemos técnicas blandas, esto es, las técnicas de movimiento que sucedieron a estos eventos históricos de los años sesenta y setenta, nos encontramos con un foco de atención que procura “economizar” el esfuerzo y dar la energía suficiente, no más que la necesaria, a cada movimiento para hacerlo con la mayor continuidad y fluidez posible. *Release, flying low, axis sillabus, klein technique* son modos de acción corporal, ya no lenguajes, que, podríamos decir, permiten deslizar el movimiento a través de un

184 Yvonne Rainer, citada en Banes, *Tepsichore*, 43. La traducción es mía.

mecanismo metonímico, de desplazamiento, combinación, contigüidad y horizontalidad que imprime una dirección distinta a las técnicas anteriores a los años cincuenta.

Una escansión necesaria para poder continuar

En el primer capítulo de este recorrido, menciono los cuerpos, los tres cuerpos que constituyen la experiencia de danzar. Un primer cuerpo mortificado, atravesado por el lenguaje, ese cuerpo que tenemos y poseemos a través del decir: *¡tengo un cuerpo!*; un segundo cuerpo, producto del primero, potenciado por su lugar de enunciación: *¡produzco un cuerpo!*, y un tercer cuerpo, el cuerpo que obra, *¡mi cuerpo hace!* Quiero volver nuevamente a estas construcciones del cuerpo, esta vez en resonancia con lo que Paul Valéry, el filósofo del cuerpo, considera a propósito de la multiplicad de cuerpos que operan en el *sin fin* de la piel:

Mi cuerpo. Hablamos de este cuerpo a terceros como si se tratase de una cosa que nos pertenece pero para nosotros, no es completamente una cosa; y nos pertenece un poco menos de lo que nosotros le pertenecemos a él [...] Esta cosa misma es informe: de ella solo conocemos, por la vista, algunas partes móviles que pueden encontrarse en la región visible del espacio de este Mi-cuerpo [...]. Nuestro segundo cuerpo es el que nos ven los demás y el que nos devuelven, más o menos el espejo y los retratos. Es el que tiene una forma y el que captan las artes; aquel sobre el cual las telas, los ornatos, los revestimientos se ajustan. Es el que ve el Amor o el que quiere ver, ansioso de tocarlo. Ignora el dolor, del que apenas exterioriza un ademán [...]. Tercer cuerpo, que solo tiene unidad en nuestro pensamiento, puesto que solo se le conoce cuando se lo divide y trocea. Es el cuerpo de la anatomía o de la ciencia [...] El cuarto cuerpo, que puedo llamar indiferentemente Cuerpo real o Cuerpo imaginario. Llamo cuarto cuerpo al incognoscible objeto cuyo conocimiento resolvería de un solo golpe todos estos problemas, pues ellos lo implican.¹⁸⁵

Esta cita, traída por José A. Sánchez en su texto *Dramaturgia en el campo expandido*, me permite considerar esos cuerpos que enfatizarán no solo el mecanismo o función del

185 Paul Valéry, citado en Sánchez, "Dramaturgia", 29.

desplazamiento sino que darán vía a un asunto en el que luego nos detendremos: la repetición, la acumulación, la suspensión y, finalmente, la resonancia. Sánchez va muy rápido en su designación de cuerpos, en su intento por localizar qué cuerpo baila el cuerpo del ballet, la danza contemporánea, la danza moderna y el *performance*. Un afán por situar y diferenciar la búsqueda del creador contemporáneo lo fuerza a salir muy rápido de todo lo demás. Vamos ahora despacio. El primer cuerpo pasa por la palabra. Es el cuerpo que surge de la enunciación “mi cuerpo” que, como dice Valéry, en una primera aproximación, diríamos que lo poseemos, pero, en una segunda, lo que aparece es la posesión del cuerpo a “mi cuerpo”, esto es, a la enunciación. En este sentido, es el cuerpo cadaverizado del que hablamos atrás. Tan pronto como digo “mi cuerpo”, dos significantes sostienen dicho decir, y con ellos ocurre un efecto de sentido dado por esa otra relación que estos dos significantes engendran en mí. Digo “mi cuerpo” y, sometido a ese enunciado, sin embargo, un efecto de sentido pone a funcionar una proliferación de múltiples sentidos. Este “mi cuerpo” lo decimos todos, pero su efecto es plural, múltiple en cada singularidad, pues esta enunciación, podríamos adelantarnos un poco, está anudada al cuarto cuerpo, ese cuerpo que se rehace en cada instante de la vida. Entonces, este primer cuerpo de Valéry, a diferencia del referido por Sánchez, no es el *cuerpo sentido*, sino *cuerpo efecto de sentido*. El cuerpo inscrito en el registro de lo simbólico. En este punto sí coincido con el dramaturgo, en que este es el cuerpo de la danza moderna, del expresionismo, pero no del todo, del teatro de la crueldad... Volveremos sobre esto más adelante.

El segundo cuerpo, forma, reflejo, inmune al dolor, dice Valéry, el que quiere ver el amor, es el cuerpo imaginario de Lacan, completo, total, fusionado, identificado, proyectado, que tiene la función ortopédica de equilibrar lo que se desequilibra entre el primer cuerpo que me viene de Otro: “mi cuerpo” y el cuarto cuerpo que no puedo agarrar. Es el cuerpo que taponar los huecos, los agujeros del cuarto cuerpo. Tal vez, como dice Sánchez, sea el cuerpo-imagen que ha construido el modo de representación del ballet; pero otro es el cuerpo del bailarín que participa de esa construcción de cuerpo-imagen. El ballet construye el tercer cuerpo, pues es aquel que en la imagen-pensamiento aparece total, pero en su producción es parcial: el bailarín esculpe su pie y, cuando lo hace, su pie es su cuerpo

entero, es una parte por el todo; como espectadores nos deleitamos del cuerpo total, pero no todos los espectadores... Los bailarines que se ven bailar quedan hipnotizados por un pedazo del cuerpo. Por ese pedazo que ha sido construido con tiempo, insistencia, dolor y, por supuesto, con una poderosa imagen de la perfección, que lo lleva al límite de la forma. Este cuerpo del ballet está diseccionado, se vuelve parte en su construcción, su imagen es imagen, pero creada en la materia carnal del cuerpo y no de todo el cuerpo, sino de cada pedazo de este. No es una gratuidad el goce del bailarín clásico ante sus pedazos de cuerpo: sus empeines, sus brazos, sus piernas, su espalda, y que así también sea el goce del espectador que se deleita con esta misma fragmentación. Juan David Nasio, el psicoanalista, da un buen ejemplo de lo que el ballet pone a mover en ciertos espectadores: en medio de una escena teatral, de una narrativa mimética, sin embargo, algo se cae de allí, para que el ojo quede prendado de un pie:

Durante una secuencia de intensa belleza, Bortoluzzi se sostiene sobre la barra y en un lento aleteo pendular levanta el pie izquierdo hacia adelante y hacia atrás de un modo que casi parece estar suspendido en el aire. En la simplicidad de ese movimiento tuve la impresión de que el bailarín alcanzaba la plenitud de su arte. La pierna parecía trazar con la punta del pie una escritura deslumbrante de levedad. Esta figura se me presentó como el momento culminante del ballet [...] ¿Dónde cabe situar el goce en este espectáculo de ballet? [...] Por fin se me ocurrió una observación que escribí esa misma noche en una carta dirigida a Leclair. Creo, decía en ella, haber encontrado el lugar del goce en el ballet: es, curiosamente, el pie de Bortoluzzi. ¿Por qué el pie? Por dos razones. Primero porque durante la secuencia, a mi modo de ver culminante, el pie del bailarín concentraba toda la tensión del cuerpo en equilibrio. Y después, porque Bortoluzzi había trabajado su cuerpo hasta tal punto y se había servido de él de tal manera, es decir, había hecho pasar tanta vida por ese fragmento de su cuerpo, que no vacilé en escribir que Bortoluzzi había perdido ese pie, que desde el punto de vista del goce, se separaba de él sin cesar. El pie había llegado a ser el lugar del cuerpo que ya no pertenecía verdaderamente al cuerpo del bailarín.¹⁸⁶

186 Juan David Nasio, *El placer de leer a Lacan, 1. Fantasma* (Barcelona: Gedisa, 2007), 47.

De las pulsaciones del espacio y el tiempo en la danza

El tercer cuerpo de Valéry es, como lo hemos dicho, pedazo de carne, fragmento, cosa que sirve para la “totalidad” del cuerpo que se piensa y, por lo tanto, del cuerpo que se hace imagen. Es el cuerpo de Descartes, es el cuerpo que, como una extensión (dividible, fragmentable), sostiene el pensamiento sobre su totalidad. Este cuerpo en un primer sentido es un real, organismo, que, aunque muerto, es extensión matérica. Pero en otro sentido, en el sentido en el que he puesto el pedazo de pie, es imaginario o sustituto de lo imaginario, materializado en la intensificación de su extensión, es *cáscara*, pedazo de carne. Es tal vez el cuerpo de Joyce, el del teatro de la crueldad, pero también es *un* cuerpo que baila la danza contemporánea, pues es el cuerpo-peso-materia-músculo-hueso del cuerpo-crudo. En el seminario *El sinthome*, Lacan menciona de manera constante esta figura de la bolsa para figurar lo que el cuerpo, imaginario, implica en el nudo borromeo. No obstante, cuando de la danza se trata, cuando su *condanzación* refiere una enunciación sin enunciado, esta es una excepción de lo imaginario. Este tercer cuerpo no es solamente el cuerpo muerto de la ciencia, sino el cuerpo imaginario o sustituto que es atravesado por lo que lo cifra en su condición de ser ya cuerpo cadaverizado: el cuerpo-goce. Así, la multiplicidad de las dimensiones del cuerpo de las que Valéry habla me lleva a pensar en la multiplicidad de cuerpos que devienen en la piel de cada sujeto o de cada producción de subjetividad. Ciertamente, los cuerpos entonan cada tanto una voz sostenida por alguno de estos cuerpos; pero todos ellos están allí y acaso *es de esto de lo que es capaz un cuerpo*. Y esta entonación —enunciación— que no logra cantar una canción —enunciado—, sino ser apenas voz resonante, procede del cuarto cuerpo de Valéry, ese al que él llama el incognoscible objeto, y que, para nuestra escritura, puede deslizarse a una letra, la *a*, a partir de la cual surgen, como los demás cuerpos, todas las demás letras.

Este cuarto cuerpo de Valéry implica la escansión y la intromisión ahora, y en esta escritura, del objeto incognoscible que produce y organiza todos los demás. Vámonos entonces a la boca, a lo que esta permite anudar en tanto orificio del cuerpo, y por donde transita el desequilibrio constante de esta criatura prematura que no encuentra su objeto e insiste en buscarlo una y otra vez.

Agamben, en su propósito por recobrar la resistencia como el *acto* poético de la creación, y comprendiendo la primera “como la maestría de conservar y ejercitar en el acto no la potencia de hacer sino aquella de no hacer”¹⁸⁷, expande el hacer de la creación de modo que el hacedor no está solamente sostenido por una capacidad de hacer (habilidad) o no hacer (ironía), sino por una *fuerza crítica* capaz de resistir a la totalidad y no extenuar la potencia de crear o reducirla a un asunto de mera ejecución prescrita. La resistencia como el acto de la creación, continúa Agamben, es la posibilidad de retener la imperfección en la forma perfecta. Es, diría yo, la posibilidad de abrir agujeros por donde pueda siempre salir y entrar un nuevo efecto de sentido. Y es también por esos agujeros que la creación no cesa de ser un asunto del *llamar*. La falla o la falta, la imperfección o la torpeza que inscribe la maestría del acto poético provienen de esos elementos personales que sobrepasan a aquellos otros impersonales y que se resisten a estos. El estilo, en este sentido, precisa Agamben, no es solamente un asunto de fuerza creativa sino de la lucha que un creador tiene ante esta última en cada acto de creación y que se expresa en el manierismo interior que todo acto poético singular implica. Valdría la pena recordar que Lacan nos ha hablado también de este manierismo como un asunto, no de la tradición sino de la estructura del lenguaje, anclado en el cuerpo del sujeto que habla; por lo tanto, tal manierismo emerge de modo singular en la producción de cada sujeto. Ahora bien, en este asunto de la resistencia, Agamben distingue la potencialidad de todo animal de la potencialidad del hombre y, siguiendo a Aristóteles, afirma que el animal tiene una potencia específica que se expresa en su comportamiento, resultado de una vocación biológica, mientras que el hombre es el animal que puede su propia impotencialidad; es el animal que a través de la impotencialidad ejerce y conserva su potencialidad.

¡Una pequeña suspensión!

En su esfuerzo por comprender la estructura psíquica y el lugar del deseo que se iba revelando en la palabra de sus pacientes, Freud requerirá nombrar una especificidad en lo humano que no es extensiva al resto de los animales. Escuchando a sus pacientes se da

¹⁸⁷ Agamben, “Bartleby”, 36.

cuenta de que un empuje constante se produce en ellos. Se trata de un *Trieb*, la pulsión que no encuentra un objeto que logre satisfacer la demanda; un objeto por siempre perdido hace que todos los hombres pongan una serie de objetos sucedáneos ante dicha pérdida, y a su vez se sitúen ante su objeto, de manera singular, diversa y múltiple. En el *Proyecto de psicología para neurólogos*, Freud afirma que una primera vivencia de satisfacción en todo animal prematuro humano inaugurará una tendencia a buscar de manera reiterada e incansable la satisfacción que procuró la experiencia que le fue dada por primera vez a través de la asistencia de un Otro. Pero es solo hasta 1920 que Freud da cuenta de una repetición que está trazada por un hecho mítico y que parece distinta de aquella tendencia de repetir la vivencia de satisfacción¹⁸⁸. En “Más allá del principio del placer”, luego de transitar por sus diversas investigaciones sobre el funcionamiento del aparato psíquico, por el principio de realidad o de conservación, por los diversos procesos psíquicos represivos producidos por la incompatibilidad entre aspiraciones y fines, por el desplazamiento de una clínica de la interpretación a una de la transferencia, una nueva aproximación de la clínica se le impone al dar cuenta de un placer que no puede ser sentido como tal y, sin embargo, existe. La *compulsión a la repetición* remite a un principio aún más primitivo que tiende, ya no a la repetición de la vivencia de satisfacción que hace parte de la historia de un sujeto, sino a un estado más bien primordial, en el cual un empuje apunta a una pulsión que tiende a hacernos regresar a un estado anterior, digamos que ya no a repetir la vivencia de satisfacción, sino la vivencia primera de todo ser animado:

El ser animado elemental no habría querido transformarse desde su principio y habría repetido siempre, bajo condiciones idénticas, un solo y mismo camino vital. Pero en último término estaría siempre la historia evolutiva de nuestra Tierra y de su relación al sol, que

¹⁸⁸ Freud sostiene que en toda actividad psíquica una *urgencia* de descarga busca ser liberada a través de la motilidad. Esta urgencia transita primero por una alteración interna, que tal vez sea suficiente para todo animal pero no así para el bicho humano. Este no solo requiere de esta alteración interna, sino que precisa, por su prematuración, una intervención externa, una alteración en el mundo exterior, para que, a través de una acción específica, esto es, la asistencia ajena, pueda darse la descarga. Esta vivencia de descarga es satisfactoria en la medida en que “conduce a una facilitación entre dos imágenes, la del objeto deseado y la del movimiento reflejo y las neuronas nucleares que han sido catectizadas durante el estado de urgencia... Con el restablecimiento del estado de emergencia de deseo, la catexia pasa también a los dos recuerdos reactivándolos”. Sigmund Freud, *Proyecto de psicología para neurólogos*, en *Obras completas*, tomo 1 (Madrid: Biblioteca Nueva, 1996), 230.

nos ha dejado su huella en la evolución de los organismos. Las pulsiones orgánicas conservadoras han recibido cada una de estas forzadas transformaciones del curso vital, conservándolas para la repetición, y tiene que producir de este modo la engañadora impresión de fuerzas que tienden hacia la transformación y el progreso, siendo así que no se proponen más que alcanzar un antiguo fin por caminos tanto antiguos como nuevos. Este último fin de toda la tendencia orgánica podría también ser indicado. El que el fin de la vida fuera un estado no alcanzado nunca anteriormente estaría en contradicción con la Naturaleza, conservadora de las pulsiones. Dicho fin tiene que ser más bien un estado antiguo, un estado de partida, que lo animado abandonó alguna vez, y hacia lo que tiende por todos los rodeos de la evolución. Si como experiencia, sin excepción alguna, tenemos que aceptar que todo lo viviente muere por fundamentos *internos*, volviendo a lo inorgánico, podremos decir: *La meta de toda vida es la muerte. Y con igual fundamento: Lo inanimado era antes que lo animado.*¹⁸⁹

Este contundente desplazamiento en la elaboración freudiana constata *un dato radical de nuestra experiencia*¹⁹⁰ y es la existencia de una fuerza pulsional que hala hacia atrás, más atrás que la vivencia de satisfacción, que hala hacia la muerte al mismo tiempo que empuja al sujeto hacia adelante, para que, en este movimiento, pueda poner de manera incansable el objeto o los objetos que sustituirán lo que hala hacia atrás. Lacan reconocerá que el más allá del funcionamiento psíquico del sujeto, esto es, el más allá del principio del placer no es el rezago de una prehistoria natural, sino la presencia de la estructura del lenguaje que se ubica en dicha posición de anterioridad primordial para el sujeto. El lenguaje es esa muerte, ese estado inanimado que precede al sujeto y que, en adelante, va a mortificarlo en su carne desde el mismo momento en que aquella asistencia ajena crea el lazo con el Otro. Este lenguaje, como efecto de significación, crea la falla, crea la imperfección en medio de la cual aparece ese real que a cada cual le corresponde y con el cual goza.

189 Sigmund Freud, "Más allá del principio del placer", en *Obras completas*, tomo 3 (Madrid: Biblioteca Nueva, 1996), 2526. Siguiendo la traducción de Ballesteros, he cambiado la palabra *instinto* en la cita por *pulsión*, aunque el mismo Freud afirme que el concepto *pulsión* proviene de sus investigaciones biológicas y este sea un hallazgo dado en la prehistoria del sujeto.

190 Jacques Lacan, "Desmontaje de la pulsión", en *El seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (Buenos Aires: Paidós, [1964] 2010), 169.

Estas dos consideraciones, a saber, la como acto poético, según las formulaciones de Agamben, y la *pulsión* como “eco en el cuerpo del hecho de que hay un decir”¹⁹¹, tal como lo plantea Lacan, luego de Freud, demarcan cada una la insistencia de un *hacer poético* que siendo acto, en el sentido analítico de la palabra, es paradójico: su hacer implica un *no hacer* y su *encuentro con lo real* está marcado por una cita siempre fallida. *Halar* y *empujar* son dos acciones primarias en el cuerpo que, como la pulsión, definen el resto. No obstante, es necesario advertir que nombrar la pulsión desde estas acciones de carácter cinético solo tiene un sentido figurativo, para hacer advenir la fuerza de una presión constante interna en el sujeto¹⁹². Freud encuentra que dicho empuje, que implica un trayecto en el que se avanza, está paradójicamente atado a su contrario, al hecho de ser halado hacia atrás. Y allí se constituye el cuerpo; allí, el cuerpo se vuelve eco, resonancia de un decir:

Para que resuene este decir, para que consuene, otro término del *sinthome madaquin*, es preciso que el cuerpo sea sensible a ello. De hecho lo es. Es que el cuerpo tiene algunos orificios, entre los cuales el más importante es la oreja porque no puede taponarse, clausurarse, cerrarse. Por esta vía responde en el cuerpo lo que he llamado voz.¹⁹³

Esta pulsión que hala hacia atrás y este halar que empuja hacia adelante resuenan fuertemente con la condición de resistencia de todo acto poético, en tanto su acto de hacer conserva su potencia de no hacer. El cuerpo marcado por este “movimiento”, *empujar-halar-empujar, adelante-atrás-adelante*, evidencia la operación del sujeto con el significante y la andadura del síntoma como “lo que se le impone a uno, en la forma de un no poder dejar de pensar o de no poder dejar de sentir en el cuerpo o de ser invadido por los afectos”¹⁹⁴. Síntoma y creación poética tejidos ambos por el apremio, por la saturación que agota, producen objeto, goce —mediado por un saber— y su potencia de creación está en

191 Lacan, “Del uso lógico”, 18.

192 “En la pulsión no se trata para nada de energía cinética, de algo que se regule según el movimiento. La índole de la descarga en cuestión es muy distinta y está situada en un plano muy diferente”. Lacan, “Desmontaje”, 172.

193 Lacan, “Desmontaje”, 172.

194 Soler, *La aventura*, 11.

De las pulsaciones del espacio y el tiempo en la danza

[...] el hecho de producir algo ahí donde no había nada [...] en el cual, el ahí donde no había nada nos remite al menos a un lugar marcado. Ahora bien, no hay lugar sin orden simbólico y cada marca simbólica engendra el vacío del lugar que ella crea.¹⁹⁵

El síntoma se goza; su constitución temporal retroactiva está sostenida por la *actualidad* de un goce que viene de lo real, que se *cifra* en el cuerpo y que, a través de un trámite con la palabra, encuentra formas de descifrar y de ser articulado en el otro social¹⁹⁶. Este desciframiento del goce no supone la recuperación de un goce original, sino la invención/creación de un saber/hacer con un goce en falta, con *un menos de goce* que siempre está sujeto a un *saber en fracaso*. Pero, quizás, volver a *Butes* nos permita comprender la invención del *sinthome* que, a diferencia del síntoma, no solo inventa un sentido sino que inventa un cuerpo, que no se ubica más como ortopedia de su identidad, de su ego, sino como *un imaginario homogéneo con lo real*. El salto de *Butes* inaugura el movimiento paradójico del cuerpo que luego de toda re-caída se levanta de *modo irreprímible*. Su precipitación, *con la cabeza por delante*, suprime toda regresión física posible, suprime todo arrepentimiento interno. Este cuarto cuerpo de Valéry, cuerpo amarrado a su objeto incognoscible, es el cuerpo pulsional, erotizado, agujereado por la mortificación de la palabra y, por ello, es también el cuerpo que goza en cada cifra que se marca.

El hueco, la producción reversada de la repetición

<https://www.youtube.com/watch?v=mxIWlgzb7r4>

¿Qué se hace con el vacío que sostiene la mirada? ¿Una vez una escena ha entrado en la retícula del ojo y desde ese momento un objeto perdido nos mira? Un *café* que quizás se recuerde; unas escenas de antaño que se vuelven imágenes vivientes en la memoria en tanto no dejan de transformarse y de crecer. Unos cuerpos que no encuentran descanso y que, en

¹⁹⁵ Soler, *La aventura*, 11.

¹⁹⁶ Al respecto ver Néstor Braunstein, “Desciframiento del goce”, en *El goce, un concepto lacaniano* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2006), 180.

su derivar, repiten una y otra vez secuencias de movimiento desarticuladas, abandonadas; juntas creadas entre decires delirantes y sensaciones implosionadas hacen posible su apremiante reiteración. Un espacio escénico, sí, creado para la representación, también. Pero, a la manera de un Caravaggio, este espacio construido entre la penumbra y la umbra deja ver un lugar anodino, cualquiera, el *café* de cualquier esquina... pero esta vez no hay una *contrarreforma* que imponga su proyecto pedagógico; el padre, el gran padre se ha caído, no porque se haya muerto sino porque ha devenido inconsciente. Y los cuerpos que deambulan en este *café* no incorporan ningún enunciado, apenas poseen la intermitente acción que provoca un grito clavado en el cuerpo. *Su alma está regulada por la escopia corporal*¹⁹⁷. Una cotidianidad trazada por cuerpos desaparecidos hace emerger la normalidad de ese momento deshabitado, allá o acá, que le sigue al horror. Son los años setenta, esta vez en Alemania, y Pina Bausch pone en *Cafe Müller* ese cuerpo “cotidiano” que también descubrió la escena norteamericana en la misma época; solo que esta “cotidianidad” no es la que construye la América de la esperanza, sino la Alemania infartada por lo real de la condición humana. Envueltos en los pliegues barrocos de la ópera de Purcell, atravesados por la herida abierta de las grandes guerras y desapariciones del siglo XX, estos cuerpos de *Cafe Müller* pareciera que también esperan, pero *no a la ¡Libertad!, sino a Godot*. Una incansable repetición los constituye y los pone a deambular en una desértica esperanza, casi de la misma manera como Beckett lo hizo veinticinco años antes con *Esperando a Godot*. Vladimir y Estragón, los dos personajes principales de esta obra, esperan a un tal Godot. Toda la obra es un acto de insistencia donde “no pasa nada”; el espacio no cambia, los personajes no se mueven... y, sin embargo, es la tragicomedia del siglo XX que logra retratar el movimiento de la condición humana. *Esperando a Godot* y, luego, *Cafe Müller* son obras posteriores al trauma brutal de la guerra; insisten, repiten, subrayan para dar a ver lo que ha sido desaparecido “para siempre”: el cuerpo ortopédico imaginario; el cuerpo que podía ser metáfora de los grandes relatos, el cuerpo que contaba, el cuerpo que enseñaba, el cuerpo que sometía su docilidad a los fines de la sociedad. Ahora, en estas dos obras, el cuerpo está atravesado por un real que siempre se escabulle y hace de la *desandadura* del cuerpo, el movimiento poético de la repetición.

197 “El barroco es la regulación del alma por la escopia corporal”. Lacan, “Del barroco”, 140.

Los ojos ciegos, los cuerpos torpes, el silencio emanado del ruido que las sillas procuran cada vez que alguien cae no son expresión más de una fantasía o de un anhelo por colmar propio de los relatos del ballet y la danza moderna. Aquí, en *Cafe Müller*, los cuerpos se cargan de un tiempo-trauma que presentifica la pérdida. Cada intento de proximidad entre los cuerpos es fallido y, en medio de las repeticiones incesantes por lograr uno, algo se produce, algo allí conmemora: lo que está para siempre perdido. Bien podríamos remitirnos a toda práctica ritual donde la repetición se instala como un dispositivo en los cuerpos, capaz de instaurar un ritmo que se vuelve automático y que, por ello mismo, hace posible instalar lo remoto, lo mítico, lo perdido en la urgencia de lo presente.

Solo un rito, un acto siempre repetido, puede conmemorar este encuentro inmemorable pues nadie puede decir qué es la muerte de un niño —salvo el padre en tanto padre—, es decir ningún ser consciente.¹⁹⁸

Una rueda de fandango en la costa atlántica colombiana, un rito árabe, como el Rito del Pan, donde se danza hasta morir, y la escena de la mujer y el hombre en *Cafe Müller* en la cual una insistencia por encontrarse se torna siempre fallida son todos actos constituidos por la repetición como forma de poner en conexión el antaño con el ahora, como mecanismo de instaurar esa muerte de la cual no podemos dar cuenta de manera *consciente*. Pero, sobre todo, como la manera de constituir *algo* (*automaton*) para que otra cosa se produzca (*tyche*). Allí, en la repetición, el tiempo Kayrós aparece en su condición de encuentro, pues justo ahí en lo que se repite siempre *algo se produce*. Y esta producción implica su novedad:

Para Kierkegaard como para Freud no se trata de repetición alguna que se asiente en lo natural, de ningún retorno de la necesidad. El retorno de la necesidad apunta al consumo puesto al servicio del apetito. La repetición exige lo nuevo, se vuelve hacia lo lúdico que

198 Jacques Lacan, “Tyche y automaton”, *El seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (Buenos Aires: Paidós, [1964] 2010), 67.

hace de lo nuevo su dimensión.¹⁹⁹

Freud, al igual que Kierkegaard, tendrá la mirada puesta en un futuro por venir del arte. Pues esos juegos artísticos de los adultos del siglo XX, ciertamente, no se parecerán más a los juegos artísticos de los adultos que Freud suponía: aquellos juegos en los cuales *las impresiones más dolorosas lograran ser sentidas como un elevado placer* y que, como tal, quedan inscritos en el principio del placer. Freud avisará del hacer del arte en tanto su mirada está puesta en esta extraña manera de jugar de aquel niño con el carrete, que goza del juego que la *poiesis* contemporánea agotaría en los últimos cincuenta años, apareciendo como nueva pero sabiéndose tremendamente remota. Volvamos por un momento a este juego. El niño que llama la atención de Freud con su insistente juego de lanzar el carrete acompañado de una expresión vocal, “ooooo”, y luego hacerlo retornar con otra expresión vocal, “aaaaa”, lo lleva a atender a este movimiento constante de desaparición y de reaparición que, así mismo, implica jugar con la experiencia del “estar fuera”. Freud se pregunta cómo un suceso desagradable puede convertirse en juego y considera dos posibilidades: la primera, puede suponerse que se trata de una pulsión anterior al principio del placer, en la cual el niño es un agente pasivo que responde a un objeto activo, independiente de que el juego sea agradable o no. La segunda recurre a la suposición de un impulso vengativo reprimido contra la madre en razón de su abandono. No es tarea fácil para Freud responder a dicha pregunta, pues los estudios contemporáneos de su momento sobre la lúdica infantil le permiten considerar que el juego es tanto la ocasión para movilizar las impresiones fuertes que se hayan vivido, como la manera de manifestar los deseos dominantes en la infancia: ser grandes y hacer lo que los mayores hacen. Sus análisis van a descartar la idea de que el juego de este niño sea una imitación, pues su acto repetido parece ordenarse de una manera distinta a la reproducción que el principio del placer elabora a través del retorno de lo reprimido. Dirá, entonces, que el juego de este niño no tiene que ver con la función imitativa del arte, asunto que, por lo que hemos considerado, es posible de refutar de forma inmediata. Lo anterior, por cuanto es justamente el análisis de lo que el niño hace lo que nos permite comprender el lugar de la repetición en

199 Lacan, “Tyche”, 69.

el arte: “hallar un exutorio por medio del acto real, venciendo la coerción a que se halla sometido”²⁰⁰. Parafraseando a Lacan, el juego del niño como el acto poético taponar el trauma, pero esto es siempre secundario. Pina no danza para taponar el dolor de su cuerpo; este existe, pero lo que insiste es la necesidad de la hiancia que se dibuja con la ausencia y que deja caer “ese carrito unido a él por el hilo que agarra”, donde lo que se expresa es lo que se desprende, lo que en el orden de la significancia va a adquirir un nuevo sentido. La palabra *exutorio*, para definir “ese foso a cuyo alrededor solo tiene que ponerse a jugar el juego del salto”²⁰¹, es más que bella para lo que este juego de la repetición hace en el arte, a saber: “crear una úlcera que se deja abierta para que supure con un fin curativo”²⁰².

Freud no pudo en su momento hacer esta semejanza entre la repetición y el hacer poético. Su monstruo, lo que se le imponía como correlato de su decir, era la ciencia. No obstante, su ojo y su oreja atravesados por lo real de la mirada y de la voz, de la pulsión, del objeto por siempre perdido, no cesan de revelar en su escritura lo que el acto poético organiza. Leer a Freud desde aquí implica, en cierto sentido, crear una especie de memoria retroactiva que reorganiza un pasado a partir de actos presentes y que, para conectar su por-venir, recurre no a lo dicho, sino a los ecos de su decir.

Pina Bausch repite, pero lo hace en el sentido de volver a poner en escena, esto es, de *hacer ver*, de volver presente, como dirá Wajcman, incluso lo que no se ve: “Hacer ver lo presente, lo que no se ve en el presente, pero que está en él”²⁰³. Los cuerpos son decires andantes de una muerte atravesada que se instala, y los pone a gozar en lo que no se desarrolla para hacer emerger una nueva poética de la *inoperatividad* que da lugar a esta fuerza creadora de la repetición. Agamben habla de estas poéticas justamente para advertir que el hombre es quizás la única criatura a la que no puede destinársele un trabajo específico.

200 Freud, “Más allá”, 2524.

201 Lacan, “Tyche”, 70.

202 Véase la definición de la palabra *exutorio* en <http://dle.rae.es/?id=HQh5AGL>.

203 Gérard Wajcman, *El objeto del siglo* (Buenos Aires: Amorrortu, 1998), 24.

De las pulsaciones del espacio y el tiempo en la danza

Nada nos hace tan pobres y tan poco libres como este extrañamiento de la impotencia. Aquel que es separado de lo que puede hacer aún puede, sin embargo, resistir, aún puede no hacer. Aquel que es separado de la propia impotencia pierde, por el contrario, sobre todo, la capacidad de resistir. Y así como es solo la ardiente conciencia de lo que no podemos ser la que garantiza la verdad de lo que somos, así también es solo la lúcida visión de lo que no podemos o podemos no hacer la que le da consistencia a nuestro actuar.²⁰⁴

Estas poéticas nos llevarán en su momento a los actos suspendidos, esos que se posan en el espacio intersticial entre la exhalación y la inhalación. A la manera del sujeto del psicoanálisis, esto es, aquel cuya pulsión no es colmada por ningún objeto, el hombre, para Agamben, está destinado a ningún trabajo. Los personajes de *Cafe Müller* *ex-sisten* en su insistencia constante por un encuentro siempre fallido; en esta acción, la repetición es el mecanismo que pone a andar una producción, una *poiesis*, también un síntoma, un tramitar con el trauma, pero sobre todo, un constante y perpetuo proceso de producción. Toda la escena está construida a la manera de un sueño, pero siguiendo a Freud y a Lacan, ya no a la manera de un sueño que manifiesta un anhelo, sino como *el reverso de una representación*, como una forma de *despertar*²⁰⁵. *Cafe Müller* es reverso de la representación en el sentido en que no es más una interpretación del mundo, sino un acto que transforma nuestra mirada sobre este. Y su producción no está ordenada en función de que pueda ser útil para determinada imagen del mundo. Su producción, más bien, rompe la función de lo útil como lo hace también el acto *duchampiano* de los *ready made*. Y entonces lo que se produce es una úlcera, un exutorio que se deja abierto para que sane...

No hay cuerpos allí que seguir pues, en su tartamudeo constante, nos perdemos con ellos y un vacío enorme cada cierto *tempo* se vuelve a organizar. Cada evento de danza está entretejido en una manía por la repetición, pero es quizás, para mi ojo, *Cafe Müller* la obra que da cuenta de esta otra cosa que cae de la repetición en la danza; repetimos y la insistencia de lo que emerge trata de evocar lo que allí justamente no está; ese objeto que se incorpora y a la vez se cede, se sacrifica para hacer brotar su ausencia a través de los

204 Agamben, *Desnudez*, 65.

205 Al respecto ver Lacan, "Tyche", 68.

agujeros y gozar de la repetición; se goza tanto en el juego del niño con su *fort-da* como en el juego del bailarín con su incesante tartamudeo. El objeto ausente, nombrado por Lacan con la letra minúscula *a*, de manera reiterativa, va a buscar aquello que no está en tanto solo está señalado. Así, la puesta de representación de Cafe Müller desintegra la función de taponar, de llenar con enunciados el cuerpo, aunque sea precisamente a través de la ficción de la acciones que la presencia de lo ausente toma lugar. Repetir es un acto de extenuación física que en su proceso va desbaratando los tejidos del artificio hasta abrir agujeros por donde entra y sale la función del grito, su potencia de ser llamado, indicio del cuerpo sensible. En todo “grito” hay “g-rito”. Una palabra ya contiene a la otra. Pero así también en el acto del llamar hay un rito que se inventa superficies de ficción para dejar brotar la voz hecha cuerpo. Y la repetición es el artificio para hilvanar las superficies de ficción por las cuales se *invoca* al objeto *a*. Digo que se invoca, pues no olvidemos que todo encuentro con este es siempre fallido.

Recorrer un poco de estos movimientos de la *invocación* podría contrarrestar la posible sensación de *sinsabor* que tiene el hecho de tener que vérnoslas, en todo acto poético, con un encuentro siempre fallido. De entrada pareciera que el asunto de la pulsión *no tiene ni ton ni son*. Por tratarse de una estructura extraña que combina cosas heteróclitas, elementos discontinuos, sin relación, su montaje es más surrealista que obra de lo orgánico, dice Lacan. Sin embargo, su discontinuidad está dada solo en virtud de que un empuje (*Drang*) constante se inscribe en esta economía de borde de la pulsión. La repetición pronto nos hace deslizarnos a otras palabras que habitan ese espacio intersticial entre el síntoma, andamiaje del significante, y la interpretación o el deseo. En este espacio inter/medio, las pulsiones parciales manifiestan el *Dasein* de la sexualidad. Un nuevo vocabulario emerge como expresión de esta sexualidad atravesada por el significante y operada por la parcialidad de las pulsiones que erogenizan el cuerpo; un nuevo vocabulario se aproxima a la materialidad de este: entre agujeros, bordes, empuje, trayecto, vaivén, funciones, montaje, vuelta, la pulsión hace un trazado, no solo en arco, sino del acto; es decir, transita un trayecto que implica siempre una reversión fundamental donde *lo nuevo*, esto es, el ver aparecer un sujeto —el trazado de acto— surge al cerrar su mismo trayecto. Por esto, el

sinsabor del encuentro fallido sucede solo al comienzo, pues el trayecto de la pulsión no tiene como meta la realización de una función biológica (apareamiento reproductivo), sino el regreso en forma de circuito del mismo trayecto. *El encuentro siempre fallido está atravesado por el goce que produce la tensión o el lazo que no puede disociarse de su regreso sobre la zona erógena*²⁰⁶. Repetir el acto de repetir no tiene otra satisfacción más que bordear el agujero, realizar el trayecto de retorno del circuito, para instaurar la potencia de lo nuevo, el trazado del acto, la aparición de un sujeto. En este sentido es necesario comprender su condición parcial: su meta no consiste más que en la presencia de un hueco que puede ser ocupado por cualquier objeto. Recordemos que, para Freud, todo objeto sustituto que se ponga en procura de satisfacer la pulsión será indiferente; pero esta indiferencia significa que lo que es importante es lo que tenga *función* de objeto. Este “cualquier”, *cualsea*²⁰⁷ dirían los estoicos, que significa *tal cual es*, es para Lacan lo nombrado con la letra *a*. Este objeto *a*, objeto-hueco por ser siempre faltante, genera circuitos distintos siempre en virtud de algo que se organiza en dos campos conexos: por un lado, lo que está en el registro de la demanda del Otro y, por otro, lo que está en el registro del deseo. En su momento nos detendremos en uno de los objetos que corresponde a este último registro: la voz.

Volvamos a *Cafe Müller* para hacer un trayecto-retorno y no enloquecer en el sinfín de la repetición. Y volvamos allí, a esa espacialidad y temporalidad déictica, donde todo un *bios* escénico se construye para dar a ver la obra de la muerte, la obra de ese *uno* que se presenta como lo mismo y que, en la expresión constante de los encuentros que fallan, conmemora la irrupción de un goce. En el seminario de *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, al tratar el concepto de repetición, Lacan da cuenta de ese real que,

206 Parafraseando a Jacques Lacan, “La pulsión parcial y su circuito”, en *El seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (Buenos Aires: Paidós, [1964] 2010), 187.

207 No es por ahora un asunto a considerar, pero es muy interesante ver las posibles semejanzas entre este concepto del *cualsea* de los estoicos descrito por Agamben y el concepto del objeto *a* en Lacan: “[...] quodlibet ens no es ‘el ser, no importa cual’, sino ‘el ser tal, sea cual sea, importa’; este término contiene ya desde siempre un reenvío a la voluntad (libet): el ser *cualsea-quiera* está en relación original con el deseo... El *cualsea* que está aquí en cuestión no toma, desde luego, la singularidad en su indiferencia respecto a una propiedad común (a un concepto por ejemplo: ser rojo, francés musulmán), sino solo en su ser *tal cual es*”. Giorgio Agamben, “Cualsea”, en *La comunidad que viene* (Valencia: Pre-Textos, 2006), 11.

primeramente, se nos presenta como tropiezo, y que con la economía de la pulsión, esto es, el hecho de que ningún objeto puede satisfacerla, introducirá una nueva definición de real como lo imposible. En el seminario *El reverso del psicoanálisis*, agregará algo nuevo a este movimiento de la repetición, e insistirá en la necesidad de no confundirla con el acto de acabar algo y volver a comenzar. La repetición

es una denotación precisa de un rasgo que he extraído para ustedes del texto de Freud como idéntico al rasgo unario, un palote, un elemento de la escritura, un rasgo que conmemora una irrupción del goce.²⁰⁸

La espacialidad y la temporalidad deíctica (aquí y ahora) instaurada en *Cafe Müller no cesan de no escribir* eso que se excluye del sentido y que se impone como cuerpo. Allí operan la metáfora, la metonimia, lo que expresa la lógica del inconsciente; pero esta obra sobre todo apela a la repetición, a su lógica pulsional, a ese *apetito que reitera*, dirá Colette Soler, una y otra vez entre su condición de accidente (*tyche*) —lo nuevo respecto del goce— y su condición de necesidad (*automaton*) —lo mismo respecto a lo unario—:

Lo que induce a repetir no es el mandamiento del pasado sino, al contrario, la imposibilidad de reunirse con el pasado y recuperar lo que fue, lo que fue como goce primero, borrado, vaciado por el rasgo.²⁰⁹

*Todo el artificio creado es un hacer que se nos escapa, desborda el goce que podemos tener de él*²¹⁰. Los cuerpos se vuelven trazos para *dar a ver*, más que un enunciado, un movimiento de enunciación. Inmersos en una extenuante repetición, los cuerpos-sujetos dan lugar a su *plus* de goce, más allá de su placer o displacer; gozan en su insistencia de señalar un real, de ser *elemento de escritura* y conmemorar ese cuerpo por siempre ausente, apenas invocado en su constante desaparición²¹¹.

208 Jacques Lacan, “Lo escrito y la palabra”, en *El seminario 17: El reverso del psicoanálisis* (Buenos Aires: Paidós, [1969-1970] 2008), 82.

209 Colette Soler, *La repetición en la experiencia analítica* (Buenos Aires: Manantial, 2004), 143.

210 Parfraseando a Lacan, “Joyce y el enigma”, 63.

De la proliferación:

uno/uno+dos/uno+dos+tres/uno+dos+tres+cuatro/uno+dos+tres+cuatro+cinco/uno+dos+tres+cuatro+cinco+seis/etc.

Podríamos pensar de entrada que este movimiento de agregar *algo más* en cada repetición hace parte de una derivación de la lógica de esta. Desde un punto de vista sí; desde el punto de vista del efecto que tanto la repetición como la *acumulación* generan. Como lo he mencionado antes, y de la mano de Lacan, el acto de repetir no está puesto en el movimiento de lo que inicia, termina y vuelve a empezar, sino en el hecho de que su trayecto-retorno permite “conmemorar esa irrupción de goce” que se anida allí en lo mismo, lo unario, sustituyente de lo que se borró para siempre. Entonces, el acento que enfatiza esta secuencia a la cual se le agrega *algo más* en cada reiteración tiene más bien la estructura de la metonimia. En este agregar *algo más* a la secuencia, una órbita se va dibujando y sus bordes circunscriben lo que no está. Entonces, si esta estructura es producto más de la metonimia que de la repetición, ¿por qué más bien no derivarla de la primera? ¿Por qué, en el cifrar de esta escritura, le sigue a la repetición y no a la metonimia? Porque es necesaria la escansión que se ha hecho; es preciso atravesar el significante anudado al cuerpo para aproximarnos a lo que esta secuencia, que aparece en el título inmediatamente anterior, produce en la danza. Ciertamente, su manera de cifrarse involucra un desplazamiento metonímico, pues es en la yuxtaposición de diversas materias que todo lo que se pone va perdiendo su función; y en cierto sentido, aplazando su cierre, su clímax. Pero, en ese incesante acto de desfuncionalizar cada materia, hay algo que se va circunscribiendo y que va cayendo de ese desencadenamiento, a saber, la presencia de lo que no está.

Volvamos a Trisha. De ella algo hemos dicho justamente al referirnos a esa escansión histórica que produjo la Judson Church de Nueva York para la danza. Trisha Brown, en sus estudios iniciales, se formó con creadores de la danza moderna como José Limon, con el

211 Sobre la espacialidad y temporalidad deíctica, ver Dany-Robert Dufour, *Locura y democracia, ensayo sobre la forma unaria* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2002), 123.

compositor musical de Martha Graham, Louis Horst y con Merce Cunningham, de quien ya hemos hablado. Una vez inicia su investigación personal con la improvisación, viaja primero a San Francisco para entrar en contacto con los experimentos de Ann Halprin y luego a Nueva York donde, junto con Simon Forty, iniciará exploraciones alrededor de estructuras de improvisación. Las estructuras tenían que ver con la generación de organizaciones que proveyeran una plataforma común para la exploración. Así, por ejemplo, contacto violento era una estructura que se sostenía alrededor de pautas como bloquear el desplazamiento del cuerpo del otro, correr con extremada potencia o escapar de la colisión con otro cuerpo, con el propósito de instaurar acciones que no estuvieran sujetas a restricciones ya previamente creadas, como es el caso de la coreografía fijada con antelación. Desde 1960, Trisha Brown está inmersa en la exploración de estructuras de improvisación. En 1964 creó *Target*, un ejercicio escénico en dueto de secuencias complejas y extenuantes a las que se les añadían cada tanto caídas, y se cambiaba de una sección de movimiento a otra, a través de las preguntas que cualquiera de los dos bailarines decía en algún momento: “¿qué hora es?”, “¿dónde estamos?”. *Homemade*, creada en 1965, consistía en una serie de movimientos extraídos de su cotidianidad —como lanzar la vara para pescar, medir una caja, marcar el teléfono—, a los cuales les reducía tanto el tamaño, que los volvía irreconocibles. *Yellowbelly*, de 1969, es una estructura que desafía las relaciones entre espectador y actor, pero sobre todo, dice Sally Banes, el gran asunto de *Yellowbelly* es ver si el espectador está dispuesto a participar en la progresión de una danza expresando su reacción y, por lo tanto, intensificando la sensación o angustia en el bailarín que produce esta situación, pues lo pone a trabajar con la pregunta “¿qué hacer cuando no se sabe qué hacer?”. Desde 1968, inicia lo que se conoce como *Equipment Pieces*, una serie de danzas que estaban mediadas por equipos de soportes como cuerdas, agarres, poleas, herramientas para escalar. El interés de Trisha por estas piezas estaba centrado en desafiar las fuerzas del peso y la gravedad del cuerpo, transgrediendo nuestra relación perpendicular en relación con el piso y explorando unos usos diferentes de los espacios establecidos para el “bailarín”:

De las pulsaciones del espacio y el tiempo en la danza

Yo siempre sentí mucha pena por aquellas partes de la escena que no son para el uso escénico. Sentía mucha pena por los techos y las paredes. Son espacios perfectos, ¿por qué nadie los usa?²¹²

Es la época en que Trisha se sale del teatro para experimentar en las fachadas de los edificios —por ejemplo, en su pieza de 1971, *Walking on the Wall*— y en los techos de Nueva York. La estructura en esta piezas estaba totalmente determinada por el equipo de soporte. Eso significa que las pautas de lugar, tiempo, movimiento, sonido y orden de movimiento, las daba el equipo y las posibilidades que ofrecía (arneses, cuerdas, vestido, etc.). Pero, al sentir que esta experimentación estaba suficientemente explorada, en los años setenta Trisha inició estructuras de acumulación que se basaban en sistemas matemáticos. Es interesante regresar al dispositivo de la metonimia en relación con la *poiesis* coreográfica de la danza, pues la aparición del concepto de *estructura* en la composición coreográfica tiene que ver con un asunto de desplazar la decisión de la composición, de sus acciones; de desplazar el lugar egocéntrico del creador para inventar juegos más bien lógicos que estructuren la composición misma²¹³. Por ello, el cuerpo se vuelve protagónico, el cuerpo que a su vez es atravesado por la estructura. Una discursividad distinta se organiza alrededor de aquel y unas formas lógicas de hacer desplazan las formas óticas de ser en el acto creativo. Este cuerpo puesto a hablar no deja de experimentar consigo mismo, pues en ello reside su goce; allí, amarrado a la estructura, encuentra formas diversas de hablar y devolverle algo a esta.

En las primeras acumulaciones de Trisha Brown, su exploración consiste en utilizar movimientos del cuerpo fundamentales para la motricidad pequeña, como flexión, extensión y rotación. Inicia con una repetida rotación de una de sus muñecas, y va agregando un movimiento de extensión de su pulgar, luego del otro, y se va estableciendo una progresión de movimiento, que involucra luego torsión de pelvis, doblar rodilla, girar la cabeza, dar un paso atrás, soltar una pierna, hasta crear una acumulación de movimientos

212 Palabras de Trisha Brown, citada en Banes, *Terpsichore*, 81. La traducción es mía.

213 Este desplazamiento se vuelve semejante al que hizo Lacan, luego de las elaboraciones posteriores de Freud realizadas por los posfreudianos.

De las pulsaciones del espacio y el tiempo en la danza

que, en algún momento, empezarán a superponerse por la extensión de la cadena de movimientos. *Primary Accumulation* (1972), que realiza acostada en el piso, consta de 30 movimientos que progresivamente van acumulándose (1, 12, 123, 1234, 12345, 123456, 1234567... hasta 1-30). Comienza con pequeños movimientos y, a medida que va progresando la secuencia, los movimientos que ingresan implican mayor energía y comprometen mayor tono muscular. Pero su pauta es seleccionar movimientos que soporten la repetición de la acumulación total, cuatro veces más; de 1 a 120 de manera progresiva. No obstante, Trisha Brown continúa dicha exploración de la acumulación y decide, en 1979, añadir, a la acumulación de movimiento, el uso de la palabra, y crea entonces capas acumulativas de diversos materiales que se influyen entre sí:

<https://www.youtube.com/watch?v=BF2QKG8Drt0>

En el video que acabamos de ver y que Trisha Brown graba siete años después sobre esta acumulación hablada, pone a mover de manera conjunta e impresionante, una al lado de la otra, dos materias muy distintas, pero que, como dice Forty, están atadas a algo común; palabra y movimiento atadas a algo que se estructura como un lenguaje. Quizás este tipo de ejercicios en los inicios de mi exploración con la improvisación fueron los que marcaron una diferencia primera con mis experiencias anteriores en la danza, que habían estado vinculadas a la necesidad de adquirir un vocabulario de movimiento desde diversas técnicas. La experiencia de hablar mientras se está en movimiento abre un espacio y un modo de conexión muy particular, próximos a la manera en que un *collage* yuxtapone una cosa con otra. Estas exploraciones, que se vuelven reiterativas en ciertos momentos y contextos específicos de la danza, aparecen cada tanto como formas de avivar, en cierto sentido, un lenguaje —de movimiento—; muy semejante a como toda lengua busca siempre formas de crearse a sí misma.

Severo Sarduy, considerando los diversos mecanismos de artificialización del barroco, sostiene que hay un mecanismo, eminentemente metonímico, que oblitera el significante de

un significado, no por la vía de su reemplazo, sino más bien por la instauración de una cadena de significantes que van progresando y que termina circunscribiendo el significante ausente. Es muy interesante que justo en este apartado sobre dicho mecanismo Sarduy afirme que la Colonia en América, y su complejo proceso de aculturación, incorporaron una serie de materiales lingüísticos que *no solamente* eran verbales. Esta incorporación tenía una forma disparatada de constituirse, a la cual llama proliferación:

Su presencia es constante sobre todo en forma de enumeración disparata, acumulación de diversos nódulos de significación, yuxtaposición de unidades heterogéneas, lista dispar, y *collage*.²¹⁴

En este sentido, podríamos advertir la semejanza entre *Cafe Müller* y *Primary Accumulation* en tanto se sirven de materiales y mecanismos propios de la artificialización del barroco. Trisha es barroca en el sentido de trabajar no con materiales sino con estructuras que permiten, o más bien autorizan, a la danza para jugar con la yuxtaposición disparatada de elementos; en este caso, movimientos que cuando se escogen no siguen un sentido, sino que se añaden a la cadena de manera dispar. Sobre la selección de los movimientos de *Primary Accumulation*, Trisha afirma:

El octavo movimiento lo escogí porque tenía una amiga (Suzuchi Hanayagi) que es bailarina de ballet clásico y que hace cosas como esas. Sus manos son perfectas, muy bien entrenadas. Y mi mano derecha tenía un dedo roto. Entonces yo tuve que enseñarle a la compañía —con la cual estaba desarrollando la acumulación— que mantuviera el dedo del corazón de la mano derecha quieto como si estuviera roto. Este tipo de excentricidades eran las que me permitía.²¹⁵

Si volvemos a la grabación de la acumulación de Trisha Brown, vemos que en la progresión que se va acumulando la palabra también empieza a encontrar una especie de ordenamiento

214 Severo Sarduy, “El barroco y el neobarroco”, en *América Latina en su literatura*, coord. e introducción César Fernández Moreno (México D. F.: Siglo XXI, 1978), 170.

215 Palabras de Trisha Brown, citada en Banes, *Terpsichore*, 83. La traducción es mía.

De las pulsaciones del espacio y el tiempo en la danza

en su acumulación y, por lo tanto, las capas que comienzan a crearse en su construcción son visibles para nosotros. Ante nuestros ojos se va desplegando una acumulación de los elementos de movimiento, una acumulación de palabras, una acumulación de fuerzas que empieza a agotar y a forjar un estado del cuerpo distinto y una acumulación, digamos integral, que logra crear una especie de isomorfismo visual y material en su progresión. Esta es la fuerza de su estética; la emergencia progresiva de todo; poco a poco los elementos cinéticos, las relaciones, la afección del cuerpo sensible, van apareciendo y nosotros somos testigos del tejido de un trabajo en proceso (*work in progress*); esto es lo singular, como decíamos en otro momento respecto de algunos de los procesos metonímicos de la danza de los años setenta en Nueva York. Pero la *proliferación* como mecanismo derivado de la metonimia acentúa el uso enrevesado de los elementos. Este es tal vez el desplazamiento de la metonimia de Cunningham a la proliferación de Brown. No se trata solamente de poner todo en un solo orden de valor y desplazarse de *a* a *b* y de *b* a *c* y de *c* a *d*, sino de reiterar, repetir en cada desplazamiento, hacer un trayecto-retorno que va progresando; esa progresión no tiene que ver con la lógica de un deslizamiento fluido de sentido, sino con la yuxtaposición enrevesada de movimientos, muy a la manera del encadenamiento de palabras de Alejo Carpentier en *El siglo de las luces*:

Puesto que el patio, el reloj de sol se había transformado en reloj de luna, marcando invertidas horas. La balanza hidrostática servía para comprobar el peso de los gatos; el telescopio pequeño sacado por el roto cristal de una luceta permitía ver cosas, en las casas cercanas, que hacían reír equivocadamente a Carlos, astrónomo solitario en lo alto de un armario.²¹⁶

Existe una insistencia en el trabajo de Trisha por no finalizar, por mantener una estructura de acción que promueva lo inconcluso, lo irrealizable de la significación. Su clamor al final de la acumulación, “¡*stop it!*”, es un corte, no un final, que suspende lo que allí no cesa de parar. Y estas exploraciones son muy consistentes con su permanente inquietud por el sentido de la danza, por las relaciones que la estigmatizan y la restringen como un oficio

216 Citado en Sarduy, “El barroco”, 171.

meramente prescrito y dado. Brown crea estructuras de acción para tener recorridos previstos que permiten señalar justamente su inoperatividad, para suspender su sentido y, en cierto modo, hacer una *escritura radial*²¹⁷ de lo que no cesa, lo que no encuentra final.

Entre otoño y primavera

*El arte de vivir es la capacidad de mantenerse en relación armónica
con lo que se nos escapa.*²¹⁸

G. Agamben

Como solemos hacer al iniciar algunas sesiones de danza, caminábamos, y lo hacíamos para volver a poner la atención en lo que hacemos cada día: desplazarnos y tener el privilegio, por una hora, de reconocer de nuevo la fuerza que trae consigo ese acto de caminar, y que páginas atrás intentaba describir como *un constante sustituir del peso en cada paso andado*. En algún momento de esta sesión, Bruno Caverna²¹⁹ nos dice, “ahora suspendan el aire cuando caminan y exhalen cuando lleguen a un lugar, y quédense allí el tiempo que dure la exhalación”; después dice “inviértanlo”; luego, “caminen solo en el intervalo que hay entre la inhalación y la exhalación”; y, ahora dice, “caminen en el intervalo que hay entre la exhalación y la inhalación”. Esto último fue fuerte; una afección de *lo que no está* invadió todo este recorrido. El tiempo transcurrió lo suficiente para movilizar no solo el organismo sino todo el cuerpo y, al final de dicha sesión, Bruno nos

217 Sarduy denomina *lectura radial* a esa progresión que una cadena de significantes va generando y que va circunscribiendo al significante ausente, que no aparece en la cadena pero que, por la órbita que los otros realizan, aparece en tanto ausente. Yo prefiero hablar de *escritura radial* en vez de *lectura radial*, en este caso, para hacer énfasis en la “función” de Trisha como escritora, en el sentido en que Lacan habla de dicha *función* con respecto a Joyce.

218 Agamben, *Desnudez*, 168.

219 Bruno Caverna es un investigador brasileño del cuerpo que ha sido maestro mío de improvisación en varias oportunidades en la ciudad de Bogotá.

entregó la siguiente metáfora: en cada respiración pasamos por las cuatro estaciones: inhalamos, como la primavera; contenemos el aire por un instante, como el verano; exhalamos para desojar lo que está seco; y ese momento de vacío, que sigue a toda exhalación, antes de volver a inhalar, es el vacío, nuestro invierno. Está ahí sin que lo notemos y tan necesario para volver a inhalar.

Una especie de testimonio empieza a extrañarse en esta escritura. La primavera escribe exaltada los movimientos de la sustitución, el desplazamiento, la repetición y la acumulación. El pecho se realza cuando el diafragma presiona los órganos para inhalar. Esa es mi imagen de la primavera en el cuerpo. Pero se escribe, se sigue escribiendo, intentando crear una especie de armonía con eso que se le escapa a esta escritura. Y este intento incesante por escribirlo posee en mi cuerpo la imagen de tener más cerca las costillas a la pelvis, los órganos sin presión y el diafragma elevado. El vacío que resta luego de la exhalación suspende, por un segundo, las restricciones que organizan las funciones de nuestro organismo. Los últimos años de experiencia con el movimiento han estado en función de perder la función, de desactivar, de volver inoperante mi movimiento; permitirle al cuerpo

[...] una justa relación con la ignorancia, dejar que un no conocimiento guíe y acompañe mis gestos, que un mutismo responda límpidamente por la palabra.²²⁰

Este proceso de *desactivar* es como el salto de Butes, pues un movimiento enorme, casi militante en la danza órfica actual de nuestro contexto, organiza el “trabajo” del bailarín solo en su primavera. Pero no se trata de anular una estación; es necesario inhalar, levantar el pecho para luego gritar y permitir que las costillas se acerquen a la pelvis. Lo que escribe este testimonio es la existencia de esos espacios de suspensión, de puntuación que hacen posible *la emergencia de un ritmo*. ¿Y qué es la danza, sino *tiempo y ritmo*? El verano y el invierno, los límites y extremos de la primavera y el otoño, crean esta *noción de tiempo* que constituye a la danza. Una es la contención de la energía antes del grito, el salto; otra es la

220 Parfraseando a Agamben, *Desnudez*, 168.

resonancia en el vacío y el trazo de la memoria, la caída. Allí está la pausa inmóvil de la que habla Agamben acerca de la danza, *la súbita detención entre dos movimientos*. La detención invernal, esa que le sigue al movimiento de la exhalación, es la pura cesación de lo que no cesa y que, cuando bailamos, permite sentir (estar afectados), estando activos, la desactivación muscular que *abre la escucha* a lo que se mueve más allá de lo que yo muevo; es decir, *se abre la escucha* a ese organismo que vibra y que solo aviso desde mi cuerpo.

Los tres últimos apartados de *Desnudez*²²¹ de Giorgio Agamben están atravesados por estas suspensiones del aire: *cuerpo, fiesta e ignorancia* son detenciones, suspensiones de la función, el trabajo y el conocimiento. Vamos a trasegar un poco por este bailarín al que llaman filósofo para suspender el grito y, pronto, dar lugar a la resonancia.

Cuerpo: volvamos al cuerpo, otra vez. Volveremos siempre, una y otra vez; pero cada repetición produce y señala otra cosa

El camino de una exégesis profunda sobre la mirada teológica y su forma de resolver el asunto de la identidad del cuerpo resucitado es recorrido por Agamben para pensar los usos posibles del cuerpo *humano*; del cuerpo, diré, para no redundar en la palabra. En este camino, y a propósito de la materialidad del cuerpo resucitado, oímos a santo Tomás preguntarse: “¿es posible que cada grano de polvo en que el cuerpo se había descompuesto retome el mismo lugar que ocupaba en el cuerpo vivo?”²²². Esta pregunta lleva el asunto a consideraciones aún más problemáticas y de diversa connotación, por ejemplo, ¿la mano amputada del ladrón arrepentido volverá a su cuerpo resucitado? ¿La costilla de la que surge Eva volverá al cuerpo resucitado de Adán o al de Eva? ¿La carne comida del antropófago volverá al cuerpo resucitado del comido o del comensal? Según la ciencia medieval, continúa Agamben, el semen se produce por “el exceso de la digestión de los alimentos”; entonces, ¿el cuerpo del antropófago y el de su hijo nutrido de carne humana

221 Agamben, *Desnudez*.

222 Agamben, *Desnudez*, 136.

resucitarán en cuerpos diferentes? Ante estas complicaciones, Orígenes dirá que lo que se mantiene en el cuerpo resucitado es el *eîdos*, la imagen que permite que el cuerpo de un chico sea el mismo que el de un viejo. Y esta consideración, a pesar de tener detractores, es más o menos la que la asumirá la teología en adelante: el cuerpo resucitado conservará pues su imagen, esto es, la semejanza del cuerpo consigo mismo. Una vez resuelta la identidad entre estos cuerpos, se deberá resolver qué hace distinto a un cuerpo glorioso de un cuerpo terrestre. La exégesis de Agamben transita por esas características y ornamentos del cuerpo glorioso que lo distancian del terrestre. Y la distancia consistirá en que es incomparablemente mejor el glorioso que el terrestre, pues “se trata de asegurar, en todo caso, que los beatos tengan un cuerpo y que ese cuerpo sea el mismo que tenían en la Tierra, aunque incomparablemente mejor”²²³.

Llegados a este punto, la aporía en la que se ve envuelta la teología es la siguiente: si el cuerpo resucitado es el mismo que el terrestre, solo que mejor, entonces ¿qué papel cumplen las funciones orgánicas del terrestre en el beato? Luego de un recorrido sobre los diferentes órganos y funciones que definitivamente serán eliminadas, esto es, que no serán resucitadas en la gloria del cuerpo, la teología se quedará solamente con los órganos de la reproducción sexual y de la nutrición. Pero habrá que ver qué ocurre con sus funciones, pues estas no quedarán intactas en el beato y tampoco serán vanas, sino que se suspenderán; por lo tanto, “el cuerpo glorioso es un cuerpo ostensivo, cuyas funciones no serán ejecutadas, sino mostradas, la gloria, en este sentido, es solidaria con la inoperosidad”²²⁴.

Así pues, la pregunta por otro uso²²⁵ distinto de este cuerpo glorioso se abre para Agamben, de la manera como se ha abierto ya para Lacan respecto al otro uso del cuerpo en la danza. Este cuerpo parece advertir un uso que se sale del *ser-a-la-mano* heideggeriano para entrar en la esfera de aquellos usos que consisten no más que en la *mera disponibilidad sin objetivo*. Este cuerpo glorioso de la teología es, tal vez, el primero que ha separado el

223 Agamben, *Desnudez*, 142.

224 Agamben, *Desnudez*, 145.

225 Sobre el asunto del uso, Agamben dirá “usar un cuerpo y servirse de él como instrumento para un fin no son la misma cosa”. Agamben, *Desnudez*, 150.

órgano de su función fisiológica; solo que este nuevo uso, continúa Agamben, desplazará esta inoperosidad para sustituirla por el culto litúrgico que exhibe la glorificación de la obra de Dios. Si no llevamos a cabo dicha sustitución, es decir, si recorremos los caminos no ya de la consagración sino de la profanación, nos encontramos con un uso posible del cuerpo en el cual ejercicio e inoperosidad, cuerpo terrestre y glorioso, función y suspensión coinciden en un solo gesto y lugar, dice Agamben. Repitamos una vez más que la inoperosidad no es la potencia desactivada, “sino solo los objetivos y las modalidades en los que su ejercicio había sido inscripto y separado”²²⁶.

Sabemos de las distancias entre asuntos mayores y, por ello, de la pérdida de posibilidad de ir al detalle del otro gran asunto y ver, por ejemplo, que ese niño que le hace pensar a Freud en ese *otro uso* del carrito en su juego será el que permita reconocer la *mera disponibilidad sin objetivo* de la pulsión y, por lo tanto, dar cuenta de la existencia de un más allá del principio del placer. Agamben alcanza a mencionar el deseo amoroso como ejemplo de esta actividad inoperosa en relación con sus objetivos y modalidades; como también la inoperosidad que significa deshacer la economía del movimiento en la danza, para, justamente, volver a encontrarlo intacto y transfigurarlos...

El cuerpo en cuanto se abre al beso, la boca se vuelve realmente boca, las partes más íntimas y privadas se vuelven el lugar de un uso y placer compartidos, los gestos se vuelven la escritura ilegible cuyo significado oculto el bailarín descifra para todos. Porque —en cuanto tiene por órgano y objeto una potencia— el uso no puede ser nunca individual y privado, sino solo común. Así como, en palabras de Benjamin, la satisfacción sexual, que ha vuelto el cuerpo inoperoso, separa el vínculo que une al hombre con la naturaleza, así, el cuerpo que contempla y exhibe en los gestos su potencia accede a una segunda y última naturaleza, que no es sino la verdad de la primera. El cuerpo glorioso no es otro cuerpo, más ágil y bello, más luminoso y espiritual: es el mismo cuerpo, en el acto en que la inoperosidad lo libera del encanto y lo abre a un posible nuevo uso común.²²⁷

226 Agamben, *Desnudez*, 150.

227 Agamben, *Desnudez*, 151.

Estos nuevos usos, dirá Lacan, son aquellos que están del lado del saber, medio de goce, separados del trabajo, pues “ningún trabajo engendró nunca un saber”²²⁸. La inoperosidad del cuerpo que ha desvinculado órgano de función, sabemos, es lo que Freud descubre respecto de la pulsión. Esta separación dada como problema para la teología está presente para el padre del psicoanálisis en su compleja problematización entre organismo y cuerpo. Y quizás es por la pregunta en torno a los nuevos usos del cuerpo que el síntoma toma lugar, pues ¿cómo hablar de lo que se le impone a un órgano por fuera de su función biológica? Si vamos al acto poético, el cuerpo que, inoperante de su función biológica, exhibe una disponibilidad sin objetivo se hace enteramente gesto. Nos encontramos con ese cuerpo que no se debate entre ser o no-ser sino en construirse en el uso de lo *no-realizado*, de aquello que estando activo separa función de acción para exhibir una disponibilidad. Al respecto, Lacan dirá que la artesanía artística desbarata lo que se le impone al síntoma y la obra del artista se impone a nuestros ojos como mirada²²⁹.

Menucha o la inoperosidad de la fiesta

El sábado judío está destinado a la celebración, dice Agamben, no de la obra de la creación sino a lo sagrado, esto es, al cese de toda obra. Pero este cese no significa la cesación de toda actividad sino la separación de la actividad de toda finalidad productiva. Lo sagrado, en este sentido, es comprendido como una manera particular del hacer y del vivir; hoy estas maneras son cada vez más difíciles de vivenciar pues toda actividad está vinculada a una función de manera imprescindible. Agamben retoma algunas anotaciones de Plutarco, en las cuales se describe el acto de “la expulsión de la bulimia” o del “comer como un buey” en ciertas fiestas ancestrales que tienen la intención de sacar, durante el tiempo festivo, una cierta forma de comer bestial (devorar para saciar un hambre), e instaurar un comer festivo que vuelve inoperativa la bulimia y convierte el sábado en el tiempo del alimento (*menucha*). En algunas celebraciones festivas, por ejemplo en el Ramadán islámico, la bulimia se acompaña y se alterna con una cierta anorexia, pues lo festivo ocurre entre

228 Jacques Lacan, “El campo lacaniano”, en *El seminario 17: El reverso del psicoanálisis* (Buenos Aires: Paidós, [1969-1970] 2008), 84.

229 Al respecto ver Jacques Lacan, “La línea y la luz”, en *El seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (Buenos Aires: Paidós, [1964] 2010), 107 y Lacan, “Del uso lógico”, 23.

banquete y ayuno. Lo que por lo pronto nos interesa considerar de esta genealogía agambiana de la relación entre fiesta e inoperosidad es que esta última consiste en neutralizar los gestos, las acciones y las obras en el hecho de “hacer la fiesta” y desactivar los dispositivos de poder que instauran las relaciones entre actividad y trabajo, para restituir de nuevo un uso común y primero que el trabajo había confiscado antes²³⁰. Así, el sábado y la fiesta no se entienden como un descanso ni como una abstención, sino como un tiempo y hacer especiales en los cuales se cumplen de manera perfecta los mandamientos. Al respecto, continúa Agamben, la llegada del Mesías significa el cumplimiento del devenir inoperoso de la Torá; el sábado es pues semejante a la expresión *olam habba*, “tiempo por venir”. En este sentido tiene que ver con la *suspensión* de un tiempo operativo durante el que se suspenden las relaciones entre unos y otros, la aparición de la máscara neutraliza toda identidad de rostro, y la danza, dice Agamben, exhibe los gestos en la pura inoperosidad.

Quizá sea la improvisación el uso festivo de la danza. Y no invoco solo aquel acto de improvisar que emerge de los experimentos de la danza contemporánea occidental mencionados con anterioridad, sino aquel que se cuele también en la tradición, como eso, como tradición, en tanto su potencia inoperante tiene que ver con un saber, no así con un trabajo, sino *con una cosa que se hace-dice, que es cosa hecha-dicha en el cuerpo, y que hace-habla solo*²³¹. La tradición de un fandango, de un currulao, de una chirimía jamás se ha tramitado a partir de un conocimiento o de un trabajo alrededor de dicho conocimiento. Su verdad aparece del lado de su saber. La improvisación pone en suspenso el cuerpo-conocimiento del bailarín, no porque lo desactive sino porque desactiva sus objetivos, porque deslinda las relaciones concretas que aprendemos entre técnica y expresión; porque allí, como el invierno, el cuerpo recupera su condición inexpresiva, su capacidad de profanar al suspender toda la *consagración de la primavera* que ha sido la danza una vez fue confiscada por el rey Sol, representante de Dios. Aquí está el debate importante entre lo

230 Sobre la restitución de los usos, ver Giorgio Agamben, “Elogio de la profanación”, en *Profanaciones* (Barcelona: Anagrama, 2005), 95.

231 Parfraseando a Lacan, “El campo”, 84.

vivo de la tradición festiva y lo confiscado por el trabajo profesional del arte poético de la danza.

La danza: un intento por mantenerse en justa relación con la ignorancia

¡Estimados invitados! Admito haber batido un récord mundial, pero si me preguntaran cómo lo conseguí, no podría ofrecerles una respuesta satisfactoria. De hecho, para serles sincero, no sé nadar. Siempre quise aprender, pero no se me presentó la oportunidad.

Kafka (*El gran nadador*)

Al final de su bello texto *Denudez*, Agamben relaciona la danza con una zona de no-conocimiento, y echa mano de la nostalgia de aquel bailarín que, viendo el movimiento de las marionetas, sufre por su condición de bailar sin desactivar su conciencia; la gracia y belleza del movimiento de las marionetas están dadas porque carecen de conciencia. Esta mirada romántica del poeta Kleist echa de menos una ausencia, aquella del no-conocimiento, como el del gran nadador de Kafka que no sabe nadar. Cada cierto tiempo, en el tiempo tanto de ciertos movimientos de la danza como en los movimientos de cada cuerpo, un deseo profundo por moverse sin producir nada emana y vuelve inoperantes las funciones que se le han otorgado a cada parte de nuestro cuerpo. Este espacio de ignorancia recorre los caminos de tantos intentos por dar lugar a una escritura otra, esa que no cesa, pero que se aplaza cada tanto para escribir lo que es preciso escribir en el cuerpo que danza. Agamben tiene al bailarín como su imagen de lo que entra en la lógica de la suspensión, pues a través de él separa el órgano de la función en el *cuerpo*, la obra del trabajo en la

fiesta y el hacer del conocimiento de *lo que se nos escapa*. Mi testimonio se escapa de lo que hemos venido llamando danza para resonar con el *gran nadador*, tal vez a un Nairo Quintana, a un Ibrahim Ferrer, pero también a Israel Galván y a esos improvisadores que he visto danzar en plena armonía con lo que se les escapa, con lo que no-conocen. Y debo volver allí, pues el trabajo órfico de la danza hace hoy casi imposible la suspensión, la detención súbita entre dos movimientos, que en la palabra se aloja en el intervalo entre dos significantes. La suspensión vacía del invierno que neutraliza, desactiva, deja advertir el estado anterior a lo vivo, pero en medio de la vida misma.

En el ejercicio de Bruno, el invierno fue fuerte, eso decía. Y lo decía para mencionar que el acto de la suspensión, de la inoperosidad, de la disponibilidad sin objetivo, crea el lugar posible para *lo extraño*. Esta suspensión es justamente la que le permite al creador salir de la familiaridad que hay en el cuerpo educado de la danza y que se articula perfectamente en la armonía agotadora entre cuerpo y función. Quizás acá podemos regresar a tiempos remotos de esta escritura, al primer acto, y retomar lo que hacen Jérôme Bel y Véronique Doisneau: suspender el *sujeto* que es Véronique Doisneau para abrir otro uso al aparataje de representación de la Ópera, otro uso al cuerpo glorioso de Véronique y del ballet, otro uso a nuestra vivencia como espectadores, e inaugurar un lugar de enunciación distinto. Ello implica permitir la emergencia de *lo extraño*, el vacío de ese invierno casi imperceptible de la respiración que irrumpe en la familiaridad y cortesía de la primavera en la que se envuelve el cuerpo del ballet, la danza, el arte. Por ello se corre siempre el riesgo de hacer de lo poético un acto litúrgico de la consagración, anulando su capacidad sagrada de volver a profanar, de volver a suspender los usos y las funciones de los cuerpos, de los haceres y de los saberes, de las habilidades.

4. Cuarto acto: de la resonancia*

A *Baldío* le siguieron una serie de ejercicios escénicos que, a pesar de ser cada uno autónomo en su experimentación, insistían, de una u otra manera, en las materias que el primero había dejado como una *úlcer*a abierta...

Luego de recorrer lugares del país que, como el cuerpo, se resisten a ser una idea totalizante, por ejemplo la de una *soberanía nacional*, una necesidad por movilizar(me) alrededor de la tierra y sus vínculos con la voz emergió y puso a andar una serie de materias, afectos y actos alrededor de la creación de esta obra llamada *Baldío*. Los cantos llaneros, los cantos de vaquería, los cantos, los gritos, los llamados, el pulso de un boxeador, la extenuante respiración de los cuerpos, las bocanadas de palabras convocaban un espacio vacío, un espacio sin nombre, más allá de lo público y lo privado, un espacio demarcado por lo que no es y, por ello, un espacio baldío para el vacío de la voz:

<https://www.youtube.com/watch?v=QUdfIISvuE4>

Baldío se entretejió de manera constante entre la voz, el cuerpo y el espacio. Allí, un cuerpo golpea, durante una hora, una bolsa de boxeo, marcando el movimiento extenuante de la repetición, volviéndose metáfora de la insistencia de la vida y de su constante creación de un afecto siempre distinto. La contigüidad de la voz con el cuerpo deslocalizó las funciones del cuerpo-bailarín para desplazarnos de manera ignorante por el terreno de un cuerpo atravesado por la voz. *Inventariar, ordenar, clasificar, seleccionar, eliminar, tirar, vender, romper, quemar, bajar, destellar, desclavar, despegar, desatornillar, desconectar, soltar, desmontar, doblar, cortar, enrollar, empaquetar, embalar, apretar, anudar, apilar, juntar, amontonar, atar, envolver, proteger, recubrir, cerrar, apretar, recoger, llevar, levantar, barrer, cerrar... marcharse...* salía de la boca de una bailarina apenas con una bocanada de aire para proliferar con el poema de Georges Perec el afecto brutal del vacío corporal que crea el acto de *mudarse*.

Y en los intentos incesantes por dar lugar a un cuerpo deslocalizado de su función de bailarín, buscando al *bailaor inoperante* y poco consciente de ir construyendo con *lo distinto* de la repetición, *lo próximo* de la metonimia, *lo semejante* de la metáfora, *lo ausente* de la proliferación, la voz se me presentó como *lo extraño* del decir; la voz *suspendió* la relación órgano-función de la danza prescrita, para dar lugar a la posibilidad de un cuerpo como puntos suspensivos. Entre repeticiones, sustituciones, condensaciones, acumulaciones, desplazamientos, suspensiones que operan en la lógica relacional de la composición, sea esta una danza, un poema, una pieza musical, una materia pictórica o una dislocación de todo lo anterior, discurre una imagen ya no visual, más bien *acústica*, y que, sin sonoridad, hace posible que a ese cuerpo suspensivo le siga el poema que cada uno escucha allí en la suspensión de los puntos, que cada uno, por efecto de resonancia, habilita un decir. Al *fort-da* del niño se antepone posiblemente un trauma. Pero acentúa el desprendimiento que le sigue a este; su acción del carrete es la creación de los puntos suspensivos a los cuales sigue *algo*, un *algo* que se desprende; así también, la *poiesis* y su insistencia por componer, por construir una artesanía con el vacío, es una insistencia por crear una úlcera y dejar que algo allí se desprenda, algo allí supure y pueda tener la posibilidad de instaurar un comienzo.

En este intento por aproximarse al carácter residual del acto poético, de lo que este hace como desprendimiento, esta escritura se tropezó con algunos, tal vez solo algunos, dispositivos de relación que ordenan *espacial y temporalmente* nuestras lógicas deseantes inscritas en la *función* poética del creador. La metáfora, la metonimia y la proliferación parecen demarcar el terreno de una lógica espacial del lenguaje, en la cual asuntos como *semejanza, proximidad y encadenamiento* nombran relaciones espaciales entre cosas; pero, diremos ahora con Lacan, estas *cosas se pintan en el fondo de mi ojo* y, por lo tanto, estas relaciones *están en mi ojo, solo porque yo estoy en ellas*. Semejanzas, proximidades y encadenamientos aparecen en el hacer poético no reducidos a un asunto geométral del espacio; son dispositivos de una lógica espacial deseante, estructurada como un lenguaje, inscrita en el cuerpo por un *decir* que discurre entre palabras *dichas*. La repetición, la suspensión y la resonancia, en cambio, señalan un hacer del tiempo. Lo *distinto*, lo *extraño* y lo *porvenir del decir* configuran la lógica temporal que atraviesa aquella espacial, desfigurando sus órdenes, excediéndolos en su habitar simbólico, amarrando cuerdas que tensan y sueltan las junturas entre memoria, *energeia* y lo porvenir. Estos movimientos del tiempo habitan los intersticios de la palabra; el vacío que entre las palabras emerge. Las semejanzas, las proximidades, los encadenamientos operan en y entre los enunciados. Lo distinto (nuevo), lo extraño, lo porvenir señalan el lugar de enunciación del sujeto. En los intersticios de *lo dicho*, con los movimientos de la suspensión, la repetición y la resonancia, la voz se articula en el tiempo y el vacío que constituyen la espacialidad significativa.

La resonancia, último movimiento en el ejercicio de esta escritura, no puede ser más que el último por constituirse, al mismo tiempo, como *efecto* de un decir en el cuerpo y vacío de un porvenir. La resonancia nos remite, casi de manera directa, al objeto voz. Lacan probablemente no se dedicó al asunto de la voz, tal vez no hizo más que señalarla. Pocas son las alusiones directas que hace a ella; pero están dichas de tal manera que ellas mismas son puntos suspensivos en su escritura. En el seminario *La angustia*, cuando sitúa la función del deseo, Lacan se detiene en la voz, como otro objeto *a*, quizás, dice él, el más original, el más cercano al inconsciente, que retorna del lugar del Otro, que se articula con el deseo del Otro y que, en su constante remisión, se vuelve un objeto separado del sujeto.

Bernard Bass, en su estudio sobre la voz y el tiempo en Lacan, señala la sorprendente manera de ubicar la voz como lo *potencialmente separable*; sorprendente en el sentido de indicar un estatuto de la voz que no está en el registro fonemático del acto lingüístico, sino en lo inaudito del habla, en aquello que la sustenta y, por ello, permanece oculta. Un objeto ritual como el *shofar* judío le permite a Lacan remitirse a la voz, reconocer esa otra función que en ella opera una vez esta se ha separado de sus funciones fonemáticas inscritas en el sistema de oposiciones del lenguaje. Como Agamben, interesado en los otros usos del cuerpo una vez se ha suspendido la relación entre órgano y función, Lacan atiende a la voz como lo *potencialmente separable*, atiende a la suspensión de la voz cuando no es órgano fonador del sistema, sino *objeto* desprendido que tiene la función de *rememorar*, de volver a actualizar un pacto, en el caso judío, de una alianza antigua con Dios. Esta remembranza tal vez pueda ser traducida al acto profanador de la *poiesis* como resonancia, pues lo que instala la voz en el acto poético es el vacío, el vacío del Otro, su falta de garantía, lo que

está por fuera del significante, el “*ex nihilo* propiamente dicho”. Esta voz desprendida responde a un decir *incorporándose* como su propia alteridad, experimentándose a través de sus ecos en lo real...

Pero hace falta pasar por la voz, esa que suena, y que atravesó el cuerpo que escribe y, en algún momento, me dio noticia del vacío de mis propios huesos... Mientras *Baldío* se hacía, mientras la voz entraba como otra materia para habilitar y ejercitar, los huesos, mis huesos eran una imagen constante de lo vocal del cuerpo. Aparecían como estructuras poco moldeadas por el entorno, recubiertas por músculos que los sostienen y nos dan noticia de su existencia. El sistema muscular es *modulado*; a través de él podemos saber algo de la historia de un sujeto pues, en cierto sentido, es la palabra del cuerpo, lo que el sujeto ha aprendido; los músculos son depositarios de las maneras como recibimos al otro, al mundo y de cómo nosotros nos damos al otro. Los huesos, en cambio, están recubiertos, son huecos, están *articulados* por tejidos que conectan un hueso con otro; como los tubos instrumentales musicales son resonadores porque son la envoltura de un vacío. En el ejercicio con la improvisación, la voz se me fue presentado como un espacio de fuga por donde escapar(me) del cuerpo aprendido, alfabetizado, del cuerpo-dicho. Los *momentums* en la improvisación requieren de un cuerpo sensible, a la escucha de *un decir* que se va escurriendo entre palabra y movimiento. Mencionar *Baldío* en el inicio de este acto de la resonancia tiene el propósito de traer el momento de la pregunta por la voz en el hacer creativo de mi experiencia. A partir de entonces, una serie de tejidos disciplinares (filosofía, danza y psicoanálisis) se dieron a la tarea de dar lugar al conflicto de los estatutos epistemológicos que se ponían allí en juego. En este camino algo se avanzó, hasta que pronto una distancia enorme me alejaba de la propia voz, de la pregunta inicial por la voz y su resonancia en la creación poética. Una zona común, inestable, precaria, provisional se fue creando entre lo que la palabra marca y lo que el cuerpo borra. Entre el marcar, el

borrar, el tachar de esta escritura y de la otra cifrada en el hacer poético de la danza, la voz, que apareció en el inicio como objeto de investigación, se fue *incorporando* como lugar de enunciación en este acto de escribir. Mientras escribía, otra función se le fue destinando a la voz; un desplazamiento se dio de la voz audible a la voz que, como objeto *a* vacío, resuena en la palabra. Voz no como objeto de investigación sino en tanto objeto *a* que rodea de vacío cada palabra inscrita en resonancia con el Otro. Así, la voz se situó, ya no respecto de la música únicamente, sino respecto de la palabra misma, como su mensaje invertido, como su eco inaudible.

*

En 1895, entre lo que la ciencia le demanda y lo que la voz dice en lo dicho de sus pacientes, Freud escribe *Proyecto de psicología para neurólogos*; quizás, como muchas obras maestras, este es el germen de todo su desarrollo, el texto en potencia que se vuelve anticipador y promesa de lo que el siglo XX asumirá como la creación del psicoanálisis. Con un lenguaje complejo que no logra hacer coincidir los intentos de la cuantificación científica del momento, con la presencia de materias (propias del sujeto) que exigen otro tipo de ciencia, Freud se encuentra entre la palabra y la voz. El intento por definir el carácter económico del aparato psíquico, de dar cuenta de una actividad neuronal en términos de la cuantificación de excitación neuronal, va habilitando, al mismo tiempo, lo que en esta investigación no cesa de insistir; a saber, que en los organismos *más evolucionados* una complejidad interna va en aumento, pues no solo responde a estímulos exteriores, sino también interiores, que demandan ser descargados. Y, ante estas excitaciones endógenas, la descarga no ocurre como con los estímulos provenientes del exterior, pues estas *cantidades* endógenas solo cesan cuando una *acción específica, independiente de la excitación* y realizada en el mundo exterior, interviene para que la cesación tenga lugar. Un *apremio de la vida* atraviesa desde el principio su investigación; el *Proyecto* ya da cuenta de un plus (+) en la economía del aparato psíquico que no logra satisfacerse únicamente en una cuantificación de la actividad neuronal. Una *urgencia* de la vida atraviesa a este organismo más complejo que parece imponerle una tendencia que no

está en la misma línea de la necesidad orgánica del resto de los organismos, pues aquella *acción específica*, que permite descargar la tensión provocada por el estímulo interno y suplir la *urgencia*, solo es dada por una *asistencia ajena*. Y entre la *indefensión original* del ser humano y la *función secundaria de la comprensión y la comunicación* proveniente de esta *asistencia ajena* se crean, dice Freud, todos los asuntos morales del humano. Este “entre” de la urgencia de una inervación interna y la asistencia ajena construye el tiempo mítico de cada sujeto, su comienzo dado allí en el medio de *uno* y *Otro*. Un *uno* como el grito producto de una descarga vocal y un *Otro*, interventor del grito para hacerlo suyo, y poder insertarlo en la lógica del significante que dice “eso significa algo”. Así, la voz como grito producto de una inervación vascular se perdió al volverse un *llamado* que el Otro interpretó. Admisión y expulsión, dos actos simultáneos que ocurren en el comienzo mítico de cada sujeto, y que justamente tienen que ver con el ingreso de la palabra, con la intervención de la demanda del Otro, y la expulsión de la voz como lo otro, lo totalmente otro del significante. Este primer momento, al que Freud llamó la *vivencia de satisfacción*, implica al mismo tiempo el ingreso al lenguaje y la presencia permanente de una pérdida primera: la voz.

*

Bass, lector de Lacan, nos recuerda que en toda voz cantada solo el vacío hace posible su emisión vocal. Así también, en toda voz separada de su soporte, de su función fonemática, el vacío, siempre oculto, es posibilidad de un decir. La voz se vuelve *objeto, eco de un decir en el cuerpo*, en tanto es lo que resuena más allá del significante y se hace causa del deseo. No es propiamente objeto perteneciente al cuerpo pero tampoco un fiel servidor del lenguaje. Su presencia interrumpe la totalidad del habla y del cuerpo; su condición de ser objeto parcial introduce la torpeza que lleva inscrita la presencia del decir. Siendo el soporte material no lingüístico del significado, la voz, sin embargo, no es un soporte que será domesticado en virtud de su función de producir fonemas; es, más bien, el resultado de una operación estructural del lenguaje, el residuo de una operación significante. Este residuo o resto es lo que queda de una relación, la del sujeto con el Otro, con el significante. La voz como residuo es pues la evidencia de que algo no está, es la presencia de una ausencia que se vuelve la única garantía de la relación con el Otro, lugar del significante y del sujeto determinado por este mismo; evidencia que algo está perdido desde siempre en esta relación. Pero es importante reconocer que la voz es plural; es decir, sus vínculos con el deseo, la ley, la pulsión señalan cosas distintas. Volvamos al *shofar*, a lo que este representa para el pueblo judío: es el eco del trueno que acompañó el momento en que Dios entregó a Moisés las Tablas de la Ley con Los Diez Mandamientos; es la expresión de la alianza entre el pueblo judío y Dios, es el gesto fundante de la ley. En este sentido, es la voz sin contenido del pacto que se hace soporte de la Ley de Dios. Por otro lado, el grito, el gesto primero por excelencia, libre de enunciado, que luego y en virtud del otro adquiere su función de *llamado*, es la voz que introduce la lógica del deseo, su dialéctica entre el sujeto y el Otro. Pero la voz como objeto a es justamente lo que en la dialéctica del deseo no se

articula; lo que en su lógica pulsional cae y se vuelve el resto de la operación y del encuentro con el significante; y, a su vez, como dirá Žižek, es el *gesto fundador de la palabra articulada*. Todo gesto es voz; por lo tanto, no hay voz sin cuerpo. Quizás, en este sentido, sea necesario recordar que ese *eco del decir en el cuerpo* que son la voz y la mirada precisa de un cuerpo sensible que sea capaz de resonar. Por ello Lacan hablará de la *incorporación* de la voz para referirse a la manera como la voz se introduce y se expulsa al mismo tiempo en el momento en que el significante embiste lo real para dar lugar al sujeto.

Aquel grito expulsado por la inervación, y que es tomado por otro y articulado a la simbólica de la significación, es nuevamente devorado por la misma boca que gritó, y se tragará en adelante los significantes que el Otro le impuso como resultado de su *comprensión*. Pero esta incorporación no logra articular todo lo real del grito: un *reprimido originario* resta en esta operación y quedará bordeando los agujeros del cuerpo, las zonas erógenas por donde transitan los objetos caídos como la voz y la mirada, entre otros. Incorporar la voz implica *in-corporar* el sujeto al orden simbólico, hacerlo nacer, pero desde que nace estará siempre *tendido hacia* aquello que perdió: su voz.

Iniciamos con la improvisación. No teníamos más estructura que una multiplicidad de materias diversas: “Cuaderno de un mamífero”, un *loop*, un escrito de Keith Jarrett, cámara de video, “Correspondencia con Isabel de Bohemia y otras cartas”, papeles en blanco, libros por el piso, micrófonos, una pared donde Rebeca se proyectaba en tiempo real desde Nueva York para ser parte de esta improvisación. Y éramos muchas materias subjetivas allí, *tendidas unas a otras*, apostando a un encuentro real. Ana María inició con el sonido; el espacio estaba bordeado por algunos cuerpos... Ariadna entró... y su movimiento apareció para mí como un grito de auxilio, su entrada precipitada clamó una necesidad de entrar y acompañar... pero no entré, a pesar de mis deseos de hacerlo... Leo tomó el texto de Jarrett para leerlo con insistencia en la palabra que todavía no es discurso... Adriana regó los libros, leyó en voz alta, caminó... Coque, con la cámara, daba a ver lo que a él lo miraba... Momentos más tarde, la palabra salió de mi boca y el silencio corroía cada intento de ser respondida; esta vez Ariadna se resistió a auxiliarme... aún tengo marcado en las redes nerviosas el momento que siguió a este grito... imposible de nombrar, solo aparece como el momento en que *la voz cayó*. La improvisación es quizás el acto que más dista de la recursividad de *dar algo cuando no se puede dar lo que hay que dar*. Allí, a diferencia de las maromas que hace la metáfora por *donar* algo, se trata de *hacerse oír*, diría yo, más que de *hacerse ver*; pero, sea uno u otro, se trata en todo caso de un hacerse articulado al deseo del Otro que, como dice Lacan, y respecto del ver, expone una discordancia entre la mirada y lo que yo veo, entre lo que me mira y lo que quiero ver. Y, tal vez, respecto del oír, se trata más bien de una resonancia, de unos puntos suspensivos que siguen al “Tú eres”. *Hacerse oír*, dice Moreno Cardozo, es un movimiento distinto al *hacerse ver*. *Mientras en el segundo se trata de un mirar que retorna mirándome, el hacerse oír es realmente un*

movimiento dirigido al otro. Es lo que Luc-Nancy comprende respecto de la resonancia: un estar *tendido hacia*, como mera articulación con el Otro. Es esta la gran apuesta del acto de la improvisación: ¿cómo mantener esta relación permanente de *hacerse oír* como un estar a la escucha del advenimiento de un sujeto, de ese estado naciente de un sujeto por venir? La bella torpeza, aquel ejercicio mencionado en el acto de la resistencia, tiene que ver con este estado naciente que no cede a la demanda que el otro lee en mi mano que se posa como un grito inerme. Es allí donde el *hacerse oír* de la improvisación es, a su vez, un acto de resonancia y de suspensión, en tanto se trata de un momento en el cual el estado de “sujeto” es un porvenir. Allí, la voz caída emergió en el cuerpo sensible, *tendido hacia*, en resonancia con un decir abismado entre la vida y la muerte. La improvisación es un acto poético de la potencia en el cual todo su hacer está puesto en el nacimiento del nacimiento; en el advenimiento de un cuerpo, de una presencia, de una voz, es decir, de un aconte[na]cimiento. Tomando las palabras de Luc-Nancy y juntándolas con este hacer advenir de la improvisación, como también con la incorporación de la voz, diré que toda creación es dada allí donde resuena a la vez lo que a uno *lo arranca y lo que lo llama, poniendo en vibración una columna de aire, de carne, que suena en sus embocaduras: cuerpo y alma de alguien nuevo, singular*. Toda emisión requiere del vacío; de esa ofrenda de intervalo donde el sujeto está llamado a existir. Para Lacan, ese grito inerme surge como una pregunta in formulable: ¿quién soy?, que retorna de manera invertida como una afirmación “Tú eres...”, a la cual no le sigue un atributo. Le sigue un vacío, para que dicha emisión pueda resonar...

Este párrafo es el número 11, constituido por un número de líneas. Cada párrafo, desde el primero hasta el último, aumenta progresivamente. Así, la resonancia, último acto, está escrita en párrafos que aumentan su volumen. Los juegos de lo que se escribe y lo que no cesa de no escribir empiezan pronto a buscar sus lógicas. Trasegar por el movimiento de la precipitación comienza a faltar cuando la escritura no tiene otra manera de constituirse que en la urgencia de un decir que se vuelve imprudente con las exégesis del conocimiento. Hasta un punto, se ha sido prudente con la demanda de este, con la necesidad académica de escribir sobre algo. Quizás sea poco lo que se ha dicho de la danza para consonar con su justa ignorancia y con la mía también. Esta escritura y el trasegar por el psicoanálisis no ha podido ser más que un acto de resonancia, que discurre entre lo que se vuelve cercano pero paralelo, tal vez imposible de cruzar; pero ese espacio habilitado entre uno y otro permite un vacío que hace posibles las mutuas resonancias. No hay un modo de escribir cuando se intenta escribir sobre algo sino cuando la escritura se vuelve ese espacio vacío que hace posible la emisión de un decir. La danza se me ha cruzado por el cuerpo de la misma manera que he sido atravesada por la escritura; y en esa zona encarnada de entrecruzamientos se produce un goce profundo con aquello que no encuentra un cese de su decir. Este encuentro entre palabras dichas, actos convocados y una voz que, como condición de un decir, se me escapa de la escritura, de toda escritura, no puede ser *soporte* de la exigencia de *hablar sobre algo a partir de otra cosa para explicarlo*; pero tal vez sí *sostener* el acto de la creación, su manía resonante por habilitar proximidades contrastadas, allí, y con Luc-Nacy, donde el retrato habla, la mirada toca, la danza escribe, la escritura actúa. La voz, ese objeto de la pulsión *in-vocante*, es lo que *cae* en todo acto de creación. Su *hacerse oír* indica un por-venir, unos puntos suspensivos donde a cada uno le corresponde un vacío, una *ofrenda de intervalo*, a la manera de Moreno Cardozo, con la

cual sea posible la resonancia. Ese “tú eres...” es nuestra manera de estar *tendidos hacia algo*, de ser invocados por un llamado, pero así también por una voz perdida. Lo *éxtimo* de la voz no consiste más que en aquella resonancia que, provocada por el vacío del Otro, venida de una exterioridad, es lo que me constituye y constituyo como propio. Esto propio me excede, me excede en el sentido de mantenerme tendido a otra cosa, a un objeto parcial, separado, resto, como la voz. A este estar *tendido* del cuerpo, no le siguen sino los puntos suspensivos. Junto a Suely Rolnik, digo que a este cuerpo en su poética de la acción le siguen actos *con-vocables*, *protoestéticos*, actos en estado naciente atravesados por el dolor de la muerte, pero también por lo *porvenir*, por aquella urgencia vital que se desprende de un decir. Entre las palabras, una caja de resonancia inventa nuestra memoria para descansar sobre una especie de *coherencia inútil*. Entre los actos, no hay más que un *gap*, una ruptura, un vacío que posibilita el lugar de una nueva emisión. Palabra como acto, acto como marca de un decir es la estrechez en la cual habita la creación poética. Allí, cuerpo y habla repiten, acumulan, condensan, sustituyen, proliferan, suspenden, porque resuena la voz de un decir.

Una resistencia permanente por escribir de psicoanálisis, de danza y de filosofía insistió durante la escritura; al final, algo de eso se escribió, pero también otra cosa y, a espaldas de esta escritura, no cesó de no escribirse. El cuerpo en su lógica del no-todo es emergencia de lo que sé que se produce en el medio; esta escritura está hecha a medias, a espaldas de su propia pérdida, de cara a su ignorancia, precipitada ante lo que urge en el cuerpo y se encarna como imposible. Cuerpo y letra, efectos de la inscripción del viviente en el lenguaje, son agujereados por lo que se cae de esta inscripción. Y en estos agujeros, zonas de borde, algo se hace ver, algo se hace oír, algo emerge como materia naciente para la creación.

De las pulsaciones del espacio y el tiempo en la danza

* Este capítulo es una escritura de movimientos periódicos, con una amplitud de frecuencias hecha desde la voz de quien escribe pero que, como toda voz, es *extima*, producida por la remisión de palabras, pensamientos y acciones emitidas por otros. Se han omitido las citas para hacerse oír desde las frecuencias que se van amplificando y dar lugar a una lectura que sucede en el curso de la expresión de un contenido. A continuación presento los textos y autores por orden de relevancia para la presente escritura: Jacques Lacan, *El seminario 10: La angustia* (Buenos Aires: Paidós, [1962-1963] 2010); Jacques Lacan, *El seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (Buenos Aires: Paidós, [1964] 2010); Moreno, “Voz”; Freud, *Proyecto*; Bass, *Lacan*; Mladen Dolar, *Una voz y nada más* (Buenos Aires: Manantial, 2007); Jacques Lacan, *El seminario 23: El sinthome* (Buenos Aires: Paidós, [1975-1976] 2008); Jacques Lacan, “Respuesta al comentario de Jean Hyppolite sobre la Verneinung de Freud”, en *Escritos 1* (México D. F.: Siglo XXI, 2009); Nancy, *A la escucha*.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. “Bartleby o de la contingencia”. En *Preferiría no hacerlo, Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo*, 93-136. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- . “Elogio de la profanación”. En *Profanaciones*, 95-122. Barcelona: Anagrama, 2005.
- . “Cualsea”. En *La comunidad que viene*, 11-12. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- . “Bartleby”. En *La comunidad que viene*, 35-38. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- . *Ninfas*. Valencia: Pre-Textos, 2007).
- . *Medios sin fin, notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- . *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- . “Sobre lo que podemos no hacer”. En *Desnudez*, 63-65. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- Bacon, Francis en *Mangifesta*, 2004: 87.
- Banes, Sally. “Simone Forty: Dancing as a Newborn”. En *Tersichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, 21-37. Wesleyan: Wesleyan University Press, 1987.
- Bass, Bernard. *Lacan, la voz, el tiempo*. Buenos Aires: Letra Viva, 2012.
- Bel, Jérôme y Pierre Dupouey (directores). *Véronique Doisneau*. Opera National de París y Telmondis. <https://www.youtube.com/watch?v=OIuWY5PInFs>.
- Bertolucci, Bernardo (director). *The Sheltering Sky*. Warners Bros Pictures, 1990.
- Braunstein, Néstor. “Desciframiento del goce”. En *El goce, un concepto lacaniano*, 177-211. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.

Camnitzer, Luis.

“La enseñanza del arte como fraude”. *Esferapublica* (2012).
<http://esferapublica.org/nfblog/la-ensenanza-del-arte-como-fraude/>.

Campillo, Antonio. “Aión, Chrónos y Kairós: la concepción del tiempo en la Grecia Antigua”. *La(s) Otra(s) Historia(s)* 3 (1991). [http://www.academia.edu/3843444/Ai%C3%B3n_chr%C3%B3nos_y_kair%C3%B3s](http://www.academia.edu/3843444/Ai%C3%B3n_chr%C3%B3nos_y_kair%C3%B3s.). *La concepci%C3%B3n del tiempo en la Grecia Cl%C3%A1sica*.

Centro Experimental Oído Salvaje (producción). *Sylvia Rivera Cusicanqui dialoga con Mayra Estévez y Fabiano Kueva*. Guayaquil, Ecuador, 2012.
<http://vimeo.com/45483129>.

Didi-Huberman, George. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1992.

—. *El bailaror de soledades*. Valencia: Pre-Textos, 2006.

Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial, 2007.

Dueñas, Marta. *Cuando el cuerpo desaparece*. Bogotá: Alambique, 2012.

Dufour, Dany-Robert. *Locura y democracia, ensayo sobre la forma unaria*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Escobar, María Eugenia. “Pasaje a lo Masoch”. *Me Cayó el Veinte. Revista de Psicoanálisis* 25 (2012). <http://mecayoelveinte.com>.

Forty, Simon. “Animate Dancing”. En *Taken by Surprise, A Dance Improvisation Reader*, editado por Ann Copper Albright y David Gere, 53-63. Wesleyan: Wesleyan University Press, 2003.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México D. F.: Siglo Veintiuno, 1993.

—. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-Textos, 2004.

Freud, Sigmund. “Charcot”. En *Obras completas*, tomo 1, 30-37. Madrid: Biblioteca Nueva, (1893) 1996.

—. *Proyecto de psicología para neurólogos*. En *Obras completas*, tomo 1, 209-276. Madrid: Biblioteca Nueva, (1895) 1996.

—. *La interpretación de los sueños*. En *Obras completas*, tomo 1, 343-720. Madrid: Biblioteca Nueva, (1898-1899) 1996.

- . “Más allá del principio del placer”. En *Obras completas*, tomo 3, 2507-2541. Madrid: Biblioteca Nueva, (1919-1920) 1996.
- “Francis Bacon”. Entrevista de Melvyn Bragg. En *The South Bank Show*, 1985. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=cDO0q797soY>.
- Hartmann, N. *Ontología II. Posibilidad y efectividad*. Traducción de José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Headfield, Adrian. “Curaduría de lo efímero”. Experimenta/Sur. <http://www.experimentasur.com/conferencias-2/>.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- Kierkegaard, Sören. *Temor y temblor*. Barcelona: Altaya, 1994.
- Kundera, Milan. “El gesto brutal del pintor”. En *Bacon, retratos y autorretratos*, dirigido por Edric Adda, 7-18. Madrid: Debate, 1996.
- Lacan, Jacques. “El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada”. En *Escritos 1*, 187-203. México: Siglo XXI, (1945) 2009.
- . “Respuesta al comentario de Jean Hyppolite sobre la Verneinung de Freud”. En *Escritos 1*, 366-383. México D. F.: Siglo XXI, (1954) 2009.
- . “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón de Freud”. En *Escritos 1*, 473-509. México D. F.: Siglo XXI, (1957) 2009.
- . “Clase 1, 6 de noviembre de 1957”. En *El seminario 5: Las formaciones del inconsciente*. Psikolibro, (1957).
- . “Clase 1, 15 de noviembre de 1957”. En *El seminario XV: El acto psicoanalítico*. Psikolibro, (1957-1968).
- . *El seminario 10: La angustia*. Buenos Aires: Paidós, (1962-1963) 2010.
- . “De la interpretación a la transferencia”. En *El seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, 252-267. Buenos Aires: Paidós, (1964) 2010.
- . “Desmontaje de la pulsión”. En *El seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, 168-180. Buenos Aires: Paidós, (1964) 2010.
- . “La excomunión”. En *El seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, 9-21. Buenos Aires: Paidós, (1964) 2010.

- . “La línea y la luz”. En *El seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, 98-111. Buenos Aires: Paidós, (1964) 2010.
- . “La pulsión parcial y su circuito”. En *El seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, 181-193. Buenos Aires: Paidós, (1964) 2010.
- . “Qué es un cuadro”. En *El seminario 11: Los cuatro conceptos del psicoanálisis*, 112-126. Buenos Aires: Paidós, (1964) 2010.
- . *El seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, (1964) 2010.
- . “Tyche y automaton”. En *El seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, 61-72. Buenos Aires: Paidós, (1964) 2010.
- . *El seminario 14: La lógica del fantasma* (1967). Traducción de Pio Eduardo Sanmiguel Ardila. Analítica. Asociación de Psicoanálisis de Bogotá, <http://www.analitica-apb.com/#!la-logica-del-fantasma/c8f6>.
- . “Clase 2, 22 de noviembre de 1967”. En *El seminario XV: El acto psicoanalítico*. Psikolibro, (1967-1968).
- . “Clase 5, 10 de enero de 1968”. En *El seminario XV: El acto psicoanalítico*. Psikolibro, (1967-1968).
- . “El campo lacaniano”. En *El seminario 17: El reverso del psicoanálisis*, 73-88. Buenos Aires: Paidós, (1969-1970), 2008.
- . “Verdad, hermana de goce”. En *El seminario 17: El reverso del psicoanálisis*, 57-72. Buenos Aires: Paidós, (1969-1970) 2008.
- . “Radiofonía”. En *Otros escritos*, 425-472. Buenos Aires: Paidós, (1970) 2012.
- . “Lo escrito y la palabra”. En *El seminario 18: De un discurso que no fuera del semblante*, 71-87. Buenos Aires: Paidós, (1971) 2010.
- . “Lo escrito y la verdad”. En *El seminario 18: De un discurso que no fuera del semblante*, 51-69. Buenos Aires: Paidós, (1971) 2010.
- . “Lituratierra”. En *Otros escritos*, 19-32. Buenos Aires: Paidós, (1971) 2012.
- . “Atolondradicho”. En *Otros escritos*, 473-522. Buenos Aires: Paidós, (1972) 2012.
- . “El amor y el significante”. En *El seminario 20: Aún*, 51-64. Buenos Aires: Paidós, (1972-1973) 2008.

De las pulsaciones del espacio y el tiempo en la danza

- . “Aristóteles y Freud: la otra satisfacción”. En *El seminario 20: Aún*, 65-78. Buenos Aires: Paidós, (1972-1973) 2008.
 - . “Del barroco”. En *El seminario 20: Aún*, 127-141. Buenos Aires: Paidós, (1972-1973) 2008.
 - . “La función de lo escrito”. En *El seminario 20: Aún*, 37-49. Buenos Aires: Paidós, (1972-1973) 2008.
 - . “Redondeles de cuerda”. En *El seminario 20: Aún*, 143-164. Buenos Aires: Paidós, (1972-1973) 2008.
 - . “El saber y la verdad”. En *El seminario 20: Aún*, 109-125. Buenos Aires: Paidós, (1972-1973) 2008.
 - . “De lo inconsciente a lo real”. En *El seminario 23: El sinthome*, 127-137. Buenos Aires: Paidós, (1974-1975) 2008.
 - . “Del uso lógico del sinthome, o Freud con Joyce”. En *El seminario 23: El sinthome*, 11-26. Buenos Aires: Paidós, (1974-1975) 2008.
 - . “La escritura del ego”. En *El seminario 23: El sinthome*, 141-153. Buenos Aires: Paidós, (1974-1975) 2008.
 - . “Joyce y el enigma del zorro”. En *El seminario 23: El sinthome*, 59-73. Buenos Aires: Paidós, (1974-1975) 2008.
 - . *El seminario 23: El sinthome*. Buenos Aires: Paidós, (1974-1975) 2008.
 - . “Del sentido, del sexo y de lo real”. En *El seminario 23: El sinthome*, 117-126. Buenos Aires: Paidós, (1974-1975) 2008.
 - . “Conferencia en Ginebra sobre el síntoma”. En *Intervenciones y textos 2*, 115-144. Buenos Aires: Manantial, (1975) 1991.
- Lepecki, André. *Agotar la danza: performance y política del movimiento*. Traducido por Antonio Fernández Lera. Barcelona: Centro Coreográfico Galego; Mercat de les Flors; Universidad de Alcalá, 2008.
- Llano, A. “Filosofía trascendental y filosofía analítica (transformación de la metafísica) I”. *Anuario Filosófico XI*, n.º 1 (1978): 90.
- Loupe, Laurence. *Traces of Dance: Drawings and Notations for Choreographers*. París: Dis Voir, 1994.

- Martín Domínguez, J. (director). *Mapas de agua y arena. Las vidas de Jane y Paul Bowles*. Cibeles Televisión; TVE S. A., 1990. <https://www.youtube.com/watch?v=ocZ5OExWLnA>.
- Mejía Reiss, Pola. “Stimmungen”. *Me Cayó el Veinte. Revista de Psicoanálisis 7 (A quién se le ocurrió esta cancioncilla)* (2003): 54.
- Miller, Jacques-Alain. “Nota paso a paso”. En Jacques Lacan, *El seminario 23: El sinthome*, 195-241. Buenos Aires: Paidós, (1974-1975) 2008.
- Moreno Cardozo, Belén del Rocío. “Voz, inconsciente y función poética”. Inédito.
- Nancy, Jean-Luc. “La imagen: mimesis y methexis”. *Escritura e Imagen 2* (2006): 3. <http://es.scribd.com/doc/202414214/Nancy-Jean-Luc-La-imagen-Mimesis-y-Methexis#scribd>.
- . *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- Nasio, Juan David. *El placer de leer a Lacan, 1. Fantasma*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- Novack, Cynthia J. *Charing the Dance, Contact Improvisation and American Culture*. Wisconsin: Wisconsin University Press, 1990.
- Orozco, Natalia. “¿Improvisar o qué ha podido pasar?”. *Revista La Tadeo 77 (Danza contemporánea: cuerpo y universidad)* (2012): 79-84.
- Pommier, Gérard. “Dale tu cuerpo a la medicina”. En *Los cuerpos angélicos de la postmodernidad*, 55-63. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- Quignard, Pascal. *Butes*. México D. F.: Sextopiso, 2011.
- Restrepo, Álvaro. Sin título. En *La danza se lee. Memorias 2006-2007*, 98-108. Bogotá: Alambique, 2008.
- Roca, José. “Protografías”. En *Oscar Muñoz, protografías*. Bogotá: Banco de la República, 2011.
- Rolnik, Suely. “Una terapéutica para tiempos desprovistos de poesía”. <http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/Artecli.pdf>.
- Salcedo, Coque. “De lo disciplinar a lo liminal del cuerpo”. *Revista La Tadeo 77 (Danza contemporánea: cuerpo y universidad)* (2012): 121-129.
- Salcedo, Coque, Camilo Ramírez y Natalia Orozco. “Danza y archivo”. Ministerio de Cultura de Colombia; Asociación Alambique, convenio 2035/13, Bogotá. Inédito.

- Sánchez, José A. “Dramaturgia en el campo expandido”. En *Repensar la dramaturgia*, 19-37. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Sarduy, Severo. “El barroco y el neobarroco”. En *América Latina en su literatura*, coordinación e introducción de César Fernández Moreno, 167-184. México D. F.: Siglo XXI, 1978.
- Scheffer, Frank (director). *How to Get out of the Cage, A Year with Cage*. Euroarts, Silk Road Film Salon, Austria, 2012.
- Serna, Julián, Nicolás Gómez, Felipe González y María Teresa Hincapié. *Elemental: vida y obra de María Teresa Hincapié*. Bogotá: Laguna Libros, 2010.
- Smith-Autard, Jacqueline M. *Dance Composition*. Londres: A&C Black, 2000.
- Soler, Colette. *La aventura literaria o la psicosis inspirada*. Medellín: No Todo, 2003.
- . *La repetición en la experiencia analítica*. Buenos Aires: Manantial, 2004.
- . “La fabricación del cuerpo”. En *El en-cuerpo del sujeto*, 23-37. Bogotá: Gloria Gómez, 2013.
- Spinoza. *Ética*. Madrid: Alianza, 1996.
- Wajcman, Gérard. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu, 1998.

De las pulsaciones del espacio y el tiempo en la danza