

ALLÍ ESTUVIMOS. DE MANERA ENFÁTICA, ESTUVIMOS. SIN EMBARGO, NO EN LA FIJEZA. No detenidos, pero tampoco en movimiento. Ni detrás de una meta ni llegados de una tierra lejana, ni en el ascenso a los cielos ni en el descenso al inframundo. *Allí* estuvimos una vez, nos dicen, y *allí* hemos estado, no tanto inmóviles sino *dentro* de la propia inmovilidad. Esta inmovilidad, que niega la fijeza, propone una noción por completo distinta de sí misma. En ese ningún lado, en ese lugar inubicable tanto en el espacio como en especial en el tiempo, *allí* una fuerza inicia su callada labor. En el punto inmóvil que no es fijeza ni movimiento yace la inmovilidad que inicia la danza, que, según nos dicen, lo es todo. Esta inmovilidad no posa; no es fijeza. ¿Cuál sería el estado ontológico de tal punto inmóvil, que, en ese momento, parece poseer todos los contornos vibrantes de un *punctum* palpitante: esa herida abierta, que juega a detener y picar nuestra atención, como escribiría Barthes, ese hueco en la superficie de la imagen, que impulsa el proceso de significación hacia un movimiento vertiginoso mientras se queda quieto, vibrante, *allí*?<sup>1</sup> ¿Qué acto, labor o pensamiento puede llevar a cabo tal vibrante inmovilidad en la improbable pero aún bastante posible eventualidad de que su inubicable *allí* devenga corpóreo? Responder estas preguntas no es sólo abordar

<sup>1</sup> Tomo prestado el concepto bien conocido de Roland Barthes referente al *punctum* en la imagen fotográfica como "pinchazo" así como "azar que me despunta"; véase Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Richard Howard (trad.), Nueva York, Hill and Wang, 1994 [ed. esp.: *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Joaquim Sala-Sanahuja (trad.), Barcelona, Paidós, 1990, p. 65]. Si bien el empleo que hace Barthes de *punctum* se limitó a la imagen fotográfica, su aplicación a la teoría del performance es en particular útil, en virtud de su "poder de expansión" metonímico, *ibidem*, p. 45.

la intrigante identificación del poema y el colapso de su elemento más enigmático —una inmovilidad no fija— con la danza, sino identificar el proyecto de la danza como algo que se desplaza poco a poco a lo largo y dentro de su inmovilidad no detenida, en tanto que la danza entra en la modernidad.

El fragmento de Eliot sugiere que la danza y la inmovilidad son problemas inevitables para evaluar nuestro mundo cambiante. Una evaluación que no está completa sin una crítica de la relación entre lo que se conoce como “subjetividad moderna” y esa intrigante inmovilidad de la danza. Es decir, sin una crítica de la relación entre el sujeto de la modernidad y su cuerpo, su imagen corporal (y aquellas que rodean al sujeto), y los movimientos con que el cuerpo y el cuerpo-imagen inician y permiten al sujeto que participe [La formación de la danza moderna y de la subjetividad moderna abrevan de la misma problemática generativa de corporalidad y sometimiento, a saber, la continua puesta a prueba de acciones adecuadas para que el cuerpo actúe mientras se esfuerza por mantener una integridad subjetiva anexada a una imagen corporal reconocible.] Además, las historias paralelas de la modernidad y su arte fundacional *par excellence* —la coreografía— que nos informan sobre la invención del sujeto y el ensayo de las posibles imágenes corporales para que ese sujeto se incorpore y se mueva, tienen el problema esencial de la inmovilidad. En esas historias, así como en este ensayo, la inmovilidad surge como zona espectral compartida para la formación del sujeto y la experimentación corporal: un resbaladizo campo de fuerza de la historia que se vuelve sobre sí mismo. *Allí*.

Eliot ubica en el centro de la danza, del mundo, de “todo”, un misterioso *allí*, no localizable, no sujeto a la cronometría, inmóvil, y no obstante nunca fijo. En estos términos, el poema nos prohíbe preguntar “dónde” puede estar este esquivo *allí*; en cambio, nos obliga a preguntar “qué” puede haber allí. Supongamos que es corpóreo, y al menos se podrá reconocer su presencia. Después habrá que describir su corporeidad, y surge la pregunta: ¿cómo se describe un cuerpo? En primer lugar, el cuerpo heredado del pasaje hacia la modernidad tiene una relación *proprietaria* con “su” sujeto (el cuerpo siempre “pertenece” a un yo); en segundo lugar, la modernidad permite que el sujeto experimente la superficie de su cuerpo como una pantalla y así se presente ante el mundo en una *imagen*; y en tercer lugar, la superficie del cuerpo como imagen se experimenta como *órgano desprendible*, en flotación permanente entre subjetividad, alteridad y la experiencia de lo

corpóreo, como una máscara que no encaja. En este sentido, el individuo moderno, esa "entidad cerrada dentro de sí misma, que retira el sentimiento de sí misma a partir de una imagen vivida como esencia",<sup>2</sup> sólo puede *ser* dentro de la brecha confinada e ilocalizable entre subjetividad (experimentada como un centro) y la inadecuada máscara de la imagen corporal. La experiencia de la subjetividad moderna acontece como un movimiento confinado y circular dentro de un vacío inexplorado, atemporal en el misterioso *allí* que se extiende entre la imagen del cuerpo percibido como piel/pantalla proyectada y la subjetividad percibida como un centro interno. En raras ocasiones, el sujeto "llena" el *allí* entre máscara y subjetividad, y la subjetividad y cuerpo-imagen devienen uno; son esos momentos de plenitud, que de forma ideológica y psicológica se sancionan como tales. Las sensaciones de desconexión, insatisfacción y alienación son, la mayoría de las veces, la regla que compone la complicada danza entre subjetividad, corporeidad e imagen corporal. Por esta razón Eliot debe invocar la danza como problema central: con la llegada de la modernidad, la danza surge como poderoso campo de fuerza representacional: zona de densidad corpórea y de imagen en donde se ensayan los experimentos radicales de corporalidad y subjetividad, y donde se actúa nuestra caída en la modernidad y en sus modalidades de sometimiento y encarnación.<sup>3</sup> Es *allí* donde la labor o el proceso de una inmovilidad danzante, no fija, impulsa al sujeto hacia y desde un proyecto coreográfico de modernidad. Lo que precisa aclaración es por qué Eliot ubica en el centro de la danza y del mundo, en el centro del espacio vacío de las luchas del sujeto con el mundo —*allí*— una inmovilidad inquieta, vibrante. ¿Qué puede operar esta clase de movimiento dentro de los confines de la zona vivencial del sujeto, una zona de subjetividad y corporalidad?

<sup>2</sup> Suely Rolnik, "Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark", en *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1999.

<sup>3</sup> Para el periodo que va del barroco a finales del siglo XIX, véase en particular Mark Franko, *Body as Text: Ideologies of the Baroque Body*, Oxford, Cambridge University Press, 1993; Susan Leigh Foster, *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1996; y Lynn Garafola (ed.), *Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet*, Hanover y Londres, University Press of New England, 1997. Para el siglo XX, véase sobre todo Susan Manning, *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley, University of California Press, 1993; Randy Martin, *Critical Moves*, Durham, Duke University Press, 1998; y Ramsey Burt, *Alien Bodies*, Londres y Nueva York, Routledge, 1998.

En su prehistoria de la danza moderna desde mediados del siglo XIX hasta la década de 1930, el historiador cultural Hillel Schwartz resume la ruta paralela de la modernidad y la danza —y de la modernización y la danza— como el desarrollo de una “nueva cinestesia [...] en el siglo que va de las conferencias públicas de Delsarte [ca. 1840] a la danza moderna de la década de 1930 [...] en la que, sobre todo, el movimiento se transforma”.<sup>4</sup> Esta transformación fue tanto física como intelectual, espiritual, política y coreográfica. En otras palabras, [los experimentos de la “nueva cinestesia” de mediados del siglo XIX a las primeras danzas modernas ofrecieron tanto a los *performers* como al público la posibilidad de reinventar el cuerpo tanto como la experiencia del yo. Ya sea al crear movimientos y posturas específicos que adecuaban el cuerpo al modo de producción industrial, o al predisponer el cuerpo hacia las emociones performáticas de los arrebatos ideológicos, o al ensayar el desarrollo e incorporación del sistema nervioso tan específico de la modernidad]—en el sentido en que Michael Taussig emplea el término, como sonda sensorial especular, que brota del cuerpo y se adentra en la profundidad del mundo sólo para atrapar al cuerpo dentro del nerviosismo de sus creaciones mundanas—,<sup>5</sup> se puede decir que la danza deviene a la larga, de forma inevitable, isomórfica, de la condición moderna.

Lo que necesita destacarse es que la “nueva cinestesia” elogia y define la danza como un flujo continuo, en curso, como movimiento incesante. En este sentido, [la “nueva cinestesia” cae en un contexto histórico de *longue durée* [larga duración], al reciclar las primeras nociones de danza del ballet romántico como movimiento fluido y continuo. Conforme a la tradición romántica, los momentos en que el cuerpo queda quieto se perciben con claridad como ajenos a la danza.<sup>6</sup>] La inmovilidad, que fue una nueva preocupación para los coreógrafos, *maîtres de ballet*,

<sup>4</sup> Hillel Schwartz, “Torque: The New Kinaesthetic”, en Jonathan Crary y Sandford Kwinter (eds.), *Incorporations*, Nueva York, 1992, p. 77.

<sup>5</sup> Véase Michael Taussig, *The Nervous System*, Londres y Nueva York, Routledge, 1993, en particular la introducción y los capítulos 7 y 8.

<sup>6</sup> Para una vívida descripción, véase Deborah Jowitt, *Time and the Dancing Image*, Berkeley, University of California Press, 1988. En anticipación del primer ballet romántico, Heinrich von Kleist escribió en 1810: “Las marionetas, como los elfos, necesitan el suelo sólo para tocarlo con ligereza y renovar el impulso de sus miembros a través de esa demora momentánea. Los seres humanos lo necesitamos para descansar en él, para recuperarnos de los ejercicios de la danza, momento que a todas luces no forma parte de la danza”. Véase Kleist, “The Puppet Theatre”, en Philip B. Miller (ed.), *An Abyss Deep Enough: Letters of Heinrich von Kleist with a Selection of Essays and Anecdotes*, Nueva York, Dutton, 1982.

bailarines y críticos, tuvo, en primera instancia, una función estructural: la de ser el otro espectral de la danza. Por supuesto que la fijeza de una pose formaba parte del vocabulario de la coreografía, pero dicha inmovilidad operaba semiótica y fisiológicamente como "pausa", con lo que sin duda no corresponde a los movimientos y gestualidades de la danza en sí; además, estas poses y pausas no eran más que una imperfección humana, un arreglo de la forma antes que el ideal de la danza como trayectoria. De hecho, si no se trataba de una pose fugaz, la inmovilidad era ese elemento perturbador que, por su inminente amenaza, podía no sólo perturbar el flujo mágico de la danza, sino, más aún, socavar la identidad misma de una forma de arte que busca su definición autónoma y estable.<sup>7</sup> [En una manera que recuerda la forma como Maurice Merleau-Ponty define lo invisible como algo nunca del todo independiente de lo visible, sino como la "filigrana" intersticial de lo visible,<sup>8</sup> la inmovilidad operaba como la amenaza intersticial cuya erupción inminente e incontrolable definía y contenía los límites mismos de la imaginación coreográfica.] Lo mismo puede decirse respecto de la "nueva cinestesia" de la danza moderna. Schwartz destaca cómo los bailarines de la "danza moderna" insistían en la noción de fluidez y en mantener el impulso del flujo "natural" del cuerpo. Sin embargo, cabe observar que el surgimiento de la "danza moderna" a finales del siglo XIX se definió por su férrea oposición al ballet. Se inventaron técnicas y nuevos lenguajes coreográficos, caracterizados por un espíritu contrario a la técnica y lenguaje del ballet: la búsqueda de lo "espontáneo", movimientos "naturales" y la aceptación de la gravedad y los desplazamientos descendentes. Como prefacio a estas invenciones se presentó el acto más revolucionario de la danza moderna, un acto que en sí mismo ubica radicalmente la danza fuera de

<sup>7</sup> La amenaza de la inmovilidad aún obsesiona las definiciones contemporáneas de la danza. Se aprecia la presión por el movimiento como definición ontológica de la danza en numerosas reseñas y en algunas fuertes posiciones ideológicas por parte de ciertos programadores. Como ejemplo de estos últimos, el festival de danza anual en la ciudad de Oporto es de lo más evocativo, con el imperativo título de *Dancem!* [Danza!]. En cuanto a la identificación de la danza como movimiento, el siguiente pasaje de Arlene Croce, en su notoria reseña de *Still/Here*, de Bill T. Jones, es ilustrativo: "En teoría, soy perceptiva a todo... una vez. Si se mueve, me interesa; si se mueve con música, me encanta. Y si no me gusta lo que veo en esas ocasiones será por la baja definición del elemento de la danza". Véase Arlene Croce, "Discussing the Undiscussable", *The New Yorker* 43, 1994, LXX, p. 56. Sobra decir que el "elemento de la danza" es siempre movimiento, algo que el título de la obra de Jones socava desde el principio.

<sup>8</sup> Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, Evanston, Northwestern University Press, 1961, p. 215 [ed. esp.: *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral, 1966].

las ideologías de la tradición romántica del ballet: [la inmovilidad ya no se consideraba una amenaza, sino la fuente misma de la danza.]

En el cuerpo en reposo hay mil direcciones ocultas, un sistema completo de líneas que lo predisponen hacia la danza.<sup>9</sup>

Esta declaración de Jacques Rivière es un hito en la panorámica perceptual de la historia moderna de la danza. Escrita bajo los efectos del poder explosivo de la coreografía de Vaslav Nijinsky para *Le Sacre du printemps* [La consagración de la primavera] (1913), de Igor Stravinsky, esta afirmación reubica la cuestión del cuerpo inmóvil de forma sin precedente. El cuerpo inmóvil, para Rivière, es danza en potencia; se ubica en una posición radicalmente distinta de la que guardaba hasta entonces en el ballet, y de forma más notable en las ideologías del ballet romántico. Es justamente a causa de esta relación de la coreografía de Nijinsky con la inmovilidad que, sostengo, Rivière declara con firmeza que *Le Sacre du printemps* "ya no tiene ningún lazo en absoluto con el ballet clásico".<sup>10</sup> Para Rivière, la coreografía es mucho más revolucionaria que la partitura de Stravinsky. Un juicio de esta índole se funda al considerar el efecto radical de la inmovilidad, no ya como un elemento réprobo de la danza, sino un instrumento más de su corporalidad. En la interpretación de *La consagración de la primavera* que nos da Jacques Rivière, la inmovilidad surge en el tratamiento de Nijinsky del cuerpo como fragmentado temporalmente. [El cuerpo danzante saca su expresividad de una tensión entre la figura detenida y la imagen móvil.] Este profundo cambio coreográfico, en el que la inmovilidad se desplaza del segundo al primer plano de la percepción, proyecta la danza hacia nuevos campos ontológicos. En este nuevo territorio, el cuerpo inmóvil se percibe no como algo que se reprime, sino como generador de danza. Hipnotizado por la potencia de la reconfiguración de Nijinsky de movimiento y detención, [Rivière proclama el cuerpo en reposo como pleno de posibilidades ocultas para predisponer al cuerpo hacia la danza.] Prestemos más

<sup>9</sup> Jacques Rivière, "Le Sacre du printemps", citado en Lincoln Kirstein, *Nijinsky Dancing*. Nueva York, 1975, p. 165.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 164. No coincido con la propuesta de Lincoln Kirstein de que Nijinsky niega el ballet sólo para quedarse dentro de sus premisas. Desde la perspectiva de la inmovilidad, el punto de partida radical de Nijinsky es también distinto del acento de la "nueva cinestesia" en el movimiento. Este aspecto de la obra de Nijinsky en relación con la danza moderna requiere mayor exploración.

atención a la semántica. Si, según Rivière y Nijinsky, la inmovilidad empieza a percibirse como parte de la danza, es de manera un poco periférica, como condición previa a la danza. Rivière señala su importancia compositiva y sus implicaciones revolucionarias, pero al mismo tiempo limita la noción: la inmovilidad, de alguna manera, debe estar presente, deben aceptarse sus efectos, pero sólo como generadora de danza. La inmovilidad ya no es el otro de la danza, sino que permanece fuera de ella, como un potencial, como un "sistema" que permite al cuerpo "predisponerse" hacia la danza. La inmovilidad es danza potencial, quizá sea la fuente principal, pero no es del todo danza. Isadora Duncan, en su relato de cómo genera su "nueva danza", evoca la inmovilidad de manera semejante. El pasaje de sus memorias es bien conocido:

Permanecía horas y horas, inmóvil y estática, con las dos manos cruzadas sobre mis senos, cubriendo el plexo solar. Mi madre se alarmaba al verme tanto tiempo inmóvil, como en éxtasis; pero yo pude, al fin, descubrir el resorte central de todo movimiento.<sup>11</sup>

Sólo con la inmovilidad, silencio y profunda auscultación interna podían el movimiento y la danza tomar control del cuerpo de Duncan. Como en el caso de Nijinsky la inmovilidad no es danza, mas ya no era una amenaza para ella. Su poder era metafísico, trascendental incluso, pero no coreográfico.<sup>12</sup> En el paso del siglo XIX al XX, cuando la danza salta al modernismo, sea al reformular la tradición del ballet o al crear la tradición de lo que Schwartz denominó la "nueva cinestesia", la inmovilidad adopta el papel de matriz invisible y generadora de danza. Sin embargo, por más que impulse, aún no actúa; la inmovilidad permanece como nota en blanco que define los pasos iniciales de una transformación perceptual.

Sólo aquello que una vez fue capaz de disimularse puede hacerse visible.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Isadora Duncan, *My Life*, Nueva York, Garden City Pub. Co., 1927 [ed. esp.: *Mi vida*, Buenos Aires, Losada, 1938].

<sup>12</sup> Mark Franko discute este punto, en particular como se aplica en Duncan, en *Dancing Modernism/Performing Politics*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1995, pp. 1-22.

<sup>13</sup> Georges Didi-Huberman, *Phasmes: Essais sur l'Apparition*, Paris, Editions de Minuit, 1998, p. 15 [trad. del autor].

A principios de la década de 1970, Steve Paxton, mientras trabajaba en la técnica que se conocería como improvisación de contacto [*“contact improvisation”*] al final aceptó las notas en blanco que los modernos develaron y emplearon con timidez, para promoverlas como recursos composicionales y técnicos plenos. Paxton dio a la inmovilidad un estatus fenomenológico y ontológico incuestionable como danza (y no sólo como “potencial de danza” u “origen”, telón de fondo de la danza, o aplicaciones similares). Paxton describe un ejercicio que usó para su obra *Magnesium*, ejercicio que llama, con justeza, “de pie” (*stand*) o “la pequeña danza”:

Bueno, antes que nada, es una *percepción muy sencilla*: todo lo que hay que hacer es ponerse de pie y a continuación relajarse, [se] sabe, y en un momento determinado se da uno cuenta de que se relajó todo lo que se puede relajar pero que aún se está de pie y de que esa postura es muy parecida a un *movimiento diminuto* [...] el esqueleto que lo sostiene a uno erguido aunque se esté mentalmente relajado [...] Lo llamo “pequeña danza” [...] Elegí ese nombre en gran medida porque es muy descriptivo de la situación y porque mientras se está de pie y se siente la “pequeña danza” se está consciente de que no se está “haciendo”, de modo que, en cierto sentido, uno se ve a sí mismo realizando el performance; se observa al propio cuerpo llevando a cabo su función. Y la mente no está ocupada en nada ni busca respuesta alguna ni se emplea como instrumento activo, sino como *lente para concentrarse en determinadas percepciones*.<sup>14</sup>

En esta cita se identifica el interés de Paxton, desde principios de la década de 1960, en la “democratización” de la danza y del cuerpo danzante, tal como él y otros la practicaron y exploraron en la Judson Church, en Nueva York.<sup>15</sup> Asimismo se manifiesta la clara articulación de ciertas afinidades estéticas entre las ideas de Paxton sobre el cuerpo danzante y los previos experimentos de John Cage en relación con la composición musical, entre los cuales destaca el uso del silencio. La revolución generada por John Cage no se deriva de la introducción del silencio en

<sup>14</sup> Steve Paxton, *Contact Quarterly*, vol. 3, núm. 1, 1977 [cursivas en el original].

<sup>15</sup> Hay una reseña de los “posmodernos” de Judson Church y su proyecto de un cuerpo danzante democrático en Sally Banes, *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*, Ann Arbor y Londres, UMI Research Press, 1983. Sobre la preocupación de Paxton con la democratización del cuerpo danzante en el contact en Cynthia Novack, véase *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*, Madison, University of Wisconsin Press, 1990.



la composición, sino de la afirmación radical del silencio como composición, del silencio como música. Recordemos las intenciones manifiestas de 4'33": el piano silente, más que ejecutar una negación de lo sensorial, genera una intensificación de lo auditivo; se pide al público que perciba que ese silencio en realidad está lleno de pequeños sonidos. La implicación es que de hecho no hay silencio allí, sino umbrales de percepciones sensoriales que se intensifican por medio de la microscopía. De manera semejante, la revolución de Paxton se deriva de su afirmación de la inmovilidad como danza; en última instancia, como escribe en la cita, no hay inmovilidad, sino sólo capas de movimientos minúsculos. En el punto quieto del cuerpo, no habremos de hallar ascenso ni descenso, sino sólo ausencia de fijeza. La inmovilidad está llena de movimientos microscópicos.

[La aceptación de la inmovilidad por parte de Paxton como forma de danza necesita, implica, produce un reacomodo radical del campo perceptual del sujeto.] En este umbral perceptual tiene lugar una reorganización sensorial en un ámbito microscópico, que Paxton llama "movimientos diminutos", y la inmovilidad revela sus numerosas capas de intensidades vibratorias. Lo que evoca la "inmovilidad como danza" de Paxton, igual que el silencio en Cage, [es menos una estrategia compositiva que un ensayo vivencial de lo que el filósofo José Gil denomina microscopía de la percepción], modo de percepción que lleva a una "metafenomenología".<sup>16</sup> Surge una pregunta cuando nos desplazamos de la inmovilidad a lo microscópico, y de ahí a lo fenomenológico: ¿las experiencias del silencio sonoro y la inmovilidad vibratoria califican como "percepción", o este término debe emplearse sólo en su aspecto metafórico?" Sólo al responder la primera parte de la pregunta de forma afirmativa podemos desplazarnos hacia la fenomenología, más particularmente a una metafenomenología de pequeñas percepciones. En la medida en que la "danza pequeña" intensifique la danza interna, muscular, nodal, linfática, vibratoria, del cuerpo, como describe Paxton, su estructura sensorial será isomórfica respecto de las descripciones de lo que los estudios en psicología de la percepción llaman "propiocepción introspectiva" [*propiocepción* también se conoce en español como "sensibilidad cinestésica"]. En este tipo de percepción, "una parte de nuestra atención perceptual se curva para alejarse de sus objetos visuales y auditivos naturales, y activamente se dirige de modo inmediato hacia alguna parte

<sup>16</sup> José Gil, *A Imagem Nua e as Pequenas Percepções*, Lisboa, Relógio D'água, 1996.

del cuerpo, como un brazo”<sup>17</sup> La propiocepción introspectiva no es una exploración cognitiva (si bien de forma causal puede llegar a sustentarla), sino una “experiencia de atención” verdadera, es decir, “un percibimiento”.<sup>18</sup> En el caso de la danza pequeña, quedar inmóvil compromete no sólo a una parte específica del cuerpo, sino que el cuerpo entero es el objetivo de la propiocepción introspectiva, que se añade a la intensidad de la percepción y por ende a la conciencia aumentada de la microscopía. Además, la propiocepción introspectiva producto de la danza pequeña mezcla en profundidad lo que la modernidad siempre trató de dissociar: el sujeto y su cuerpo. Cuando el sujeto permanece quieto, escuchando, sintiendo, oliendo sus propias vibraciones, ajustes, temblores corporales fluyendo a través, a lo largo, dentro del espacio entre el núcleo de la subjetividad y la superficie de su cuerpo, no hay más que la revelación de un espacio infinito, no ubicable, para la microexploración del potencial múltiple de las subjetividades y corporalidades que son parte de uno mismo y de otra forma no se sienten. La “pequeña danza” sucede en ese lugar indefinido; el bailarín debe explorar el no localizable allí entre subjetividad y cuerpo-imagen.

Si lo que se ha expuesto resume, de manera sencilla, la psicología de la propiocepción, es a la relación de esta última con la filosofía a lo que ahora se debe dirigir la atención con el fin de sondear con más profundidad en los problemas estéticos, sociales y existenciales que genera la inmovilidad: la problemática de la postura del cuerpo respecto del mundo y respecto del yo, conforme el sujeto se sumerge en una microscopía de percepción, una fenomenología de interioridad, ese allí donde, detenido en una inmovilidad vibratoria, el sujeto intenta encontrarse con su cuerpo.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Brian O’Shaughnessy, “Proprioception and the Body Image”, en *The Body and the Self*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1998, p. 175.

<sup>18</sup> *Ibidem.*, p. 176.

<sup>19</sup> Cuando terminaba este ensayo me topé con la extraordinaria noción de Suely Rolnik del “cuerpo vibratorio” [*corpo vibrátil*]. El concepto se elabora en el libro de Rolnik *Cartografia Sentimental. Transformações Contemporâneas do Desejo*, Sao Paulo, Editora Sulina, 1989. En una comunicación personal, Rolnik me explicó que el “cuerpo vibratorio” es “el potencial que tienen nuestros cuerpos en la vibración con la música del mundo”, y, en este sentido, “nuestra subjetividad consta de dicha composición sensorial”. Mi empleo de la palabra “vibratorio” en este texto precede mi conocimiento de la elaborada noción de Rolnik. Sin embargo, la cercanía semántica no es en absoluto producto de alguna coincidencia. Aunque mi uso de “vibratorio” es distinto del de Rolnik en el énfasis que pongo en lo táctil y lo propioceptivo más que en lo musical, nuestra teorización concurrente de un “cuerpo vibratorio” parece impuesta por un interés

Todo el tiempo estamos rodeados de metafenómenos imperceptibles, de los cuales surgen las micropercepciones como extraños indicadores. Desde el punto de vista de las pequeñas percepciones, todo soporta el cambio; la inmovilidad deviene movimiento, y lo estable, inestable.<sup>20</sup>

¿De qué forma tiene lugar el proceso de metamorfosis de la inmovilidad en movimiento, de lo estable en inestabilidad, descrito por José Gil? Sabemos que es una cuestión de intensidad, de las múltiples capas de intensidades que ejecuta el cuerpo por medio de la inmovilidad. Pero la experiencia de la inmovilidad en la danza se ha descrito hasta ahora desde la perspectiva del sujeto que baila. De hecho, en la descripción de Paxton de la "pequeña danza", el centro de atención reside en la experiencia del bailarín. Si bien la inmovilidad se ejecuta como danza en *Magnesium*, es importante mencionar que el umbral de las percepciones introspectivas, pequeñas, permanece invisible al público. Para llevar nuestro análisis coreográfico, y como intensificador de las sensaciones del público, debemos atender la cuestión del efecto de la inmovilidad sobre la mirada del espectador que se posa en la imagen de un cuerpo danzante que permanece quieto. ¿Qué medios (coreográficos) aprovecha el cuerpo quieto para que el público se comprometa en la intensificación perceptual?

Sabemos que el ojo baila de forma permanente, imperceptible, para percibir imágenes. Los estudios sobre percepción visual nos indican que cuando el movimiento relativo del objeto y la retina alcanzan una inmovilidad absoluta, la imagen pronto se desvanece del área visible.<sup>21</sup> Esta clase particular de ceguera es pertinente, pues demuestra que no sólo el movimiento de un objeto a lo largo de la retina es esencial para la percepción visual, sino que muestra también que el ojo debe emprender un movimiento para que aparezca el objeto inmóvil y mantenga su aparición. Ante el objeto fijo, se encuentran los pequeños movimientos temblorosos del ojo, que operan como escáner e impiden la pérdida de la imagen.

compartido en el vínculo entre sujeto/deseo/movimiento en relación con el problema caro a Rolnik como crítica de arte y psicoanalista, y a mí como dramaturgo: cómo unir el arte con la vida.

<sup>20</sup> Gil, 1996, p. 20, nota 16 [trad. del autor].

<sup>21</sup> Véase por ejemplo Lothar Spillmann y John S. Werner (eds.), *Visual Perception: The Neurophysiological Foundations*, San Diego, Academic Press, 1990; James T. McIlwain, *An Introduction to the Biology of Vision*, Cambridge, Inglaterra, Cambridge University Press, 1996.

Si nuestros ojos están en movimiento constante, en una pequeña danza compuesta por vibraciones infinitesimales, cabe afirmar que estas vibraciones no son más que los tantos movimientos desesperados que debe ejecutar el ojo para evitar ahogarse en su propia ceguera.

No sólo atañe al ojo esta necesidad de que los sentidos estén en un estado trémulo constante para percibir. Contra un trasfondo de objetos estáticos, la percepción sólo se logra en tanto vibre el cuerpo entero. Es este temblor, esta vibración, lo que en última instancia produce la diferenciación necesaria para distinguir entre objeto y trasfondo, para generar toda experiencia perceptual y eidética. Ésta es la base de la fenomenología de Merleau-Ponty cuando habla de la percepción como "la llegada de la diferencia".<sup>22</sup> Y es asimismo la base de ese proyecto extraordinario (hoy en día curiosamente ignorado) de unir la "mente" humana con la "naturaleza", la complicada epistemología de las conexiones perceptuales interespecíficas que elaboró Gregory Bateson a lo largo de toda su vida. La idea de Bateson sobre la percepción coincide con la de Merleau-Ponty en muchos aspectos (sólo para divergir, profundamente, del acento de Bateson en los procesos estocásticos), pero de la manera más particular en el papel atribuido a la diferencia. Bateson resume el surgimiento de una percepción como un juego de diferencias con dos niveles:

Los órganos sensoriales humanos sólo reciben noticias de la diferencia, y las diferencias deben codificarse en sucesos temporales (es decir, cambios) para que sean perceptibles. Las diferencias estáticas comunes que permanecen constantes por más de unos cuantos segundos se vuelven perceptibles sólo mediante una búsqueda. De modo semejante, los cambios muy lentos se vuelven perceptibles sólo mediante una combinación de búsqueda y producción de observaciones de momentos separados en la línea continua del tiempo.<sup>23</sup>

Las diferencias deben "codificarse" en el tiempo con el fin de producir el efecto de cambio. Ante un objeto inmóvil, que no inicie ni sostenga el cambio durante un periodo determinado, el acto de generar diferencia tiene que recaer en el cuerpo, sea mediante una "búsqueda" (como en el ejemplo del minúsculo movimiento

<sup>22</sup> Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, Evanston, Northwestern University Press, 1961, p. 217 [ed. esp.: *Lo visible y lo invisible*, Seix Barral, Barcelona, 1966].

<sup>23</sup> Gregory Bateson, *Mind and Nature*, Nueva York, Dutton, 1979, p. 70.

ocular en relación con el objeto) o, de forma más interesante, mediante una participación activa de la mente en la recopilación de rastros mnemónicos dispersos de elementos sensoriales almacenados previamente y en la incorporación posterior de dichos elementos en la reconstitución de un todo perceptual, sin fragmentos. Lo que destaca Bateson es que, sin actividad de los órganos sensoriales ni de la memoria, nos queda un punto ciego.

Lo que Bateson denomina "búsqueda" se describe mejor en el ámbito del movimiento que lleva a cabo el aparato sensorial como temblor o vibración. [La vibración realiza la función de suplir la falta de información proporcionada por el objeto inmóvil conforme se fusiona, por medio de la inmovilidad, con el trasfondo. Si consideramos la vibración desde este punto de vista, inevitablemente debemos pensar que el término, de nuevo, comienza a adoptar la forma de un socio fenomenológico de la inmovilidad. Y surge la pregunta: ¿la vibración se inscribe en la inmovilidad sólo para hacer visible dicha inmovilidad? ¿Para posibilitar la percepción de la inmovilidad? De ser así, la vibración sería a la inmovilidad lo que lo invisible es a lo visible. Recordemos lo que escribe Merleau-Ponty sobre la relación entre estas dos últimas categorías: que no son opuestas entre sí, sino, en cambio, se encuentran profundamente entrelazadas, lo visible ya contenido en lo invisible, y como recipiente de él. Vale la pena citar el fragmento en su totalidad (del 15 de noviembre de 1959):

El significado es *invisible*, pero lo invisible no es lo contrario de lo *visible*: lo visible tiene un marco interno invisible (*membrure* [armazón]), y lo in-visible es la parte contraria y secreta de lo visible, aparece sólo dentro de él, es el *Nichturprä-sentierbar* [no presentable originalmente] que se me presenta como tal dentro del mundo; no es posible verlo *allí* y cada intento de verlo *allí* lo hace desaparecer, pero está *en la línea* de lo visible, es su foco de atención virtual, está inscrito dentro de él (en filigrana).<sup>24</sup>

Aquí es donde nos encontramos, en la filigrana de la percepción, dentro de la fina membrana donde dos aparentes opuestos se aceptan, se implican, se sumergen entre sí, mientras permanecen distintos para crear y sustentar continuamente

<sup>24</sup> Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 215, nota 22.

la diferencia que crea a la percepción. Merleau-Ponty incluye un nivel más de superposición intersticial. En un movimiento paralelo al de Bateson, Merleau-Ponty invoca la inscripción mutua de percepción y memoria. Sin embargo, para Merleau-Ponty la percepción es un movimiento doble: hacia los niveles externos así como a los internos del cuerpo; al darse uno mismo al mundo cuanto al escarbar en los recuerdos: "Un rojo particular es también un fósil recuperado desde las profundidades de mundos imaginarios".<sup>25</sup> Al incluir la labor del aparato de la memoria dentro del tejido mismo de la percepción, estamos en posibilidades de escribir: cuando la imagen detenida evoca vibración, refleja no sólo los movimientos que produce el ojo con el fin de generar la imagen misma que observa, sino que los movimientos excavatorios de la memoria deben ponerse en acción para recopilar y crear percepción. La vibrátil imagen fija es de este modo una reflexión doble, cuya imitación tiene dos niveles; refleja la danza incesante del ojo y la de la memoria, justamente para manifestarse como imagen inmóvil. Pero aún estamos en una narrativa demasiado fragmentada para complacer y utilizar correctamente las fenomenologías tanto de Merleau-Ponty como de Bateson. Aún tenemos que invocar ese elemento que une, el patrón que conecta: el cuerpo, ojalá no como tropo sino como materia, como la masa gruesa e inestable que se sostiene. Es hora de extender el análisis del ojo, la diferencia y la memoria, para traer al cuerpo entero como órgano tembloroso o vibratorio entre los estímulos externos y las impresiones internas; el cuerpo como "grosor" que, "lejos de rivalizar con el del mundo, es al contrario el único medio a mi alcance para llegar al núcleo de las cosas, al hacer de mí mismo un mundo y de las cosas, carne".<sup>26</sup> Es hora de explorar la relación entre el cuerpo y las dimensiones corporales que genera o destruye. [El cuerpo es "un ser de dos hojas, de un lado una cosa entre todas las demás cosas, y del otro lado un ser que las ve y toca", y añade Merleau-Ponty: "no es por algún accidente incomprensible que el cuerpo tenga esta doble referencia".<sup>27</sup> En otras palabras, para Merleau-Ponty, el cuerpo en sí es diferencia. Esta declaración plantea de inmediato al cuerpo como generador de percepciones, tanto a partir de estímulos como de "excavaciones" mnemónicas.] Sin embargo, habrá que agregar que este cuerpo —debido a que es doble, debido a que se ofrece al mundo, debido

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 137.

a que permite que se le cubra, penetre, levante, sea aceptado por el mundo sobre el cual proyecta su carne—, este cuerpo, así, siempre está bajo el encanto de cierta indeterminación. Lo que necesita destacarse es que esta indeterminación es tremendamente generativa, pues, más que describir un estatus ontológico del cuerpo, narra una presentación específica del cuerpo. La indeterminación del cuerpo reside en primer lugar en el nivel de su integridad física, pues Merleau-Ponty subraya que la carne no es materia. En segundo lugar, el cuerpo es también indeterminado tanto temporal como espacialmente (lo cual no significa que no exista en el tiempo y el espacio): “[...] en realidad puede decirse de mi cuerpo que no está *en otro lugar*, pero no que esté *aquí o ahora* en el sentido en que están los objetos”.<sup>28</sup> Esta curiosa espacialización del cuerpo, esta incapacidad de hacer de él un lugar, un *allí* donde sin duda se encuentra, nos regresa al problema del lugar donde se encuentra el cuerpo en esta zona, donde colisionan la subjetividad y el cuerpo-imagen. Nos regresa a la cuestión de lo que el cuerpo, cuando está de pie, ejecuta en sí y para sí: ni en carne ni en materia, ni aquí ni ahora, sino vibrando en algún *allí* ilocalizable. Es en este momento, decisivo, que se debe retornar al tema de la inmovilidad, tema que primero nos trajo aquí por el poder poético de su conjuro, y abordar el problema central de todo este análisis: ¿qué fuerza se produce y condensa en el *allí* del cuerpo que danza en la inmovilidad?

Lo imperceptible tiene una estructura social basada en zonas culturalmente prescritas de no vivencia y significado cancelado.<sup>29</sup>

En lo que hasta ahora se ha expuesto —en la introducción en torno a un poema modernista, en el análisis histórico del papel mudable de la inmovilidad en la danza, en las investigaciones fenomenológicas sobre la propiocepción y la labor de la microscopía—, se manifiesta un argumento en curso: la inmovilidad que analizamos no abrevia de las cualidades de la fijeza, sino que se trata de una categoría ontológica, un umbral sensorial, una intensidad vibratoria provocada por el rechazo del sujeto a comprometer su cuerpo en movimientos impensadamente continuos, sobredeterminados, prescritos, y en subjetividades y cuerpos-imagen.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 147.

<sup>29</sup> Nadia Seremetakis, *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, p. 13.

[Esta inmovilidad vibratoria reconfigura la relación misma entre corporalidad y subjetividad, en tanto chocan en la formación de umbrales sensoriales en el campo de fuerza cultural-histórico que es el mundo.] La inmovilidad opera en el ámbito del deseo del sujeto de invertir una relación determinada con la temporalidad, y por ende con los ritmos corpóreos. [Comprometerse con la inmovilidad es hacerlo con diversas experiencias de percibir la propia subjetividad, por medio de una postura vibratoria. Ésta es la posición que propone la psicoanalista y teórica cultural Suely Rolnik con su noción de "cuerpo vibratorio" (*corpo vibrátil*)] como profunda auscultación de la densidad sónica del mundo conforme resuena dentro y a lo largo del sujeto. Para Rolnik, esta auscultación es esencial en la reconfiguración creativa de la relación del sujeto respecto del mundo, respecto de su propia subjetividad y de su cuerpo-imagen. Este efecto específico de la inmovilidad, como intensificador de la interrupción y la invención, es asimismo y justamente lo que Nadia Seremetakis teoriza en sus tres importantes ensayos sobre la memoria de los sentidos:

Contra el flujo del presente, hay una inmovilidad en la cultura material de la historicidad; esas cosas, espacios, gestos y relatos que implican la capacidad perceptual para la elemental creación histórica. La inmovilidad es el momento en que el enterrado, el descartado y el olvidado escapan a la superficie social de la conciencia como oxígeno sustentador de la vida. Es el momento de salir del polvo histórico.<sup>30</sup>

Seremetakis presenta su invocación de la labor de resistencia de la "inmovilidad" contra el "polvo histórico" a través de metáforas tan poderosas que, para poner esos conceptos en su capacidad crítica completa, y así emplear por completo su potencial para el trabajo hermenéutico y social, se debe empezar por literalizarlos estratégicamente y así percibir de manera pragmática su carácter epistemológico y social. Esta literalización puede comenzarse al observar que, en la década pasada, el polvo estuvo en particular activo a lo largo de Europa, cubriendo sin cesar los cuerpos de sus distraídos ciudadanos. El polvo empezó su labor de anestesia sensorial en ese inolvidable enero de 1991, cuando, por vez

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 12.



primera en la historia, los ojos hipertrofiados se separaron de nuestros cuerpos e iniciaron una caída libre, con una rapidez cada vez mayor, quirúrgicamente precisos y "vivos", hacia un paisaje extraño, para explotar en una brillante ceguera en medio de verdosos vapores. Suspendida en las cálidas brisas del candente desierto iraquí, la nube de polvo resultante se cernió, vacilante, sin dirección definida. Mientras tanto, más al norte, otro campo de fuerza histórico intensificaba su actividad. Por una atracción fatal, el polvo del desierto enfiló rumbo al noroeste, a través del Mediterráneo, sin tocar nunca el agua, con resolución. Se tomó su tiempo al viajar por esas aguas. Después de casi un año de suspensión, su lento ritmo cobró una intensidad creciente una vez que pasó sobre el nuevo campo de fuerza de la violencia y la historia: las humeantes calles de Sarajevo. Ahí, se mezcló con el polvo del concreto recién pulverizado en una nueva combinación grisácea y se diseminó para hacerse presente al final en Berlín, París, Londres, Madrid, Roma, incluso, por lo demás, la polvorienta Lisboa. Con el paso de toda historia monomaniacamente autocontenida, el polvo cubrió nuestra piel, llenó nuestras bocas, enrojeció nuestros ojos con lágrimas y secó nuestras gargantas, para dejar un mal sabor de boca. El polvo fue la primera nueva impresión sensorial catable, palpable, del nuevo orden mundial.

El polvo de las guerras, en Europa, en Occidente, nunca acaba de asentarse, sino que todo el tiempo cobra nuevas energías por los atroces horrores y anestesia sensorial de este siglo. Este polvo que altera la división entre lo sensorial y lo social también penetra en lo profundo de los niveles interiores del cuerpo, donde encuentra su reposo final, y opera su labor final de rigidizar la fluida rotación de ensambladuras y articulaciones. Algunas coreografías, en su callado trabajo de auscultación, en ocasiones siguen la inquietante trayectoria de este siglo polvoriento, conforme plasma las tensiones del sujeto bajo los compases del sistema nervioso de la historia. La brutalidad del polvo histórico, que literalmente cae sobre los cuerpos y remodela la postura del sujeto respecto del cuerpo-imagen y del movimiento, evoca la respuesta de la danza respecto del resplandeciente polvo radioactivo que baña microscópicamente a la población de Hiroshima y la de Nagasaki. El efecto de este polvo venenoso determinó la forma del ritmo y cuerpo-imagen del Butoh, no sólo como danza de la oscuridad, sino como la propia danza de la inmovilidad vibratoria. En fechas más recientes, en Europa, algunas coreografías también emprendieron una cuidadosa investigación de las transformaciones corporales

y subjetivas producto de los residuos imperceptibles del titubeante edificio de la historia en tanto su polvo infecta nuestros pulmones, petrifica nuestro lenguaje y atrapa a nuestros sistemas nerviosos dentro de las heces de la historia. Los coreógrafos en cuestión realizaron su trabajo por medio de una inmovilidad no fija. Durante el particularmente polvoriento otoño de 1992, la inmovilidad como gesto contra el polvo histórico hizo erupción de forma espontánea en un grupo de coreógrafos, músicos, críticos y artistas reunidos en París, en un laboratorio coreográfico llamado SKITE. La coreógrafa portuguesa Vera Mantero y el coreógrafo español Santiago Sempere estuvieron allí; ambos declararon que el estado del mundo era tal que les impedía bailar; Meg Stuart hizo una coreografía de una danza inmóvil para un hombre que yacía en el suelo, en busca de sus recuerdos;<sup>31</sup> el coreógrafo australiano Paul Gazzola yace callado en la noche, desnudo, en el improbable resguardo que le brinda una autopista. Veo ese momento en París como uno en el que el polvo histórico comprometió a los coreógrafos con una reorganización radical de la noción de la danza y de la posición del sujeto dentro del movimiento de los sucesos mundiales, por medio de la inmovilidad. En esa época, los performances tenían la cualidad de una explosión espontánea; no hubo una decisión consciente de elaborar sobre las dramaturgias de la inmovilidad. Pero, ¿no es justamente la erupción espontánea y el uso de la inmovilidad la dinámica misma que describe Seremetakis cuando la transformación histórica material realiza su gesto contra el polvo histórico? En este caso, el acto espontáneo correspondió exactamente con la descripción de Seremetakis de la inmovilidad que irrumpe en el trasfondo del polvo histórico como "oxígeno sustentador de la vida". Además, esta inmovilidad no fue la de la rigidez propia de una estatua. Tuvo la inestabilidad de la respiración, el temblor del contacto; provocó la vibración de una mirada activa. Osciló entre intención, expresión, emoción y subjetividad, y recibió el impulso de una crisis súbita de la imagen del cuerpo del bailarín como isomórfico respecto de una imagen en movimiento. La inmovilidad no era ubicable, pero en definitiva estaba *allí*.

Los críticos, programadores y el público por igual observaron la consolidación de este empleo disperso, diverso, por parte de algunos coreógrafos europeos contemporáneos. Tuve la oportunidad de escribir acerca de la forma como su uso

<sup>31</sup> El hombre en cuestión es el crítico y programador francés Jean-Marc Adolphe.

aborda la danza dentro de una "ontología del performance", en el sentido en que dicha ontología destaca que la inmovilidad privilegia la presencia más que el movimiento.<sup>32</sup> Sin embargo, sólo ahora estoy preparado para comprender lo que ofrece esta inmovilidad en movimiento, lo que puede ser el genio de estos bailes de cuerpos vibratorios. Consideremos el ejemplo más cabal de una coreografía del cuerpo vibratorio e inmóvil: la pieza autográfica *Jérôme Bel* (1995), del coreógrafo francés Jérôme Bel. Esta obra, con una duración de una hora, ejecuta la definición de Rolnik del cuerpo vibratorio como algo inmerso auditivamente en las vibraciones sónicas de las fuerzas históricas. ¿De qué otra manera se explicaría la forma llamativa en que la obra gira y evoca justamente esas mismas notas que, casi un siglo antes, Nijinsky empleó en su coreografía de los pasos en los que Rivière percibió el surgimiento radical de la inmovilidad como danza potencial? *Jérôme Bel* es una obra que gira en torno a una interpretación de *La consagración de la primavera*, de Stravinsky. Es asimismo una obra para cuerpos desnudos, una obra para teatro desnudo, una obra que da inicio con un polvoriento trasfondo al relato normativo de las vidas del bailarín: peso, estatura, edad, estado de su cuenta bancaria, número telefónico; y los nombres de las figuras históricas que definen el campo de fuerza de cada acción o sección (Thomas Edison, Igor Stravinsky, Dior). Es contra este trasfondo polvoriento de la historia —tanto personal como mundana; de las tecnologías y del arte— que una inmovilidad no fija opera su labor de intensificación vibratoria. Es una inmovilidad semejante en todos aspectos a aquella sobre la cual Eliot escribe en su poema: nunca fija, nunca ubicable, pero siempre bailando. Es una inmovilidad que actúa, con fuerza, la apertura al mundo de ese *allí* vibratorio, ilocalizable y no obstante en esencia generador al problematizar la materia del cuerpo y su imagen, y de la relación del sujeto con su cuerpo conforme el sujeto se entrega al mundo. [La inmovilidad deviene acción en *Jérôme Bel*, en particular en esos momentos iniciales de la pieza cuando la bailarina Claire Haenni está de pie en el procenio o frente del escenario y con meticulosidad estira su piel, como si dudase del confinamiento de su cuerpo dentro de esa superficie, como si pusiese a prueba los límites de la inclusión de su yo dentro de ese caparazón de carne. Se toma su tiempo, el escenario se ilumina sólo con un foco común, la masa orquestal de Stravinsky se reduce a la voz de una

<sup>32</sup> André Lepecki, "Skin, Body, and Presence in Contemporary European Choreography", *The Drama Review*, vol. 43, núm. 4, invierno de 1999, pp. 129-140.

sola mujer. Ella de pie, el tiempo se extiende. Se extiende de tal manera que sale de su ritmo cronométrico prescrito y se mezcla con la duración; inicia un movimiento colectivo hacia lo que sólo puede describirse como una atenta microscopía de la percepción, cuando todo sobrelleva inestabilidad y transformación. Esta inmovilidad, debido a que se representa como don, consciente de estar ante un público, se ejecuta más hacia el público que la sumersión en la propiocepción de la pequeña danza de Paxton. Lleva a cabo un llamado a la percepción en múltiples niveles; si bien está junto al sujeto que actúa, no obstante resuena con las numerosas fragilidades e historias que todo cuerpo (el del bailarín, los del público) lleva en ese espacio entre el núcleo subjetivo y el cuerpo-imagen. Bel presenta el aspecto dual del cuerpo que describió Merleau-Ponty, tanto como objeto en el mundo y como sujeto del mundo. La intensidad de esos momentos cuando el cuerpo inmóvil surge como ilocalizable e indeterminado quitan el aliento; la inmovilidad hace vibrar el núcleo del sujeto hacia una posición allende las fronteras del cuerpo-imagen, y allende la manifestación de un cuerpo-imagen limitado por sus ataduras al yo. Se pide al público que se sumerja en este territorio ilocalizable de inmovilidad vibratoria: *allí* donde lo sensorial y lo subjetivo, cuerpo-imagen e identidad central, negocian su posición ante los vientos de la historia. Si se elige seguir esta inmovilidad, pronto se encuentra uno en medio de una reorganización representacional del cuerpo vibratorio que asume el poder y barre el polvo histórico de los sentidos embotados. En la inmovilidad se está en territorios inexplorados: *allí*, en la zona vibratoria donde chocan la danza del sujeto y la danza de la historia. La inmovilidad es el umbral generador de la crítica de la danza hacia la fabricación de la corporalidad, de la subjetividad y de lo sensorial por parte de la modernidad, mediante un cuerpo vibratorio comprometido en una microscopía de la percepción.

Traducción de Ricardo Rubio

#### BIBLIOGRAFÍA

- Banes, Sally, *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*, Ann Arbor y Londres, UMI Research Press, 1983.
- Barthes, Roland, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Richard Howard (trans.),