



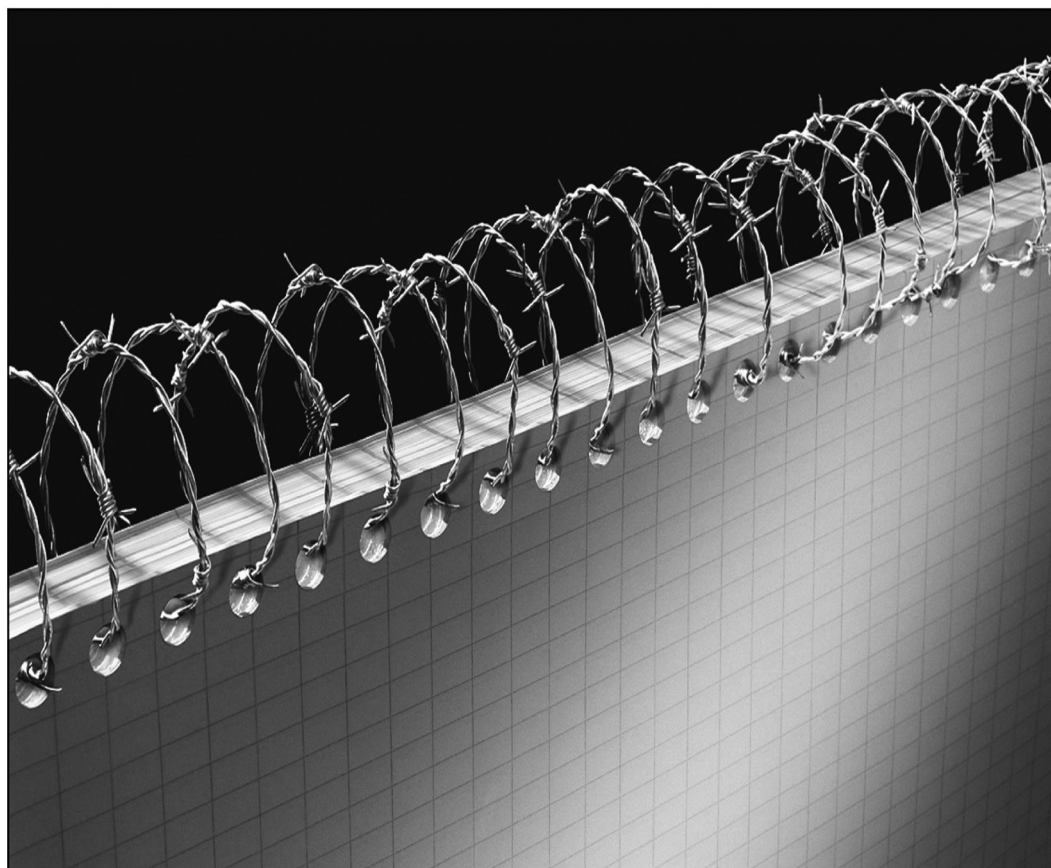


FRACTAL

REVISTA TRIMESTRAL

NÚMERO 50





En defensa del derecho constitucional a la libre expresión, y
contra el abuso del poder,
la CNDH defiende y protege tus derechos humanos

**PROGRAMA DE ATENCIÓN DE AGRAVIOS A
PERIODISTAS Y DEFENSORES CIVILES**

Lada gratuita y confidencial 01800.715.2000



COMISIÓN NACIONAL DE LOS
DERECHOS HUMANOS
M É X I C O

CNDH, Organismo Público Autónomo www.cndh.org.mx

Ediciones de Educación y Cultura:

COLECCIÓN ÍNTIMOS

Tan lejos, tan cerca
Alejandro Meneses

De claro en claro
Cuentos sobre el Quijote

De claro en claro
Poemas sobre el Quijote

La muralla
Hugo Diego Blanco

Los días contados
Sebastián Gatti

Al vuelo
Blanca Luz Pulido

Durmiendo en sueño ajeno
Víctor Arellano

*Cuentos de conjuros, de amanuenses
y demonios*
Jorge A. Abascal Andrade

Cuentos para antes de hacer el amor
Marco Tulio Aguilera Garramuño

*Leyendo
se entiende
la gente*


EDICIONES DE
Educación y Cultura

de venta en librerías

www.educacionycultura.com.mx

educacionyculturamexico@hotmail.com

educacionyculturapuebla@hotmail.com

Tel: 01(55) 9150 1038

01(222) 169 5757



Exagerar es una forma de
admirar cortésmente

Roberto Bolaño

Director Ilán Semo

Consejo Editorial

Elsa Cross, Claudio Lomnitz, Lorenzo Meyer, Carlos
Monsiváis, Carlos Montemayor, Tomás Segovia,
Enrique Semo

Consejo de Redacción

José Luis Barrios, Jorge Fernández Granados, Fausto
Alzati Fernández, Antonio García de León, Carlos
López Beltrán, Benjamín Mayer Foulkes, Ricardo
Pozas Horcasitas, Pedro Serrano, Mauricio Tenorio,
Francisco Valdés Ugalde

Diseño

María José Farías B.

FRACTAL

NÚMERO 50

Sumario

EL CUERPO, LA DANZA Y LO QUE ESCAPA AL SIGNIFICADO

Presentación 13

La danza como metáfora del pensamiento 15
Alan Badiou

El saber del cuerpo: reflexiones
epistemológicas en torno a la danza 37
Jaana Parviainen

Más allá de la gramática del gesto 73
Ana María Martínez de la Escalera

¡Saludos México!: postales, turismo
y cuerpos danzantes 79
Ruth Hellier-Tinoco

Louise Lecavallier y el simulacro del
cuerpo virtual 99
Nuria Carton de Grammont

INSCRIPCIONES

Marsupial y marsupiales 111
Pedro Serrano

Poemas	127
<i>Ricardo Pozas Horcaditas</i>	
Baldwin y “la confusión americana”	137
<i>Colm Tóibín</i>	
Paréntesis del estupor	159
<i>María Auxiliadora</i>	

LÍNEAS PARA UN DÍA BREVE

Oscar Terán	165
<i>Alicia Rubio</i>	
La vida en un sorbo	169
<i>Slavoj Žižek</i>	

Coordinación del dossier: Nora Crespo

Portada: Fatima Mendonça. Circo. Estudo para um Grande Amor VI, 1998.
Óleo, pastel y lápiz de color sobre tela/ 140 x 145 cm.

Fractal es una publicación trimestral editada por la Fundación Fractal.
Número 50. julio-septiembre 2008. Año XIII Volumen XII. Asistente de la redacción: Lucia López Arias. Distribuidora: Comercializadora Alieri.
Municipio Libre 141-101, Col. Portales, México, D.F. ISSN: 1405-3436.
Los artículos firmados son responsabilidad de los autores. La redacción no se hace responsable de los originales no solicitados con anterioridad.
Dirección: Campeche 351-101, colonia Hipódromo-Condesa, delegación Cuauhtémoc, C.P. 06100, México, D.F. Teléfono y fax: 5286 9814.
© Los autores.

fractal1@prodigy.net.mx
www.fractal.com.mx

DOSSIER

EL CUERPO, LA DANZA Y LO QUE ESCAPA AL SIGNIFICADO



El tema que reúne a los artículos de este dossier no es un problema nuevo. En rigor, su formulación se remonta a un cúmulo de observaciones que se inician hacia fines del siglo XVIII y cobran su versión más depurada en el ensayo que Heinrich von Kleist dedicó a lo que podríamos llamar el dilema de las marionetas. Un bailarín y su amigo acuden a una función de un teatro de marionetas. El amigo observa que el bailarín jamás podrá igualar la belleza y la precisión de los movimientos de una marioneta. El bailarín consiente con la afirmación, sólo que propone un argumento inesperado: la marioneta es “superior” al bailarín no por la las libertades que le brinda el hecho de estar desprovista de una osamenta, sino porque no tiene “conciencia” propia. Es decir, porque no cuenta con esa mirada autoreflexiva, que es una segunda mirada, y que lo pone a merced de sus propias e inconscientes “interdicciones”.

Cuando fue publicado por vez primera, el texto de Von Kleist desató tantas polémicas como lo sigue haciendo hasta la fecha. Una de ellas trata de la inabarcable relación —o mejor dicho: de la imposibilidad o la infinitud de la relación— entre los saberes del lenguaje y los órdenes ocultos que rigen al cuerpo y sus expresiones. El tópico, ya muy antiguo, de si existe un “saber” del cuerpo que escapa a las posibilidades de ser escrutado y expresado por

los saberes de la hermenéutica presupone una condición en cierta manera banal. Es obvio que lo que se “expresa” con o a través del cuerpo resulta frecuentemente inexpressable a través del orden de los signos y de las signaturas. No es que el cuerpo no cuente con un “lenguaje” propio, abusando de los usos de la metáfora que puede concurrir en la palabra “lenguaje”: es que simplemente produce significado más allá de cualquier posibilidad de codificarlo o axiomatizarlo.

La pregunta es distinta. Lo que significa al cuerpo, ¿está más allá de cualquier significado? ¿Decapita o elude cualquier significante? Digamos que se trata del dilema por los límites mismos de la labor de la interpretación. ¿Cierra o encierra el cuerpo del danzante moderno, es decir, el cuerpo-coreografía, el círculo de las posibilidades del signo?

La respuesta que los autores ofrecen va más allá de las reflexiones que se circunscriben a la pregunta de: ¿qué es la danza?, y se sitúan en los límites de uno de los debates relevantes de nuestra época: el debate sobre los límites del significado y, a su manera, de lo que está más allá del lenguaje y el signo. Alan Badiou habla del cuerpo-acontecimiento; J. Parviainen de sus saberes pre-lingüísticos. Ana María Martínez de la Escalera reflexiona sobre el “trabajo” que contrae el cuerpo danzante; Ruth Hellier-Tinoco sobre la banalidad de los atributos de la “autenticidad”. Por último, el ensayo de Nuria Carton de Grammont versa sobre la producción de cuerpos virtuales en la era del autómata.

La danza como metáfora del pensamiento

¿Por qué concibe Nietzsche a la danza como una metáfora forzosa del pensamiento? Porque la danza es lo que se opone al gran enemigo de Nietzsche-Zaratustra, un enemigo que él denomina el “espíritu de la pesantez”. La danza es, en primer lugar, la imagen de un pensamiento sustraído de todo espíritu de pesantez. Es importante registrar las *otras* imágenes de esta sustracción, puesto que inscriben a la danza en una compacta red metafórica. Tomemos el caso del pájaro, por ejemplo. Como Zaratustra declara: “Y, sobre todo, el que yo sea enemigo del espíritu de la pesadez, eso es algo propio de la especie de los pájaros”.¹ Esto nos proporciona una primera conexión metafórica entre la danza y el pájaro. Digamos que hay una germinación o un nacimiento danzante, de lo que podríamos llamar el pájaro dentro del cuerpo. En un sentido más amplio: hay en Nietzsche una imagen del vuelo. Zaratustra también dice: “Quien algún día enseñe a los hombres a volar, ése

¹ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, trad. A Sánchez Pascual, Madrid: Alianza Editorial, recuperado en www.nietzscheana.com.ar.

habrá cambiado de sitio todos las señales de piedra; para él los mismos volarán por el aire y él bautizará de nuevo a la tierra, llamándola –“La ligera””.² Realmente sería una definición muy bella y sensata de la danza decir que es un nuevo nombre dado a la tierra. Ahí permanece el niño. “Inocencia es el niño y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí”.³ Ésta es la tercera transformación, que se encuentra al inicio de *Así habló Zaratustra* –después del camello, que es el opuesto de la danza, y del león, demasiado violento como para ser capaz de llamar “ligera” a la tierra que ha iniciado de nuevo. Hay que tener en cuenta que la danza, que es tanto pájaro como vuelo, también es todo lo que el infante designa. La danza es inocencia porque es un cuerpo antes del cuerpo. Es olvido, porque es un cuerpo que olvida sus grilletes, su peso. Es un nuevo comienzo porque el gesto de la danza siempre debe ser algo como la invención de su propio comienzo. Y también es juego, desde luego, porque la danza libera al cuerpo de todo mimetismo social, de toda gravedad y conformidad. Una rueda que gira por sí misma: esto podría proporcionar una definición muy elegante para la danza. La danza es como un círculo en el espacio, pero un círculo que es su propio principio, un círculo que no se traza desde afuera, sino que más bien se traza a sí mismo. La danza es la fuerza motriz: cada gesto y cada línea de la danza debe presentarse, no como una consecuencia, sino como la misma fuente de movilidad. Y finalmente, la danza es simple afirmación, porque hace del cuerpo negativo –el cuerpo vergonzoso– uno radiantemente ausente.

Posteriormente, Nietzsche también hablará de fuentes, todavía dentro de la secuencia de imágenes que disuelven el espíritu de la pesadez.

² *Ibíd.*

³ *Ibíd.*

“Mi alma es un surtidor” y, desde luego, el cuerpo danzante siempre está saltando, fuera de la tierra, fuera de sí mismo.⁴

Por último, está el aire, el elemento aéreo que lo resume todo. La danza es lo que permite a la tierra llamarse a sí misma “aérea”. En la danza, la tierra se piensa como si estuviera dotada de una ventilación constante. La danza implica la respiración, el aliento de la tierra. Esto se debe a que la cuestión central de la danza es la de la relación entre verticalidad y atracción. Verticalidad y atracción entran en el cuerpo danzante y le permiten manifestar una posibilidad paradójica: que la tierra y el aire puedan intercambiar sus posiciones, de modo que una pase a ser la otra. Es por todas estas razones que el pensamiento encuentra su metáfora en la danza, la cual recapitula la serie del pájaro, la fuente, el niño y el aire intangible. Desde luego, esta serie puede parecer muy inocente, casi empalagosa, como un cuento infantil en el que ya nada puede afirmarse ni evaluarse. Pero es necesario entender que esta serie está atravesada por Nietzsche –por la danza– en términos de su relación con un poder y una furia. La danza es uno de los términos de la serie y es también lo que atraviesa violentamente toda la serie. Zaratustra dirá de sí mismo que tiene “pies sedientos de danza”.⁵

La danza le da una figura a la inocencia atravesada por el poder. Manifiesta la virulencia secreta de lo que inicialmente surgió como fuente, pájaro, infancia. En realidad, lo que justifica la identificación de la danza como la metáfora del pensamiento es la convicción de Nietzsche de que el pensamiento es una *intensificación*. Esta convicción se opone principalmente a la tesis según la cual el pensamiento es un principio cuyo modo de realización es externo. Para Nietzsche,

⁴ *Ibíd*

⁵ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, trad. Juan Carlos García Borrón, Barcelona: Planeta-Agostini, 1992, p. 254.

el pensamiento no se efectúa en otra parte más allá de aquella donde se da —el pensamiento es efectivo *in situ*, es lo que se intensifica (si se puede hablar así) sobre sí mismo, o también es el movimiento de su propia intensidad.

Pero entonces la imagen de la danza es natural. La danza transmite visiblemente la Idea del pensamiento como una intensificación inmanente. O mejor dicho, podríamos hablar aquí de *cierta visión* de la danza. De hecho, la metáfora funciona solamente si ponemos de lado toda representación de la danza que la describa como una restricción externa impuesta sobre un cuerpo flexible o como la gimnasia de un cuerpo danzante controlado desde afuera. En Nietzsche, la oposición entre la danza y una gimnasia de este tipo no es ni más ni menos que absoluta. Después de todo, uno podría imaginar que la danza expone un cuerpo obediente y musculoso a nuestra mirada, un cuerpo simultáneamente capaz y rendido. En otras palabras, un régimen del cuerpo en el que éste se ejerce por su sometimiento a la coreografía. Pero para Nietzsche dicho cuerpo es el opuesto del cuerpo danzante, del cuerpo que *internamente* intercambia la tierra por el aire.

¿Qué es, según Nietzsche, lo opuesto de la danza? Es el alemán, el mal alemán, a quien define así: “obediencia y piernas largas”.⁶ La esencia de esta mala Alemania es el *desfile militar*, el cuerpo alineado y martillante, el cuerpo servil y sonoro. El cuerpo de una cadencia que golpea. La danza, en cambio, es el cuerpo aéreo y discontinuo, el cuerpo vertical. Para nada el cuerpo martillante, sino el cuerpo “en puntos”, el cuerpo que pincha el suelo tal como se punzaría una nube. Por encima de todo, es el cuerpo silencioso, contrapuesto al cuerpo que

⁶ Friedrich Nietzsche, *The Case of Wagner*, trans. Walter Kaufmann (New York: Vintage, 1967), p. 180. T. de T.

prescribe el estruendo de su propio golpe pesado, el cuerpo del desfile militar. Finalmente, la danza para Nietzsche apunta a un pensamiento vertical, un pensamiento que se estira hacia su verdadera altura. Esta consideración obviamente está relacionada con el tema de la afirmación capturado por la imagen del “gran mediodía”, la hora en que el sol está en su cenit. La danza es el cuerpo consagrado a su cenit. Pero quizá, y aún más profundamente, lo que Nietzsche ve en la danza –como una imagen del pensamiento y como lo Real de un cuerpo– es el tema de una movilidad que se sujeta firmemente a sí misma, una movilidad que no se inscribe en una determinación externa, sino que se mueve sin desprenderse de su propio centro. Esta movilidad no está impuesta, se despliega como si fuera una expansión de su centro.

Por supuesto, la danza corresponde a la idea nietzscheana de pensamiento como transformación activa, como poder activo. Pero esta transformación es tal que dentro de ésta se libera una interioridad afirmativa *única*. El movimiento no es ni un desplazamiento ni una transformación, sino un curso que atraviesa y sostiene la unicidad eterna de una afirmación. Por consiguiente, la danza designa la capacidad del impulso corporal no tanto de proyectarse en un espacio fuera de sí, sino de quedar atrapado en una atracción afirmativa *que lo contenga*. Éste es quizás el *insight* más importante de Nietzsche: más allá de la exhibición de movimientos o la rapidez de sus diseños externos, la danza es lo que da testimonio de la fuerza de restricción en el corazón de estos movimientos. Desde luego, esta fuerza de restricción se manifestará únicamente en el movimiento, pero lo que cuenta es la potente legibilidad de la restricción.

En la danza así concebida, el movimiento encuentra su esencia *en lo que no ha tenido lugar*, en lo que ha permanecido ya sea inefectivo o contenido dentro del movimiento mismo.

Además, esto podría proporcionar otra forma más de aproximarse negativamente a la idea de la danza. Puesto que el impulso desenfrenado –el ruego corporal que inmediatamente se manifiesta y obedece– es precisamente lo que Nietzsche llama *vulgaridad*. Nietzsche escribe que toda vulgaridad deriva de la incapacidad de resistir a un ruego. O la vulgaridad radica en el hecho de que estamos obligados a actuar, “que obedecemos a cada impulso”. De esta forma, la danza se define como el movimiento de un cuerpo sustraído de toda vulgaridad.

La danza no es de ninguna manera el impulso corporal liberado, la energía desenfrenada del cuerpo. Por el contrario, es la manifestación corporal de la *desobediencia* a un impulso. La danza muestra cómo el impulso puede volverse inefectivo en el movimiento de tal modo que sería una cuestión de restricción, más que de obediencia. Estamos lejos de cualquier doctrina de la danza como un éxtasis primitivo o como la pulsación desmemoriada del cuerpo. La danza ofrece una metáfora para un pensamiento ligero y sutil precisamente porque muestra la restricción inmanente al movimiento y así se opone a la vulgaridad espontánea del cuerpo.

Ahora podemos pensar adecuadamente lo que se expresa en el tema de la danza como ligereza. Sí, la danza se opone al espíritu de la pesadez. Sí, es lo que le da a la tierra su nuevo nombre (“la ligera”) –pero, al final, ¿qué es la ligereza? Decir que es la ausencia de peso no nos lleva muy lejos. Por “ligereza” debemos entender la capacidad de un cuerpo para manifestarse como un cuerpo *liberado*, o como un cuerpo que no se constriñe a sí mismo. En otras palabras, como un cuerpo en estado de desobediencia con respecto a sus propios impulsos. Este impulso desobedecido se opone a Alemania (“obediencia y piernas largas”), pero sobre todo exige un *principio de lentitud*. La esencia de la ligereza reside en su capacidad de manifestar la lentitud secreta de lo rápido.

En efecto, es por esta razón que la danza proporciona la mejor imagen de ligereza. El movimiento de la danza ciertamente puede manifestar una rapidez extrema, pero sólo en la medida en que esté habitado por su lentitud latente, por el poder afirmativo de la restricción. Nietzsche declara que “la voluntad debe aprender a ser lenta y desconfiada”. Entonces la danza podría definirse como la expansión de la lentitud y la desconfianza del pensamiento-cuerpo. En este sentido, el danzante nos señala en dirección de lo que la voluntad es capaz de aprender.

Obviamente esto se deduce de la observación de que la esencia de la danza es virtual, más que un movimiento real: movimiento virtual como la lentitud secreta del movimiento real. O más precisamente: la danza, en su rapidez más extrema y virtuosa, exhibe esa lentitud oculta que la hace de tal modo que lo que ocurre es indistinguible de su propia restricción. En la cima de su arte, la danza demostraría la extraña equivalencia no sólo entre rapidez y lentitud, sino también entre gesto y no gesto. Indicaría que, aun cuando el movimiento haya acontecido, este acontecer es indistinguible de un no-acontecer virtual. La danza se compone de gestos que, atormentados por su propia restricción, en cierto sentido quedan pendientes.

Pasando a mi propio pensamiento —mi doctrina— esta exégesis nietzscheana sugiere el siguiente punto: la danza proporcionaría la metáfora para el hecho de que cada pensamiento genuino depende de un acontecimiento. Un acontecimiento es precisamente lo que queda pendiente entre lo que acontece y lo que no acontece —a guisa de una aparición que es indistinguible de su propia desaparición. El acontecimiento se añade a lo que hay, pero tan pronto como se señala este suplemento, “lo que hay” reclama sus derechos, apoderándose de todo. La única forma de determinar un acontecimiento es dándole un nombre, inscribiéndolo en “lo que hay” como un nombre supernumerario. El acontecimiento

“en sí mismo” nunca es otra cosa más allá de su propia desaparición. No obstante, una inscripción puede detener el acontecimiento como si estuviera en el filo dorado de la pérdida. El nombre es lo que decide sobre el haber acontecido. Entonces la danza apuntaría hacia el pensamiento como acontecimiento, pero *antes de que este pensamiento haya recibido un nombre* —en el extremo de su verdadera desaparición, en su disipación, sin el refugio del nombre. La danza imitaría un pensamiento que había quedado pendiente, algo así como un pensamiento nativo (o indefinido). Sí, en la danza, podríamos encontrar la metáfora para lo indefinido.

De ese modo, se volvería claro que la tarea de la danza es reproducir tiempo en el espacio. Un acontecimiento establece un tiempo singular con base en su fijación nominal. Desde que es trazado, nombrado e inscrito, el acontecimiento esboza en la situación —en “lo que hay”— un antes y un después. Empieza a existir un tiempo. Pero si la danza es una metáfora del acontecimiento “antes” del nombre, no puede participar en ese tiempo que sólo el nombre, mediante su reducción, puede instituir. La danza se sustrae de la decisión temporal. En la danza hay por tanto algo que es previo al tiempo, algo pretemporal. Este elemento pretemporal es el que se *interpretará* en el espacio. La danza es lo que suspende al tiempo en el espacio.

En *El alma y la danza*, Valéry, dirigiéndose a la bailarina, le dice: “¡qué extraordinaria eres en tu inminencia!”. En efecto, podríamos decir que la danza es el cuerpo asediado por la inminencia. Pero lo que es inminente es precisamente el tiempo antes del tiempo que llegará a ser. De este modo, la danza, como espacialización de la inminencia, sería la metáfora de lo que cada pensamiento funda y organiza. En otras palabras, el pensamiento interpreta el acontecimiento antes de que éste reciba un nombre. Se deduce que, para la danza, el silencio toma el lugar del nombre. La danza manifiesta el silencio antes del

nombre exactamente de la misma manera que constituye el espacio antes del tiempo.

La objeción inmediata obviamente concierne al papel de la música. ¿Cómo podemos hablar de silencio cuando todo baile parece fuertemente sometido a la jurisdicción de la música? De acuerdo, existe una concepción de la danza que la describe como el cuerpo asediado por la música y, más preciso, como el cuerpo asediado por ritmo. Pero esta concepción es una vez más aquella de “obediencia y piernas largas”, aquella de nuestra pesada Alemania, aun cuando la obediencia reconozca que la música es su ama. No hay que vacilar en decir que todo baile que obedece a una música –aun cuando esa música sea de Chopin o de Boulez– inmediatamente la convierte en música militar al mismo tiempo que se metamorfosea en una mala Alemania.

Sean cuales sean las paradojas, debemos afirmar lo siguiente: cuando de danza se trata, el único deber de la música es marcar el silencio. La música es por tanto indispensable, pues el silencio debe marcarse para poder manifestarse *como* silencio. ¿Cómo el silencio de qué? Como el silencio del nombre. Si es verdad que la danza interpreta la denominación del acontecimiento en el silencio del nombre, la música indica el lugar de este silencio. Esto es completamente natural: no es posible indicar el silencio fundador de la danza excepto mediante la concentración más extrema de sonido. Y la concentración más extrema de sonido es música. Es necesario ver que a pesar de todas las apariencias –apariencias a las que les gustarían las “piernas largas” del baile para obedecer la prescripción de la música– realmente es la danza quien le ordena a la música, en la medida en que la música marca el silencio fundador donde la danza presenta el pensamiento nativo en la economía aleatoria y evanescente del nombre. Captada como la metáfora de la dimensión

aconteciera de todo pensamiento, la danza es anterior a la música de la que depende.

De estos prolegómenos podemos extraer, como tantas consecuencias, lo que llamaré los principios de la danza. No de la danza concebida en sus propios términos, con base en su historia y técnica, sino de la danza tal como es recibida y abrigada por la filosofía.

Estos principios están perfectamente claros en los dos textos que Mallarmé dedicó a la danza, dos textos tan profundos como cortos, que me parecen definitivos.⁷

Distingo seis de estos principios, los cuales se relacionan con el vínculo entre danza y pensamiento, y están gobernados por una comparación inexplicita entre danza y teatro.

Aquí está la lista:

1. La obligación del espacio
2. El anonimato del cuerpo
3. La omnipresencia borrada de los sexos
4. La sustracción de sí mismo
5. La desnudez
6. La mirada absoluta

Discutámoslos por orden.

Si es verdad que la danza interpreta el tiempo en el espacio, que supone el espacio de la inminencia, entonces la danza tiene una *obligación* de espacio. Mallarmé lo plantea de la siguiente forma: “Me parece que sólo la danza necesita un espacio real”.⁸ Atención, sólo la danza. La

⁷ Stéphane Mallarmé, “Ballets” y “Another Dance Study”, en *Mallarmé in Prose*, ed. Mary Ann Caws (New York: New Directions, 2001), pp. 108-16. T. de T.

danza es el único arte que está constreñido al espacio. En particular, no es el caso del teatro. Como señalé ya, la danza es el acontecimiento antes de la denominación. El teatro, por su parte, no es más que la consecuencia de la interpretación del acto de dar un nombre. Una vez que hay un texto, una vez que se ha dado un nombre, la exigencia es tiempo, no espacio. El teatro puede consistir en alguien que lee detrás de una mesa. Desde luego, podemos proporcionarle un escenario, una escenografía, pero todo eso, para Mallarmé, no es esencial. El espacio no es una obligación intrínseca del teatro. La danza, por su parte, integra el espacio en su esencia. Es la única figura de pensamiento que lo hace, de modo que podríamos argumentar que la danza simboliza el propio espaciado del pensamiento.

¿Qué significa esto? Una vez más, tenemos que reiterar el origen acontecedero de cualquier instancia de pensamiento. Un acontecimiento se ubica siempre en la situación, nunca la afecta como “un todo”: existe lo que he llamado un “sitio de acontecimiento”.⁹ Antes de que la denominación establezca el tiempo en que el acontecimiento “funciona” a través de una situación como la verdad de esa situación, está el sitio. Y dado que la danza es una actuación del primer nombre (*l'avant-nom*), debe desplegarse como inspección de un sitio. De un sitio puro. Hay en la danza –la expresión es de Mallarmé– “una virginidad del sitio”. Y añade: “una virginidad no soñada del sitio”.¹⁰ ¿Qué significa “no soñada”? Significa que el sitio de acontecimiento

⁸ Stéphane Mallarmé, “Le genre ou des modernes”, en *Igitur, Divagations, Coup de dés*, (París: Gallimard, 1976), p. 208. Traducido al inglés por Alberto Toscano en Badiou, Alain. *Handbook of Inaesthetics*, (Stanford: Stanford University Press, 2005). T. del T.

⁹ Alain Badiou, *L'être et l'événement*, (París: Seuil, 1988), pp. 193-98. Traducido al inglés por Alberto Toscano en Badiou, Alain. *Handbook of Inaesthetics*, (Stanford: Stanford University Press, 2005). T. del T.

no sabe qué hacer con la imaginación de una escenografía. La escenografía es para el teatro, no para la danza. La danza es el sitio como tal, desprovisto del adorno figurativo. Exige espacio, o espaciado, y nada más. Eso es todo en cuanto al primer principio.

En cuanto al segundo –el anonimato del cuerpo –redescubrimos en éste la ausencia de cualquier término: el primer nombre. El cuerpo danzante, a medida que llega al sitio y se ve espaciado en la inminencia, es un pensamiento-cuerpo. El cuerpo danzante nunca es *alguien*. Sobre estos cuerpos, Mallarmé declara que “sólo son un emblema, nunca alguien”¹¹. Un emblema está por encima de todo lo que se opone a la imitación. El cuerpo danzante no imita a un personaje o una singularidad. No *representa* (*figura*) nada. El cuerpo del teatro, por su parte, siempre está atrapado en la imitación, capturado por el papel. Ningún papel envuelve al cuerpo danzante, que es el emblema de la aparición pura. Pero un emblema también se opone a toda forma de expresión. El cuerpo danzante no expresa ningún tipo de interioridad. Completamente en la superficie, como una intensidad visiblemente contenida, es en sí mismo interioridad. Ni imitación ni expresión, el cuerpo danzante es un emblema de la visitación en la virginidad del sitio. Llega al sitio precisamente para manifestar que el pensamiento –el verdadero pensamiento –, que está encima de la desaparición del sitio, es la inducción de un sujeto *impersonal*. La impersonalidad del sujeto de un pensamiento (o de una verdad) deriva del hecho de que dicho sujeto no preexiste al acontecimiento que lo autoriza. De ahí que no haya motivo para concebir a este sujeto como “alguien”, puesto que el cuerpo danzante va a significar, a través de su personaje inaugural, que es como un primer cuerpo. El

¹⁰ Stéphane Mallarmé, *Mallarmé in Prose*, p. 115. T. del T.

¹¹ *Ibid.*, p. 109.

cuerpo danzante es anónimo porque nace ante nuestros propios ojos como un cuerpo. Asimismo, el sujeto de una verdad nunca está antes –por mucho que haya avanzado –de ese “alguien” que lo está.

Pasando ahora al tercer principio –la omnipresencia borrada de los sexos– podemos extraerlo de las declaraciones aparentemente contradictorias de Mallarmé. Es la contradicción que se da en la oposición que establezco entre “omnipresencia” y “borrada”. Podríamos decir que la danza manifiesta universalmente que hay dos posiciones sexuales (cuyos nombres son “hombre” y “mujer”) y que, al mismo tiempo, abstrae o borra esta dualidad. Por un lado, Mallarmé plantea que todo baile “no es más que la interpretación misteriosa y sagrada” del beso.¹² En el centro del baile hay, pues, una conjunción de los sexos, y esto es lo que debemos llamar omnipresencia. La danza se compone por completo de la conjunción y disyunción de las posiciones sexuales. Todos sus movimientos retienen su intensidad dentro de recorridos cuya gravitación crucial une –y luego separa– las posiciones de “hombre” y “mujer”. Pero, por otro lado, Mallarmé también advierte que el danzante “no es una mujer”.¹³ ¿Cómo es posible que toda danza no sea más que la interpretación del beso –de la conjunción de los sexos y, para decirlo sin rodeos, del acto sexual– y, sin embargo, la bailarina como tal no pueda llamarse “mujer”, más de lo que el bailarín sí puede llamarse “hombre”? Se debe a que la danza sólo retiene una forma pura de la sexuación, el deseo y el amor: la forma que organiza el tríptico del encuentro, el enredo y la separación. En la danza, estos tres términos están técnicamente codificados. (Los códigos varían considerablemente, pero siempre están funcionando.) Una coreografía organiza el nudo espacial de los

¹² *Ibid.*, p. 111.

¹³ *Ibid.*, p. 109.

tres términos. Pero en última instancia, lo triple que comprende el encuentro, el enredo y la separación logra la pureza de una restricción intensa que se separa de su propio destino.

En realidad, la omnipresencia de la diferencia entre el bailarín y la bailarina, y a través de ésta la omnipresencia “ideal” de la diferencia sexual, es tratada únicamente como el *organon* de la relación entre reconciliación y separación –de tal modo que la pareja bailarín/bailarina no puede superponerse nominalmente a la pareja hombre/mujer. Al final, lo que está en juego en la alusión ubicua a los sexos es la correlación entre ser y desaparecer, entre acontecer y anulación –una correlación que extrae su codificación corpórea reconocible del encuentro, el enredo y la separación.

La energía disyuntiva a la que la sexuación proporciona el código está hecha para servir como metáfora del acontecimiento como tal, una metáfora de algo cuya existencia total reside en la desaparición. Es por esta razón que la omnipresencia de la diferencia sexual se borra o se anula a sí misma, puesto que no se trata del fin representativo de la danza, sino más bien de una abstracción formal de la energía cuyo recorrido llama, en el espacio, a la fuerza creativa de la desaparición.

Para el principio número cuatro –sustracción de sí mismo –es aconsejable recurrir a una afirmación totalmente extraña de Mallarmé: “El bailarín no baila”.¹⁴ Acabamos de ver que esta bailarina no es una mujer, pero encima de esto, ni siquiera es una “bailarina”, si entendemos por esto la persona que ejecuta un baile. Compararemos esta afirmación con otra: la danza –nos dice Mallarmé –es “un poema liberado de cualquier aparato del escribano”¹⁵. Esta segunda afirmación es tan paradójica como la primera (“el bailarín

¹⁴ *Ibíd.*

no baila”), puesto que el poema es por definición un trazo, una inscripción, especialmente en su concepción mallarmiana. Por consiguiente, el poema “liberado de cualquier aparato del escribano” es precisamente el poema descargado del poema, el poema sustraído de sí mismo, así como el bailarín, que no baila, es danza sustraída de la danza.

La danza es como un poema no inscrito, no trazado. Y la danza es también como un baile sin baile, un baile no bailado. Lo que aquí se afirma es la dimensión sustractiva del pensamiento. Cada instancia genuina del pensamiento se sustrae del conocimiento en el que se constituye. La danza es una metáfora del pensamiento precisamente en la medida en que indica, por medio del cuerpo, que el pensamiento, en la forma de su aparición como acontecimiento, se sustrae de cualquier preexistencia de conocimiento.

¿Cómo apunta la danza a esta sustracción? Precisamente en la manera en que la “verdadera” bailarina nunca debe parecer *conocer* el baile que baila. Su conocimiento (que es técnico, inmenso y dolorosamente adquirido) se ve atravesado, como si fuera nulo, por la aparición pura de su gesto. “El bailarín no baila” significa que lo que uno ve no es en ningún momento la realización de un conocimiento preexistente, aun cuando el conocimiento sea, hasta la médula, su material de apoyo. La bailarina es el olvido milagroso de su propio conocimiento sobre la danza. Ésta no ejecuta la danza, sino que es la intensidad contenida que manifiesta la indecisión del gesto. En principio, la bailarina anula cada baile conocido porque dispone de su cuerpo como si fuera *inventado*. De modo que el espectáculo de la danza es el cuerpo sustraído de todo conocimiento de un cuerpo, el cuerpo como *eclosión*.

¹⁵ *Ibíd.*

Sobre dicho cuerpo, uno necesariamente diría —éste es el quinto principio —que está desnudo. Obviamente importa muy poco si lo está empíricamente hablando. El cuerpo de la danza está esencialmente desnudo. Así como la danza es una visitación del sitio puro y, por consiguiente, no necesita de una escenografía (haya o no una), del mismo modo, el cuerpo danzante, que es un pensamiento-cuerpo a guisa de acontecimiento, no necesita de un vestuario (haya o no un tutú). Esta desnudez es crucial. ¿Qué dice Mallarmé? Dice que la danza “te ofrece la desnudez de tus conceptos”. Y añade: “y silenciosamente rescribirá tu visión”.¹⁶ La “desnudez”, por consiguiente, se entiende de la siguiente forma: la danza, como una metáfora del pensamiento, nos presenta el pensamiento como *desprovisto de relación con cualquier otra cosa que no sea éste*, en la desnudez de su aparición. La danza es un pensamiento sin relación, el pensamiento que no se relaciona con nada, que no pone nada en relación. Podríamos decir que es la conflagración pura del pensamiento, porque repudia todos los adornos posibles del pensamiento. De ahí el hecho de que la danza sea (o tienda a ser) la exhibición de la desnudez *casta*, la desnudez previa a cualquier adorno, la desnudez que no se deriva del despojo de adornos sino que es, por el contrario, como se da antes de todo adorno —así como el acontecimiento se da “antes” del nombre.

El sexto y último principio ya no concierne al bailarín, ni siquiera a la danza misma, sino al espectador. ¿Qué es el espectador de la danza? Mallarmé contesta esta pregunta de una manera particularmente exigente. Así como el bailarín —que es un emblema —nunca es alguien, el espectador de la danza debe ser rigurosamente impersonal. El espectador de la danza no puede ser de ninguna manera la singularidad de aquel que está mirando.

¹⁶ *Ibid.*, p. 113.

Efectivamente, si alguien mira la danza, inevitablemente se convierte en su *voyeur*. Este punto se deriva de los principios de la danza, de su esencia (omnipresencia borrada de los sexos, desnudez, anonimato del cuerpo, etc.). Estos principios no pueden volverse efectivos a menos que el espectador renuncie a todo lo que en su mirada pueda ser singular o deseo. Cada uno de los demás espectáculos (y, sobre todo, el teatro) exige que el espectador le confiera su propio deseo a la escena. En ese aspecto, la danza no es un espectáculo. No es un espectáculo porque no puede tolerar la mirada del deseo, la cual, una vez que hay danza, sólo puede ser la mirada de un *voyeur*, una mirada en la que las sustracciones de la danza se suprimen a sí mismas. Lo que se necesita es lo que Mallarmé llama “una mirada absoluta impersonal o fulgurante”.¹⁷ Una restricción estricta —¿acaso no lo es?— pero que domine la desnudez esencial de los danzantes, tanto hombres como mujeres.

Hemos hablado de lo “impersonal”. Si la danza va a proporcionar una figura para el pensamiento nativo, sólo puede hacerlo conforme a una dirección universal. La danza no se dirige hacia la singularidad de un deseo cuyo tiempo, por lo demás, apenas tiene que constituirse. Más bien, la danza es lo que expone la desnudez de los conceptos. La mirada del espectador debe, pues, dejar de buscar, en los cuerpos de los danzantes, los objetos de su propio deseo —una operación que nos remitiría de nuevo a una desnudez decorativa o fetichista. Lograr la desnudez de los conceptos exige una mirada que —liberada de todo deseo de indagar en los objetos para los cuales el cuerpo “vulgar” (como diría Nietzsche) funciona como un soporte— alcanza el pensamiento-cuerpo inocente y primordial, el cuerpo inventado o revelado. Pero dicha mirada no le pertenece a nadie.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 112.

“Fulgurante”: la mirada del espectador de la danza debe captar la relación del ser con el desaparecer –nunca puede satisfacerse con un mero espectáculo. Además, la danza siempre es una totalidad falsa. No posee la duración cerrada de un espectáculo, sino que es más bien la actuación permanente de un acontecimiento en su vuelo, atrapado en la equivalencia no resuelta entre su ser y su nada. Sólo el destello de la mirada es apropiado aquí, y no su atención realizada.

“Absoluta”: el pensamiento que encuentra su figura en la danza debe considerarse como una adquisición eterna. La danza, precisamente porque se trata de un arte absolutamente efímero –puesto que desaparece tan pronto como tiene lugar –alberga la carga más fuerte de eternidad. La eternidad no consiste en “permanecer como uno es”, ni en la duración. La eternidad es precisamente lo que vigila la desaparición. Cuando una mirada “fulgurante” agarra un gesto evanescente, sólo puede mantenerlo puro, fuera de cualquier recuerdo empírico. No hay otra forma de salvaguardar lo que desaparece que vigilarlo eternamente. Mantener vigilancia en lo que no desaparece significa exponerlo a la erosión de la vigilancia. Pero la danza, cuando es capturada por un espectador genuino, no puede acabarse, precisamente porque no es más que el efímero absoluto de su encuentro. En este sentido, hay un absolutismo de la mirada dirigida hacia la danza.

Ahora, si examinamos los seis principios de la danza, podemos establecer que el verdadero opuesto de la danza es el teatro. Por supuesto, también está el desfile militar, pero ése es simplemente un opuesto negativo. El teatro es el opuesto *positivo* de la danza.

Ya hemos sugerido, en unos cuantos puntos, cómo el teatro refuta los seis principios. Señalamos de pasada que, dado que el texto posee una función de denominación dentro de éste, en el teatro no hay restricción del sitio puro y que el actor es cualquier cosa menos un cuerpo anónimo.

Sería fácil mostrar que en el teatro tampoco hay omnipresencia de los sexos, pero que, por el contrario, lo que encontramos es el psicodrama hiperbólico de la sexuación. Esa obra teatral, lejos de constituir una sustracción, está por encima de sí misma: mientras que el bailarín puede no bailar, el actor está obligado a actuar, a interpretar el acto, así como los otros cinco. Tampoco hay desnudez en el teatro. Lo que tenemos, en cambio, es un vestuario obligatorio —siendo la desnudez un vestuario y uno de los más llamativos. En cuanto al espectador de teatro, no se requiere de él la mirada impersonal absoluta y fulgurante, puesto que lo que es apropiado para su papel es la excitación de una inteligencia que se encuentra enredada en la duración de un deseo.

De esta forma, hay un choque esencial entre la danza y el teatro.

Nietzsche se plantea este choque de la forma más simple: mediante una estética antiteatral. Sobre todo en el último Nietzsche, y en el contexto de su ruptura total con Wagner, el lema verdadero del arte moderno exige que uno se sustraiga del dominio despreciable y decadente de lo teatral (a favor de la metáfora de la danza, como un nuevo nombre dado a la tierra).

Nietzsche designa la sumisión de las artes al efecto teatral como “histrionismo”. Una vez más, nos topamos con el enemigo de toda danza, la vulgaridad. Haber terminado con el histrionismo de Wagner es oponer la ligereza de la danza a la mendacidad vulgar del teatro. El nombre “Bizet” sirve para enfrentar el ideal de una música “danzante” a la música teatral de Wagner, que es una música degradada por el hecho de que, en lugar de marcar el silencio de la danza, acentúa persistentemente la pesadez de la obra.

No comparto la idea según la cual la teatralidad es el principio mismo de la corrupción de todas las artes. Ésta tampoco es la idea de Mallarmé. Él afirma todo lo contrario a esta idea cuando escribe que

el teatro es un arte superior. Ve claramente que hay una contradicción entre los principios de la danza y los del teatro. Pero lejos de refrendar la infamia histriónica del teatro, enfatiza en su supremacía *artística* sin por ello quitarle a la danza el derecho a su propia pureza conceptual.

¿Cómo es posible esto? A fin de entenderlo, debemos exponer una afirmación provocativa pero necesaria: la danza no es un arte. El error de Nietzsche radica en creer que existe una medida común entre la danza y el teatro, una medida que se puede encontrar en su intensidad artística. A su manera, Nietzsche sigue colocando al teatro y la danza dentro de una clasificación de las artes. Mallarmé, en cambio, al declarar que el teatro es un arte superior, no desea de ninguna manera afirmar la superioridad del teatro sobre la danza. Por supuesto, Mallarmé no dice que la danza no sea un arte, pero podemos decirlo en su lugar, una vez que penetremos en el significado genuino de los seis principios de la danza.

La danza no es un arte, porque es la señal de la posibilidad de arte como si estuviera inscrito en el cuerpo.

Permítanme proporcionar una breve explicación de esta máxima. Spinoza dice que buscamos saber lo que el pensamiento es mientras que ni siquiera sabemos de lo que es capaz un cuerpo. Diré que la danza es precisamente lo que nos muestra que el cuerpo es capaz de arte. Nos proporciona el grado exacto al que, en un momento dado, éste es capaz. Pero decir que el cuerpo es capaz de arte no significa hacer un “arte del cuerpo”. La danza apunta hacia esta capacidad artística del cuerpo sin por ello definir un arte singular. Decir que el cuerpo, como cuerpo, es capaz de arte, es exhibirlo como un pensamiento-cuerpo. No como un pensamiento atrapado en un cuerpo, sino como un cuerpo que piensa. Ésta es la función de la danza: el pensamiento-cuerpo que se muestra a sí mismo bajo la señal evanescente de una capacidad para el arte. La sensibilidad a la danza que cada uno de nosotros posee viene del hecho

de que la danza responde, a su manera, la pregunta de Spinoza: ¿de qué es capaz un cuerpo como tal? Es capaz de arte, es decir, puede exhibirse como pensamiento nativo. ¿Cómo vamos a llamar a la emoción que nos embarga en este momento –tan pequeña como nosotros mismos podemos ser capaces de una mirada impersonal absoluta y fulgurante? Llamaré a esta emoción *un vértigo exacto*.

Es un vértigo porque el infinito aparece en éste tan latente dentro de la finitud del cuerpo visible. Si la capacidad del cuerpo, a guisa de capacidad para el arte, es exhibir el pensamiento nativo, esta capacidad para el arte es infinita, y también lo es el propio cuerpo danzante. Infinito en el instante de su gracia aérea. De lo que nos ocupamos aquí, que es verdaderamente vertiginoso, no es de la capacidad limitada de un ejercicio del cuerpo, sino de la infinita capacidad de arte, de todo arte, que está arraigada en el acontecimiento que su posibilidad prescribe.

No obstante, este vértigo es exacto. Esto es porque en última instancia es la precisión contenida lo que cuenta, lo que testifica para el infinito. Es la lentitud secreta y no la virtuosidad manifiesta. Ésta es una precisión extrema o milimétrica que concierne a la relación entre gesto y no gesto.

De ahí que el vértigo del infinito se dé en la exactitud más duradera. Me parece que la historia de la danza está determinada por la renovación perpetua de la relación entre vértigo y exactitud. ¿Qué permanecerá virtual, qué se actualizará y precisamente cómo liberará la restricción al infinito? Estos son los problemas históricos de la danza. Estas invenciones son invenciones del pensamiento. Pero dado que la danza no es un arte, sino sólo una señal de la capacidad del cuerpo *para* el arte, estas invenciones siguen muy de cerca toda la historia de las verdades, incluida la historia de aquellas verdades enseñadas por el arte propiamente dicho.

¿Por qué hay una historia de la danza, una historia de la exactitud del vértigo? Porque *la* verdad no existe. Si la verdad existiera, habría una danza extática, un conjuro místico del acontecimiento. Indudablemente ésta es la convicción de los derviches giróvagos. Pero lo que más bien hay son verdades dispares, un múltiplo aleatorio de acontecimientos de pensamiento. La danza se apropia de esta multiplicidad dentro de la historia. Esto presupone una redistribución constante de la relación entre vértigo y exactitud. Es necesario probar, una y otra vez, que el cuerpo de *hoy* es capaz de mostrarse como un pensamiento-cuerpo. Sin embargo, “hoy” nunca es algo, aparte de las nuevas verdades. La danza va a danzar el tema nativo y aconcedero de estas verdades. Un nuevo vértigo y una nueva exactitud.

De esta forma, debemos volver a donde empezamos. Sí, la danza es efectivamente –todas y cada una de las veces– un nuevo nombre que el cuerpo le da a la tierra. Pero ningún nombre nuevo es el último. Como la presentación corpórea del primer nombre de las verdades, la danza cambia el nombre de la tierra incesantemente.

En este sentido, se trata efectivamente del reverso del teatro, que no tiene nada que ver con la tierra, con su nombre, ni siquiera con aquello de lo que el cuerpo es capaz. El teatro es en sí un niño, en parte de la política y del Estado, en parte de la circulación del deseo entre los sexos. El hijo bastardo de Polis y Eros.

Traducción del inglés: Sandra Strikovsky

El saber del cuerpo: reflexiones epistemológicas en torno de la danza

Este artículo expone ciertas cuestiones epistemológicas de la danza, específicamente la naturaleza del conocimiento en la danza. Pretende abordar la cuestión del rol que juegan en la epistemología nuestra actividad corporal y el sentido táctil-quinestético, e intenta clarificar el concepto de “saber corporal”, el conocimiento mediante el cuerpo en y a través del cuerpo. Para empezar, examina los planteamientos de la epistemología tradicional, y revisa una crítica feminista de ésta. Luego, ampliando la indagación epistemológica del conocimiento en la danza, explora las ideas de Sondra Fraleigh y Maxine Sheets-Johnstone respecto a la capacidad cognitiva del cuerpo en movimiento. Seguidamente, partiendo de las fundamentales investigaciones sobre la fenomenología del cuerpo de Edmund Husserl, Edith Stein y Maurice Merleau-Ponty, este ensayo expone algunos conceptos

clave de la epistemología de Michael Polany para describir la naturaleza del saber corporal, argumentando que respecto al movimiento del cuerpo hay una distinción y una conexión entre la “habilidad” y el “saber”. El “know how” –o la “maña”, la pericia, el “saber cómo”– de Gilbert Ryle implica habilidades que abarcan desde las destrezas corporales hasta la contemplación abstracta, pero no puede explicar el know how cuando éste se da sin la destreza. Por lo tanto, el razonamiento tras este estudio puede expresarse más claramente preguntando cómo los maestros de danza logran impartir a sus alumnos los movimientos de la danza cuando ellos mismos ya no son capaces de ejecutarlos.

LA EPISTEMOLOGIA TRADICIONAL Y EL FEMINISMO

La epistemología suele abordar cuestiones relacionadas con el rol de la percepción sensorial en el desarrollo del conocimiento, con los tipos de conocimiento, con la diferencia entre el saber y el creer, y con el grado de certeza que puede haber en el conocimiento. A partir de Platón, la explicación filosófica tradicional del conocimiento lo ha definido como “convicción verdadera justificada”. En la filosofía analítica-anglo-americana del siglo veinte, a la definición del conocimiento se le llama conocimiento propositivo. Para entender cualquier proposición es necesario entender cuándo y bajo cuáles condiciones es verdadera, y cuándo falsa. Una convicción verdadera justificada puede considerarse conocimiento cuando deriva de un método confiable. La preocupación principal de la epistemología tradicional se relaciona con las condiciones necesarias e indispensables para la generación del conocimiento: una serie de condiciones lo suficientemente estructuradas como para evitar la posibilidad de

que se demuestre que es falsa la afirmación de cierto conocimiento. Tal cosa no tiene nada que ver con la cuestión de cómo uno puede saber, si es que en realidad se puede saber. De hecho, la cuestión ha sido si es posible saber nada (o cualquier cosa).¹ Así, la epistemología tradicional enfoca más la justificación epistémologica que la naturaleza del conocimiento.²

Otra área tradicional de indagación epistemológica ha sido el debate respecto a si nuestro saber deriva de los sentidos o si su fundamento debe considerarse no sensorial. Según los empiristas, el saber se deriva de los datos de la percepción. Los racionalistas, en contraste con la noción del saber perceptual o empírico, tienden a afirmar la posibilidad de un saber innato: la fuente del conocimiento usualmente se define como “lo que se sabe independientemente de la experiencia”, o acaso como “lo que se sabe con base en la razón únicamente”. El análisis tradicional del conocimiento empírico afirma que una persona posee el conocimiento empírico de una proposición, p , si y solamente si esa persona ha justificado empíricamente la convicción verdadera respecto a la existencia de p .³ Este análisis sugiere que los datos proporcionados por la percepción no son en sí mismos el saber, sino que se convierten en éste gracias a cierta “transformación”.⁴

¹ Jane Duran, *Knowledge in Context: Naturalized Epistemology and Sociolinguistics*. Lanham: Rowman and Littlefield, 1994, p. 89.

² Es común ubicar los orígenes de la “epistemología tradicional” en Platón y posteriormente en Descartes, pero la mera cita de los pensadores importantes del pasado no es en verdad suficiente. De hecho, el tipo de teoría del conocimiento que aquí exploramos no se remonta a más de un siglo, aproximadamente. La epistemología es el producto de las investigaciones realizadas a finales del siglo diecinueve y principios del siglo veinte por varios pensadores ingleses, sobre todo Bertrand Russell y G.E. Moore, y además, de investigaciones posteriores realizadas en los decenios de 1930 y 1940 por pensadores que usualmente son calificados como positivistas (*Op. Cit.*, 85), John Pollock, *Contemporary Theories of Knowledge*. New Jersey: Rowan & Littlefield, 1986, p. 7.

³ Paul K. Moser, *Empirical Knowledge. Readings in Contemporary Epistemology*. Totowa: Rowman and Littlefield, 1986, p. 3.

Esta transformación involucra una percepción conceptualizadora que formula “proposiciones” respecto a la percepción. Esto implica que el concepto del conocimiento propositivo de la epistemología tradicional no identifica como saber, por ejemplo, el conocimiento de cómo montar en bicicleta, a menos que éste se pueda reducir a ciertas proposiciones.⁵ En otras palabras, el saber tiene que estar articulado claramente a fin de que se le pueda considerar saber real. Con base en todo lo anterior, podemos decir que la epistemología se muestra explícitamente normativa y formal; le interesa saber si hemos actuado bien o mal, responsable o irresponsablemente, en la formación de nuestras convicciones. Los estudios feministas han criticado las tendencias principales de la epistemología tradicional que aparentemente le niegan a la subjetividad un rol en la formación del conocimiento.⁶ En la epistemología tradicional, el ser ha sido separado del saber, y ambos de la ética y de la política. Jane Flax señala: “Estas divisiones fueron bendecidas por Kant y por él transformadas en un principio fundamental derivado de la estructura de la mente misma. Una consecuencia de este principio ha sido el encumbramiento dentro de la filosofía anglo-americana académica de una rígida distinción entre lo factual y lo ético, distinción que ha motivado el silencio de los filósofos ante cuestiones de suma importancia en la existencia humana. Además, ha provocado tanto su ceguera como la de sus seguidores respecto a la posibilidad de que los dilemas en apariencia insolubles de la filosofía no son el producto de la estructura inmanente de la mente humana y/o de la naturaleza, sino que más bien reflejan el aspecto

⁴ Jonathan Dancy, *An Introduction to Contemporary Epistemology*. Oxford: Oxford University Press, 1985, p.2.

⁵ *Ibid*, p. 23.

⁶ Kathleen Lennon and Margaret Whitford, *Knowing the Difference: Feminist Perspective in Epistemology*. London and New York: Routledge, 1991, p. 2.

distorsionado o congelado de las relaciones sociales”.⁷ La epistemología tradicional proporciona una perspectiva que es un “punto de vista de Dios” o un “punto de vista desde ningún lugar”.⁸ Su concepción del conocimiento no reflexiona en el sujeto que lo produce. Como Flax sostiene, el saber es el producto de los seres humanos. Puesto que todos los que saben se encuentran situados histórica y culturalmente, social, espacial, temporal, y quínicamente, todas las dimensiones de su situación son parte del contexto epistemológico. Todo ser tiene su propia historia y sus propias percepciones, su propio modo estructurado de interactuar con el mundo, lo cual implica que el saber siempre es auto referencial, y siempre revela algo sobre el que sabe. En otras palabras, el saber acarrea los signos de su generador. Y puesto que el saber está arraigado en el cuerpo, hasta cierto punto es único. Aunque aquí recalcamos la significación del sujeto sabedor y de la peculiaridad, no es posible abandonar simplemente la objetividad o el planteamiento referencial respecto al saber de la epistemología tradicional.

La concepción epistemológica más convincente del feminismo emana de la articulación que ha establecido entre el saber y el poder.⁹ Muchas feministas, basándose en el concepto de la práctica del ser de Foucault, sostienen que el poder no sólo prohíbe, sino que también posibilita.¹⁰

El saber nos permite percibir, actuar, y movernos en el mundo, y

⁷ Jane Flax, “Political Philosophy and Patriarchal Unconscious: A Psychoanalytic Perspective on Epistemology and Metaphysics” *Discovering Reality*. Ed. Sandra Harding and Merrill B. Hintikka. Dordrecht, Boston, London: D. Reidel, 1983, p. 248

⁸ Marnia Lazreg, “Women’s Experience and Feminist Epistemology: A Critical NeoRationalist Approach” *Knowing the Difference: Feminist Perspective in Epistemology*. Ed. Kathleen Lennon and Margaret Whitford London and Now York: Routledge, 1991, p.83

⁹ Kathleen Lennon and Margaret Whitford, *Op. Cit.*, p.2.

¹⁰ Martin Biddy, “Feminism, Criticism and Foucault” *Knowing Woman: Feminism and Knowledge*. Ed. Helen Crowley and Susan Himmelweit. Cambridge, Oxford: Polity Press, 1992, p. 284

cuando actuamos, percibimos, y nos movemos, el mundo se nos revela como resultado de nuestras acciones y observaciones.¹¹ La objetividad epistemológica, con su anonimidad, impersonalidad, distanciamiento e imparcialidad, puede conducir a considerar a los que saben como meros objetos del conocimiento, y no cómo sujetos que actúan dentro de un entorno históricamente cambiante que se refleja en el sabedor. Las consideraciones epistemológicas en el feminismo ya no sólo consisten en desarrollar conocimientos relacionados con las mujeres, conocimientos donde las mujeres representan los objetos del conocimiento; también involucran una comprensión del proceso subjetivo mediante el cual las mujeres entienden, crean y utilizan ese saber. Esto implica comprender a las mujeres como los sujetos del saber, sujetos tanto en el sentido de estar sujetas a, y ser conformadas por, las fuerzas sociales que constituyen formas particulares del saber; como sujetos en el sentido de que crean y usan intencionalmente nuevas formas del saber para transformar esas fuerzas sociales.¹²

No obstante, la epistemología feminista no es ni una especificación de una forma femenina del saber, ni simplemente la articulación de la subjetividad femenina.¹³ Esta epistemología consiste más bien en atender las preocupaciones epistemológicas que surgen en los proyectos feministas y que incitan la reflexión en la naturaleza del saber y en nuestra forma de alcanzarlo. Algunas feministas han especulado que una epistemología feminista podría ser una respuesta a una “epistemología masculina”, pero desde luego no parece ser una respuesta a la actual crisis “occidental” del conocimiento.¹⁴ En mu-

¹¹ Georg von Krogh and Johan Roos, *Organizational Epistemology*. London: Macmillan Press, 1995, p. 51.

¹² Helen Crowley and Susan Himmelweit, *Knowing Woman: Feminism and Knowledge*. Cambridge, Oxford: Polity Press, 1992, p. 1.

¹³ Kathleen Lennon and Margaret Whitford, *Op. Cit.* p. 13.

chas disciplinas humanas crece el convencimiento de que el concepto tradicional de la cognición, identificado con la conceptualización verbal y simbólica y su enfoque en el criterio de la justificación, es inadecuado para describir o explicar la variedad de las formas en que se da el conocimiento humano, y mediante las cuales el saber humano puede ser representado.¹⁵ No sólo los filósofos y las feministas, sino también los sociólogos, los historiadores, los investigadores de las estructuras y los estudiosos de la estética, insisten en abordar las cuestiones epistemológicas. ¿Por qué no lo habrían de hacer los académicos de la danza?

HACIA UNA INDAGACIÓN EPISTEMOLÓGICA DEL CONOCIMIENTO EN LA DANZA

Un danzante lidia con las sensaciones e imágenes del movimiento –su significación, cualidad, forma, textura– esforzándose por captar intuitivamente cierta compleja forma visual-quinésica que entiende a medias. Como afirma Maxine Sheets-Johnstone, descubrimos al pensar en el movimiento la configuración creativa fundamental del pensamiento que se basa en el logos quinésico corporal.¹⁶ La danza no es menos racional que el pensamiento conceptual, aunque el medio de expresión sea diferente. Hay bailarinas que tienen más talento que

¹⁴ Diana Sartori, “Women’s Authority in Science” *Knowing the Difference: Feminist Perspective in Epistemology*. Ed. Kathleen Lennon and Margaret Whitford. London and New York: Routledge, 1991, p. 58.

¹⁵ Bennett Reimer, “What Knowledge Is of Most Worth in the Arts?” *The Arts, Education, and Aesthetic Knowing: 20-50*. Ed. Bennett Reimer and Ralph A. Smith. Chicago, Illinois: The University of Chicago Press, 1992, p. 27.

¹⁶ Maxine Sheets-Johnstone, *The Primacy of Movement*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1999, p. 491.

otras; sin embargo, todas poseen la comprensión del movimiento. El saber en la danza siempre está relacionado con el lenguaje verbal; sin embargo, se corresponde esencialmente con la conciencia y la motilidad del cuerpo. Si aceptamos que los bailarines saben algo y que este saber es primordialmente no verbal, entonces nos podemos preguntar, ¿Qué es lo que saben? Y lo que es más importante, ¿Cómo lo saben? La cuestión que con frecuencia se menciona pero raramente se analiza en los estudios de la danza involucra el saber mediante el cuerpo, en y a través del cuerpo. Aún no se ha articulado adecuadamente la intuición del “saber corporal”, aunque ha estado presente desde hace mucho tiempo en la práctica de la danza y en la investigación de la danza. Al explorar las cuestiones relacionadas con el saber mediante el cuerpo, tanto Maxine Sheets-Johnstone como Sondra Fraleigh se han referido a la psicología corporal y a la fenomenología. Fraleigh dice: “Sí, usualmente hablamos de la destreza en la danza como una forma de conocimiento, y además hablamos de la inteligencia kinestética como un aspecto de la danza diestra. Pero la danza involucra más que solamente saber cómo se realiza un movimiento. También involucra saber cómo se expresa la intención estética del movimiento y cómo se crean las imágenes estéticas móviles. Todas estas formas de saber cómo expresarse, son formas de un saber corporal que se vive (experimenta). Como tales, son sendas del auto conocimiento”.¹⁷

Fraleigh afirma que el saber en la danza involucra más que la destreza corporal o el saber cómo realizar los movimientos. Llega a la conclusión de que todas las formas del saber en la danza son formas de un

¹⁷ Sondra Fraleigh, *Dance and the Lived Body*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987, p. 26.

conocimiento que se experimenta corporalmente. Parece obvio que su “saber corporal que se vive (experimenta)” está relacionado con el saber corporal, pero ella ya ha negado esa posibilidad con anterioridad, recordándonos que únicamente se puede conocer el cuerpo-objeto (en el sentido de que el cuerpo mismo puede convertirse en el objeto de nuestra observación) pero que el sujeto-cuerpo sólo se puede experimentar.¹⁸ Fraleigh ha relacionado el auto conocimiento que se adquiere mediante la danza, a los cinco tipos de conocimiento que según Ulric Neisser nosotros podemos tener de nosotros mismos.¹⁹ Ella sostiene que la práctica de la danza depende de la realización de la intención, pues tener la intención de bailar es tener la intención de hacer algo más que moverse. Fraleigh sugiere que aquello que podemos saber de nosotras y nosotros a través de la danza depende del cumplimiento de nuestras intenciones mediante el movimiento. Tales pasos de danza proporcionan las bases de cierto tipo de auto conocimiento que puede describirse como algo que las y los bailarines saben a través de la experiencia de la danza.²⁰ Para Fraleigh la danza es una fuente de auto conocimiento, pero ella no analiza las formas en que los y las bailarines adquieren y desarrollan el conocimiento que les permite bailar.²¹ Además, Fraleigh no asimila en una teoría del conocimiento su descripción fenomenológica de los aspectos cognitivos de la danza. Esto es algo que le falta por hacer para superar la trivialidad y las contradicciones de su discurso epistemológico. Sheets-Johnstone sostiene que el movimiento

¹⁸ *Ibid.* p. 15.

¹⁹ Ulric Neisser, “Five Kinds of Self-knowledge”. *Philosophical Psychology* 1: 1988, 35-59.

²⁰ Sondra Fraleigh, “Good Intentions and Dancing Moments: Agency, Freedom, and Self-knowledge in Dance” *The Perceived Self*: 102-111. Ed. Ulric Neisser. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 102-103.

²¹ Sandra Fraleigh, “Family Resemblance.” *Researching Dance*: 3-21. Ed. Sondra Fraleigh and Penelope Hanstein. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1999, p. 12.

es la madre de toda cognición: da forma al Yo antes de que el Yo dé forma moviéndose al movimiento. Su objeto es mostrar como nuestro cuerpo táctil-quinestético es un umbral epistemológico,²² Este umbral epistemológico nos abre la posibilidad de entendernos a nosotros y al mundo a través del movimiento. Nosotras nos constituimos a nosotras mismos como sujetos epistemológicos mediante nuestra conciencia quinestética. Tras hacer una crítica de los términos “encarnación” y “cuerpo vital”, su análisis seguidamente muestra cómo el término “forma animada” capta lo que experimentamos cuando experimentamos nuestro propio cuerpo y el cuerpo de los demás: animación, vitalidad, contornos y conformaciones dinámicas, formas cualitativamente significativas. El concepto de la forma animada intenta situar el examen del cuerpo vital en el contexto de una historia natural,²³ Ella sostiene que la verdadera comprensión de la conciencia exige un estudio exhaustivo de la evolución como una historia de la forma animada. Señalando que los organismos animados son cosas vivientes y móviles, intenta demostrar que no hay una discontinuidad fundamental entre los seres humanos y las cosas no humanas.²⁴ Al discutir el cuerpo humano, Sheets-Johnstone intenta destacar mediante la forma animada (Leib) las posibilidades físicas reales del cuerpo, por ejemplo, el hecho de que el cuerpo se mueve con más facilidad hacia adelante que hacia atrás. Sheets-Johnstone recalca la noción de que el movimiento es fundamental en un sentido epistemológico, indicando que los niños empiezan a saber a través del movimiento, “precisamente como nosotros siendo niños aprendimos intuitivamente a partir de nuestras experiencias táctiles y quinestéticas, y lo aprendimos sin la necesidad de advertencias,

²² *Ibid*, p. 253.

²³ *Ibid*, p. 365.

²⁴ *Ibid*, p. 133.

sucesos cualitativos e influencias. Esta forma de saber es una manera –o acaso, un estilo– de cognición que a un adulto le puede resultar difícil aceptar, puesto que es un saber que no es lingüístico y no es propositivo y, además, no está ligado a objeto concreto alguno”.²⁵ Sheets-Johnstone usa el término de “conocimiento físico” para referirse a un modo de saber no lingüístico y no propositivo que se realiza en y mediante el movimiento. Limitándose a los niños, no examina subsecuentemente cómo los adultos, por ejemplo, los bailarines y las bailarinas, obtienen generalmente este saber físico.

Mi propósito es mostrar cómo este saber físico o conocimiento corporal es la base del saber en la danza, esforzándome sobre todo en proporcionar la evidencia del saber corporal. Me propongo contribuir al desarrollo de una “epistemología de la danza”, aunque es mi intención sostener que no existe ningún campo autónomo del saber artístico o estético; la teoría del conocimiento debe abarcar la producción artística, incluyendo la danza, así como cualquier otra actividad humana. Quiero proponer una teoría del conocimiento que pueda plantear una forma del saber basada en los movimientos corporales. Aunque me he de concentrar sobre todo en la danza contemporánea, es necesario subrayar aquí que las bailarinas y los bailarines en cuanto grupo no son homogéneos; poseen experiencias, perspectivas y problemáticas muy diferentes y que derivan de muy diversas circunstancias, tales como la clase, el país, la edad, la cultura o la sexualidad. Así, mi propósito no es definir el saber en la danza, sino acercarme a una epistemología que pueda distinguir el elemento del conocimiento en la destreza de una o un danzante. Tal cosa implica que los bailarines y las

²⁵ Maxine Sheets-Johnstone, *Op. Cit.* p. 270.

bailarinas no sólo son objetos del conocimiento, sino sujetos del saber, y que es necesario entender el proceso subjetivo mediante el cual ellos y ellas crean y utilizan el saber.²⁶

UNA FENOMENOLOGÍA DEL CUERPO; LA APERTURA EPISTEMOLÓGICA

Edmundo Husserl, en la fenomenología de su madurez, recalca que el cuerpo físico (*Körper*) y el cuerpo viviente/vivido (*Leib*) [Dice *living body*, que traduzco como ‘cuerpo vital’. T.] son esencialmente diferentes.²⁷ El cuerpo vital se me da en la percepción como mi propio cuerpo, no como un “fenómeno”. El cuerpo físico es una entidad corpórea, que se puede definir como un complejo de ondas cerebrales, vías neurales, fibras circulatorias y musculares. El cuerpo físico y el cuerpo vital se encuentran en diferentes, comunicables niveles de la existencia: no es posible reducir el uno al otro.

Respecto al cuerpo vital que se me da en la percepción, la filósofa alemana Edith Stein pretende demostrar que el cuerpo vital está constituido de dos maneras paralelas. El cuerpo vital da sus sensaciones al sensor del cuerpo vital. El cuerpo vital percibe y se percibe a sí mismo. Stein llama a esta manera dual de experimentar el cuerpo, el fenómeno de la “fusión”²⁸ Cuando yo tocó mi mano izquierda con la derecha, ésta siente la superficie tibia de aquélla. Estoy tocando y siendo tocado, dos

²⁶ Randy Martin, *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*. Durham & London: Duke, 1998, p. 204-205.

²⁷ Edmund Husserl, *Cartesian Meditation: An Introduction to Phenomenology*. Trans. Dorion Cairns. The Hague: Martinus Nijhoff, 1960, p. 97. *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*. Trans. David Carr. Evanston: Northwestern University Press. (*Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie: Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, 1954, p. 107.)

formas de lo mismo. Yo puedo transferir a las manos mi conciencia del que toca y del que es tocado. Según Sein, esta fusión implica también que yo puedo ver mis manos al mismo tiempo que yo puedo sentir la doble calidad táctil que se me da.

Existen similitudes entre la disertación en torno a la empatía de Stein (1917) y lo Visible y lo Invisible de Merleau-Ponty, quien también tuvo acceso al mismo manuscrito (sin publicar) de Ideas II, donde Husserl enfatiza mucho el hecho de que las sensaciones táctiles de mi cuerpo son duales.²⁹ Para Husserl, existe un tocar/tocarse, pero no un ver/verse, puesto que el ojo no puede ser visto por el que ve. Merleau-Ponty restituye el paralelismo entre el tocar y el ver, detectando en ambos la misma reversibilidad. Sin embargo, recalca que no existe una reversibilidad total ni en el tocar ni en el ver: lo que toca jamás es totalmente lo que se toca; lo que ve jamás es totalmente lo que se ve, lo que ve jamás es lo que toca.³⁰ Las reversibilidades (en el cuerpo vital) de tocar y tocarse, ver y verse, ver y tocarse no coinciden entre sí fácilmente, sino que más bien se evaden mutuamente por medio de lo que Merleau-Ponty llama una ‘divergencia’ o ‘écart’.³¹ Él llama al “punto” donde se entretejen el quiasmo (le chiasme). El cuerpo vital es también el otro para sí mismo, puesto que el ser corporal jamás se conoce ni se percibe enteramente a sí mismo.³² Además, la forma en que yo percibo mi cuerpo tiene que ser diferente, a lo menos en algunos casos, de la manera en que percibo a otros seres y cosas.³³ Es que

²⁸ Edith Stein, *On the Problem of Empathy*. Trans. Waltraut Stein. Washington D.C.: ICS Publication. (Zum Problem der Einfühlung, 1917), 1989, p. 47.

²⁹ Carmen Balzer, “Empathy Problem in Edith Stein”, *Analecta Husserliana*, Volume XXXV: 271-278, 1991, p. 272.

³⁰ Françoise Dastur, “Consciousness and Body in the Phenomenology of Merleau-Ponty.” *Analecta Husserliana*, Volume XVII: 117-125, 1984, p. 123.

³¹ Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*. Ed. Claude Lefort, trans. Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press. (*Le visible et l'invisible*, 1964.), 1968, p. 267.

mi corazón, cerebro e hígado funcionan esté yo consciente o no de ellos y su funcionamiento. Lo mismo se puede decir de mi retina o mi iris, pero no de mis ojos.³⁴ Yo puedo mover mis ojos, puedo cerrarlos y abrirlos, puedo mirar, observar, avistar, ojear. En *Krisis*, Husserl llega a la conclusión de que mis sensaciones quineséticas dependen de la constitución del cuerpo vital y están “sujetas a la voluntad”. Es posible experimentar el cuerpo vital en cuanto ejecutor de mis opciones y decisiones en las sensaciones quineséticas. Sin embargo, el cuerpo vital no es un mero instrumento de la acción, y tampoco un objeto de la acción, sino a la vez el que mueve y el que es movido. Lo que se vuelve cada vez más importante en *Krisis*, respecto al cuerpo vital, es el hecho de que el sujeto está intencionalmente relacionado con las cosas “a través del cuerpo vital”. Tal cosa significa que yo no me relaciono con ellas como un ego puro, y tampoco como un objeto físico se relaciona con otro; la expresión “estar relacionado a través del cuerpo vital” tiene

³² Merleau-Ponty 1962, XII. La noción fenomenológica del cuerpo que aquí presento difiere de la noción del sujeto-cuerpo como “totalidad completa” según Fraleigh (Sondra Fraleigh, *Op.cit*). Sin embargo, sus descripciones del “cuerpo-objeto” y el “sujeto-cuerpo” proceden de la distinción que hace Husserl entre el cuerpo físico y el cuerpo vital. La forma en que Sheets-Johnstone entiende el cuerpo vital es paralela a la de Husserl, pero ella no concuerda para nada con la centralidad que en esta noción de la fenomenología del cuerpo ocupa la reversibilidad.

³³ Merleau-Ponty pretende generalizar el fenómeno de la reversibilidad por Husserl descubierto, e investigar el entrelazamiento del ser y el mundo. La reversibilidad caracteriza las interacciones del ser con los demás y con el mundo. Las relaciones íntimas que la reversibilidad posibilita entre los humanos y los humanos, los humanos y los animales, los humanos y las cosas, los animales y los animales, los animales y las cosas se basan ellas mismas en lo que Merleau-Ponty llama el écart. Al contrario de lo que Sheets-Johnstone afirma, la noción del cuerpo de Merleau-Ponty no nos aísla de los animales y las cosas, sino que nos permite entender a las criaturas que no son como nosotros somos (Maxine Sheets-Johnstone, *Op. Cit*, 362-368). Jamás se da una reciprocidad total entre los demás y yo, sino la inevitable asimetría de la relación yo-y-los-demás. El écart precisamente posibilita todas las formas de diferenciación corporal (Parviainen, Jaana. *Bodies Moving and Moved. A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*. Tampere: Tampere University Press. 1998, 67-73; Gail Weiss, *Body Images: Embodiment as Intercorporeality*. New York and London: Routledge. 1999, p. 128). Merleau-Ponty pretende mostrarnos que

que ver con el sentido de la motilidad y la quinéstetica del cuerpo.³⁵ El ego puro de las *Ideas* de Husserl se ha transformado en el cuerpo vital de *Krisis*; el cogito cartesiano ha sido sustituido por algo que es capaz de experimentar la “quinestética”, es decir, el método fenomenológico original ha sido ampliado para convertirse en algo que Husserl en cierto momento llama “el método fenomenológico-quinésico”.³⁶

Discrepando con el método fenomenológico-quinésico husserliano, tanto Sheets-Johnstone como Michael O'Donovan-Anderson sostienen que nuestro sentido táctil-quinéstetico tiene un rol organizativo central en las percepciones en general.³⁷

Dice Sheets-Johnstone que nosotros aprendemos mediante el movimiento y mediante la atención a éste. Podemos sentir, por ejemplo, la rapidez o lentitud de nuestros movimientos, o su tensión o relajamiento, sensaciones que emanan de la conciencia corporal. La peculiar sensibilidad epistémológica que nos proporciona la movilidad corporal, le permite al mundo delimitar y guiar nuestra forma de organizar las sensaciones. Michael O'Donovan-Anderson afirma que nosotros adquirimos gran parte de nuestro saber en el curso de nuestras “negociaciones corporales” con el mundo, y que gran parte de nuestro saber de hecho está constituido por estas interacciones, las cuales establecen las bases

el mundo material y el mundo espiritual no se oponen el uno al otro; la diferenciación es un vínculo. Como él nos lo recuerda, existe “el vínculo entre lo convexo y lo cóncavo, entre la bóveda solida y el vacío que forma” (Maurice MerleauPonty, *Op. Cit.*, 232). Partiendo de la idea de la reversibilidad, él ha logrado elaborar una idea completamente nueva de la filosofía. MerleauPonty, Maurice. (*The Phenomenology of Perception*. Trans. Colin Smith. London: Routledge. *Phénoménologie de la perception*, 1962, 1945). (35) Richard Schmitt, “On Knowing One's Own Body” *Analecta Husserliana*, Volume 1: 152-169, 1970, p. 160.

³⁴ Richard Schmitt, “On Knowing One's Own Body” *Analecta Husserliana*, Volume 1: 152-169, 1970, p. 160.

³⁵ David Bell, Husserl. London and New York: Routledge, 1990, p. 209-210.

³⁶ Ibidem, p. 209-215

³⁷ Michael O'Donovan-Anderson, *Content and Comportment: On Embodiment and the Epistemic Availability of the World*. Lanham, Boulder, New York, London: Rowman 1997.

para la absorción y la interpretación de los conocimientos adquiridos de otra forma. La apertura epistemológica requiere de la sensibilidad corporal y de la sensibilidad ante el mundo, pero también de la conciencia que el cuerpo vital tiene de sí mismo.

Husserl intentaba demostrar que el conocimiento del cuerpo (físico) y el conocimiento del cuerpo (vivo) constituyen dos tipos categóricamente distinguibles.³⁸ El conocimiento respecto al cuerpo no se diferencia mucho del conocimiento que se pueda tener respecto a cualquier objeto físico. Tales conocimientos se basan en la observación, y se justifican siempre que las observaciones se realicen responsablemente y en las condiciones apropiadas. El saber resultante es contingente y empírico, y además puede ser articulado conceptualmente. Sin embargo, existe otro tipo de conocimiento que contrasta claramente con el conocimiento relacionado con el cuerpo. Yo puedo extender el brazo, tomar una taza de café con la mano, y poner la taza en otro sitio. No necesito empezar por localizar mi mano y determinar su posición en el espacio objetivo con base en mis observaciones, a fin de que seguidamente pueda moverla o utilizarla para realizar alguna tarea. Esto implica que normalmente yo sé dónde se encuentra mi mano, que su posición se me da. Este tipo de conocimiento no puede asimilarse al saber empírico o conceptualmente articulado. Cuando muevo mi mano, no tengo que empezar por juzgar o por adquirir la certeza de que ciertas circunstancias precisas existen, a saber, que mi mano ocupa esta u otra posición en el espacio.

O'Donovan-Anderson nos recuerda que los movimientos de las personas discapacitadas no son menos valiosos epistemológicamente que los naturalmente fluidos de las personas “totalmente capacitadas”.

³⁸ David Bell, *Husserl*. London and New York: Routledge, 1990, p. 211.

En el caso de la parálisis cerebral, por ejemplo, se hayan severamente entorpecidas la fluidez y naturalidad de los movimientos musculares, de manera que si uno extendiera el brazo para tomar la taza de café, un espasmo muscular podría ser la causa de que en vez de llegar a ella para tomarla, la mano la traspasara, derribándola. El pequeño accidente realmente no proporciona las bases para la afirmación de que uno pudiera estar equivocado respecto a la posición de la taza, o respecto a las acciones necesarias para tomarla.³⁹ Si estamos de acuerdo en que el conocimiento que una persona discapacitada tiene de su cuerpo vivo es epistemológicamente valioso, nos debemos preguntar qué saben las personas discapacitadas respecto al cuerpo en movimiento que no lo saben las personas totalmente capacitadas. Antes de continuar esta discusión del conocimiento corporal en el caso de los y las danzantes, quiero examinar dos de los conceptos epistemológicos de Michael Polanyi que ofrecen una apertura epistemológica al conocimiento corporal con base en la reversibilidad del cuerpo vital.

CONOCIMIENTO TÁCITO Y FOCAL

Michael Polanyi se pregunta cómo somos capaces de identificar un rostro humano entre mil sin saber cómo lo hacemos, o en base a qué lo hacemos.⁴⁰ ¿Cómo podemos identificar los sentimientos cambiantes de un rostro humano, si no somos capaces de decir, excepto de manera muy vaga, cuáles son los signos que nos permiten conocerlos? ¿O cómo podemos diferenciar el sabor del vino del sabor del café o

³⁹ Michael O'Donovan-Anderson, *Content and Comportment: On Embodiment and the Epistemic Availability of the World*. Lanham, Boulder, New York, London: Rowman & Littlefield, 1997, p. 123.

los diferentes tipos de té? Tras reflexionar en estas cuestiones, Polanyi llegó a la conclusión de que “sabemos más de lo podemos expresar”. Polanyi plantea un tipo de conocimiento que no es ni explícito ni articulado, sino que implícito y tácito, no especificable, diciendo que este tipo de conocimiento es epistemológicamente pertinente y relevante.⁴¹

Polanyi sostiene que en cualquier actividad se dan dos niveles diferentes o dos dimensiones respecto a la utilización y la adquisición del saber que son mutuamente excluyentes. Él llama “conocimiento focal” al que está relacionado al objeto o fenómeno enfocado. El conocimiento que funciona como un trasfondo de lo que se enfoca, es el “conocimiento tácito”. Las dimensiones focal y tácita son complementarias. El conocimiento tácito nos ayuda a llevar a cabo una tarea enfocada. Por ejemplo, cuando leemos un texto, las palabras y las normas lingüísticas funcionan como un saber tácito subsidiario, mientras que nuestra atención se enfoca en captar el significado del texto.⁴² Los saberes tácito y focal no constituyen categorías o niveles en una jerarquía, sino que más bien son dimensiones del mismo saber. En cada momento de nuestra vida nos encontramos pasando del conocimiento tácito al focal, y viceversa; combinar lo viejo y bien sabido con lo nuevo e

⁴⁰ Michael Polanyi (1891-1976) fue un investigador de las ciencias médicas húngaro que trabajó principalmente en la química física antes de volverse filósofo a la edad de 55 años. Obtuvo una cátedra de sociología en la universidad de Manchester en 1948. Publicó una compilación de sus conferencias en *Personal Knowledge: Towards a Post Critical Epistemology*, en 1958. Inspirándose en la psicología gestalt, Polanyi considera que el proceso de la cognición es senso-motriz. Su concepto del conocimiento ha sido particularmente reconocido; sin embargo, nunca fue considerado como un “verdadero” filósofo por sus contemporáneos. Aunque que en sus escritos Polanyi alude brevemente a los estudios del cuerpo de Merleau-Ponty, no elabora ideas paralelas en su epistemología. Polanyi, Michael. *The Tacit Dimension*. New York: Doubleday & Company, 1966, p.4-5

⁴¹ Andy F. Sanders, Michael Polanyi's *Post-Critical Epistemology: A Reconstruction of Some Aspects of 'Tacit Knowing'*. Amsterdam: Rodopi, 1988, p. 2.

incierto es una capacidad humana fundamental e imprescindible, pues de otra manera no podríamos desarrollar nuestro potencial.

Polyani recalca que el saber tácito alcanza la comprensión mediante la introspección [Dice *indwelling*, concepto clave en este ensayo y que en su contexto expresa la interioridad, la intimidad, el recogimiento, el carácter intrínseco, subyacente de la ‘cognición de’; aquí se traduce como introspección, interioridad e intimidad. T.]. Él insiste en que todo el saber consiste o está arraigado en tales actos de comprensión.⁴³ En todos los momentos de la vigilia dependemos de nuestra cognición de los contactos de nuestro cuerpo con las cosas exteriores, a fin de que podamos lidiar con ellas. Cuando ponemos a funcionar una herramienta, como por ejemplo cuando montamos en una bicicleta, la anexamos a nuestro cuerpo –o ampliamos nuestro cuerpo para abarcarla– de manera que llegamos a interiorizarla. En este caso, la cognición íntima que resulta de montar en bicicleta, y la cognición focal, que resulta de observar el tráfico, son mutuamente excluyentes. Cuando un pianista ensaya una nueva pieza, evoluciona desde la tosca incompetencia a una fluidez que no sólo permite sino que exige que los dedos funcionen por sí mismos. Al leer una partitura, el pianista por lo general no piensa en la posición de sus dedos en las teclas, cosa que sólo es necesaria cuando una pieza requiere de una destreza inusual. Una pieza cuya interpretación se encuentre dentro de nuestra capacidad normal se podrá realizar bajo el control de nuestro entendimiento del significado de la música, basado en la introspección y la integración tácita.⁴⁴ Si la atención del pianista pasa de la pieza que está interpretando a lo

⁴² Karl E. Sveiby, 1997. *Tacit Knowledge*. <http://203.32.10.69/polanyi.html>. Tiemersma, Douwe. 1989. *Body Schema and Body Image: An Interdisciplinary and Philosophical Study*. Amsterdam/Lisse: Swets & Zeitlinger.

⁴³ Michael Polanyi, *Op. Cit*, p. 55

que sus dedos están haciendo mientras tocan las teclas, puede caer en la confusión y posiblemente tenga que detenerse.⁴⁵

Los planteamientos de Stein y de Merleau-Ponty respecto a la duplicidad del cuerpo vital, clarifican el concepto polanyano de los aspectos tácito y focal del saber relacionado con el cuerpo. Cuando yo me toco la mano, soy a la vez el que toca y el que es tocado. La reversibilidad del cuerpo vital significa que yo puedo transferir mi conciencia del tocador al tocado, y vice versa. Este concepto es casi idéntico al del pianista que es capaz de pasar de la interpretación de la música a la observación de sus dedos. Es ésta la reflexividad del cuerpo vital, donde éste se muestra como un ser con dos lados.

Polyani enfatiza que la actividad del ser humano procede de la constante interiorización del saber. Lo que es tácito varía de una situación a la otra. El saber tácito opera con base en una acción interna que somos incapaces de controlar o incluso de sentir en sí misma.⁴⁶

Para él, el saber es una actividad que se podría describir mejor como un proceso de saber. Por lo tanto, él considera que el saber es a la vez un “saber” estático y un “saber” dinámico.

El concepto del saber tácito de Polyani se acerca mucho al concepto del “saber cómo” del filósofo inglés Gilbert Ryle, aunque de hecho lo impugna. El saber cómo de Ryle no implica una conciencia íntima subsidiaria, y el saber tácito de Polyani sí. Polyani ni siquiera usa la caracterización del saber cómo, probablemente porque impugna a su contemporáneo Ryle. El “saber cómo” es una

⁴⁴ John C. Puddefoot, 1996. *Language and Education; Mind and Body*. <http://www.users.dircon.co.uk/~pudepied/Pol2.htm>.

⁴⁵ Karl E. Sveiby, *Op. Cit.*

⁴⁶ Michael Polanyi, *Op. Cit.* p. 14

de las características de un experto que actúa, hace valoraciones, y demás, sin reflexionar explícitamente en los principios o reglas involucrados. Los expertos trabajan sin una teoría explícita de su trabajo; simplemente funcionan diestramente sin previa deliberación o sin tener que enfocar su conciencia.⁴⁷ Ryle señala que el boxeador o el cirujano o el poeta aplican en su trabajo un criterio específico al realizar su tarea específica. Los demás los consideran buenos o malos o creativos, no porque tengan la capacidad de reflexionar en lo que hacen, sino por su rendimiento. El “saber cómo” ryleano involucra la habilidad para actuar en contextos sociales, y por lo tanto el “cómo” del concepto implica la solución de problemas, pero no la capacidad para reflexionar en las reglas.

EL SABER CORPORAL

Según Polyani, todas las habilidades exhiben la estructura del saber tácito, no sólo las habilidades corporales como el correr o el nadar, o las que involucren el uso de herramientas, como en el ciclismo, sino también la habilidad lingüística que se requiere para hablar y la habilidad del pensamiento abstracto racional que se requiere para jugar al ajedrez. Si descartamos la noción ryleana del saber cómo,

⁴⁷ Barbiero 1999. Ryle llegó con su noción del “saber cómo” a la vanguardia del pensamiento filosófico en torno a la epistemología y la filosofía de la psique. En su libro *The Concept of Mind*, él afirma que toda la conducta humana podría ser explicada exclusivamente en términos del “saber cómo”. Su planteamiento modular del saber cómo hoy está ampliamente desacreditado. En la filosofía de Ryle, el saber cómo implica habilidades que se extienden desde las simples habilidades motrices, tales como saber cómo caminar o montar en bicicleta, hasta los casos abstractos y altamente contemplativos, como saber cómo probar un teorema matemático. Barbiero, D. 1999. Dictionary of Philosophy of Mind –tacit knowledge. <http://www.artsci.wustl.edu/~philos/MindDict/tacitknowlede.html>.

necesitamos explorar la correlación entre las habilidades corporales y la reflexividad del cuerpo; ésta reflexividad es la que se vuelve hacia lo que el cuerpo vital es capaz de hacer, y precediendo el hacer, lo posibilita. En este contexto, el objeto del saber corporal es describir la habilidad que el cuerpo vital tiene para moverse, cosa que sin embargo no es el movimiento en sí; este aprendizaje evoluciona a partir de la conciencia corporal, la quinesia y la percepción. Como se mencionó arriba en el ejemplo del pianista, al ensayar la nueva partitura su saber corporal se desarrolla mediante la duplicidad de los aspectos tácito y focal, pero difiere de la interpretación real, del hecho de tocar la pieza habilidosamente. El saber corporal del pianista está en la realización de la habilidad que posee su cuerpo vital para poner los dedos en las teclas con cierta intensidad y ritmo, produciendo el sonido que la pieza requiere. El saber corporal no implica la mera técnica o la práctica de una habilidad; junto con la reflexividad del cuerpo, este saber ofrece la posibilidad de optar por ciertas formas de movimientos.

En este análisis epistemológico, la definición de las habilidades corporales se limita, grosso modo, a las acciones musculares del cuerpo, tales como tocar el piano, y a acciones mucho más sencillas, como cortar leña, escribir a máquina, o nadar. El o la ejecutante puede saber si la acción se ha realizado con éxito o no. Puesto que los criterios respecto a las habilidades han sido formados cultural, social e históricamente, por lo general éstas son juzgadas por los demás con base en los resultados de la ejecución. La natación es una habilidad que casi todo el mundo puede desarrollar; dos personas pueden nadar usando la misma técnica y produciendo los mismos movimientos, de manera que su ejecución parecería ser la misma. Sin embargo, los métodos que utilizaron para adquirir la habilidad de nadar acaso fueron distintos, como acaso también la configuración

[Dice schema = diagrama, plan, método; otro concepto clave de este ensayo. T.] y la topografía de su cuerpo.

Por lo tanto, ¿qué es lo que sucede realmente cuando yo aprendo una habilidad corporal, tal como la natación? Es posible decir que yo estoy revitalizando, y también reformando, configuraciones corporales. Aquí, el concepto de configuración no sólo implica una forma, diseño o patrón, sino algo mucho más dinámico: una manera fundamental de hacer algo, una manera de proceder, una manera de actuar. Una configuración de la acción corporal, tal como la acción de nadar, está en un punto intermedio entre la imagen y la regla, es decir, entre lo específico y lo general.⁴⁸ En última instancia, el agua donde me meto y el cuerpo que he metido allí me enseñan mucho más que cualquier serie de palabras al respecto que yo pueda leer o escuchar. Nuestra comprensión de una cosa no es el recubrimiento conceptual de lo real, sino una revelación de la esencia de la cosa por el cuerpo sensual en movimiento. Nos encontramos en contacto epistemológico con el mundo estructurado desde el comienzo mismo de la exploración de un objeto y su transición gradual mientras se convierte en nuestra herramienta, cambiando constantemente nuestra conciencia focal y tácita. La configuración de mi nado, aquella que yo encarno al nadar, se transmite socialmente, y por lo tanto se encuentra en cierto grado socialmente determinada. En contraste con un texto, la configuración corporal tienen un carácter intrínsecamente indeterminado, pues oscila entre la imagen y la regla. Indeterminado, porque el cuerpo mismo, tal como lo vivimos y experimentamos, no está determinado: el cuerpo es le “medio general de la existencia”. Por lo tanto no

⁴⁸ Edward S. Casey, “The Ghost of Embodiment: Is the Body a Natural or a Cultural Entity?” *The Corporated Self*: 23-43. Ed. Michael O'Donovan-Anderson. Lanham, Boulder, New York, London: Rowman & Littlefield, 1996, p. 27

resulta sorprendente que las configuraciones corporales no posean una formulación final o definitiva.⁴⁹ Las personas que han sufrido algún accidente grave y cuyo cuerpo ha cambiado por esa causa generalmente tienen que re aprender alguna de sus habilidades, por ejemplo, la de caminar o hablar. Las habilidades que eran suficientes en su cuerpo anterior para producir ciertos actos ya no lo son en su cuerpo cambiado para la producción de los mismos.⁵⁰ Asimismo, uno podría suponer que si fuera posible trasplantar esas habilidades en el cuerpo de otras personas, a éstas les sería igualmente difícil producir actos externamente similares: tendrían que re aprender, o adecuar, los hábitos adquiridos para adaptarlos a su nuevo cuerpo. Respecto a las habilidades corporales, por lo tanto, la similitud de la ejecución externa no es necesariamente un resultado de la similitud de la estructura interna.⁵¹ Como se dijo más arriba, el saber corporal no implica la exhibición de las habilidades corporales, aunque existe una correlación íntima entre el saber corporal y las habilidades corporales. El cuerpo vital adquiere saber haciendo, moviéndose, no mediante un vagar indiferente, indeciso, sino mediante la práctica de las habilidades sociales y culturales. El conocimiento de la ejecución de los movimientos se encuentra sedimentado en la configuración corporal, la cual oscila entre la imagen y la norma, produciendo diversas opciones para la ejecución de los movimientos en situaciones particulares.⁵² El cuerpo opta por un movimiento apropiado en una situación dada, no de forma automática, sino “reflexivamente”: al relacionarse con el entorno el cuerpo si es necesario modifica el movimiento. Por ejemplo,

⁴⁹ Edward S. Casey, *Op. Cit.*, p. 29

⁵⁰ Stephen Turner, *The Social Theory of Practices: Tradition, Tacit Knowledge and Presuppositions*. Cambridge, Oxford: Polity Press. 1994, p.58

⁵¹ *Ibid*, p. 59

yo caminé de manera diferente, o yo en cuanto cuerpo vital opto por una manera diferente de caminar en superficies diferentes. Cuando el piso está resbaloso, se da una reflexividad entre las conciencias focal y tácita del acto de caminar. Aunque en situaciones normales yo confío en mi íntimo conocimiento tácito del caminar, ahora debo concentrarme al dar cada paso para no resbalar y caer. Los descubrimientos que hago al caminar así, yo no los traduzco literalmente; el cuerpo mismo posee un saber que está estrechamente relacionado con la “inteligencia corporal”. Ya que hablamos de la inteligencia corporal, la computadora jamás podrá ser tan “lista” como un ser humano, no sólo por su incapacidad para imitar la conducta de la mente humana o de los movimientos humanos, sino porque tampoco podría reproducir la reflexividad del cuerpo vital.

Los bailarines y las bailarinas aprenden a moverse, y por lo tanto sus movimientos no se dan de forma coincidente; el saber que adquieren se interioriza en su conciencia, produciendo en su cuerpo movimientos que poseen la forma y el significado deseados. Como señala Susan Forster, las bailarines y los bailarines pueden aprender las curvas o ángulos que el cuerpo puede formar, y colocar estas curvas o ángulos en una forma peculiar en un momento particular.⁵³ El saber corporal les permite hacer distinciones al moverse. Pueden identificar las características de los sentimientos quinésicos corporales, su suavidad o torpeza, su rapidez y lentitud, su brusquedad y ternura; en una palabra, pueden realizar distinciones que sienten corporalmente.⁵⁴ La realización de las distinciones que se sienten corporalmente es un proceso de categorización de los elementos en movimiento del

⁵² Douwe Tiemersma, *Body Schema and Body Image: An Interdisciplinary and Philosophical Studies*, Amsterdam/ Lisse: Swets & Zeitlinger, 1989

mundo. Para ello se requiere de cierta sensibilidad respecto a las cualidades diversas de los movimientos. Aprender a bailar significa hacerse sensible corporalmente al sentido kinestético y a la propia motilidad.⁵³ Por lo tanto, el saber corporal no consiste en ejecutar un movimiento, tal como una pirueta, habilidosamente, sino en la habilidad para encontrar el movimiento adecuado, una variación de la pirueta, a través de una especie de negociación corporal. Si las bailarinas aprenden al hacer, como Martha Graham ha dicho, no sólo aprenden a ejecutar un vocabulario del movimiento, como ella diría, sino que al convertirse en bailarinas diestras adquieren un conocimiento de la motilidad del cuerpo humano. Cuando los bailarines aprenden a ejecutar un movimiento como la pirueta simple, usualmente adquieren simultáneamente un conocimiento corporal respecto al movimiento circular y el equilibrio del cuerpo.

Todos sabemos que las habilidades físicas pueden desaparecer por causa de un accidente o del proceso de envejecimiento. Si aceptamos que el conocimiento del cuerpo en movimiento y la ejecución de una habilidad corporal no significan la misma cosa, entonces podemos afirmar que los bailarines accidentados o envejecidos aún poseen el saber corporal. Aunque ya no pueden ejecutar los movimientos, poseen su configuración interna, lo cual les permite comprender tanto el movimiento de su propio cuerpo, como a través de la “empatía kinestética” el movimiento de otros cuerpos. La empatía kinestética significa que no sólo perciben, sino que sienten en su

⁵³ Susan Foster, “Dancing Bodies.” *Meaning in Motion*: 235-257. Ed. Jane C. Desmond. Durham, London: Duke University Press, 1997, p. 239.

⁵⁴ Maxine Sheets-Johnstone, *The Primacy of Movement*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1999, p. 57

⁵⁵ El aprendizaje de la danza no necesariamente vuelve más sensibles a los cuerpos, también los puede “entumecer”.

configuración interna la motilidad de otros cuerpos vitales sin tener que moverse ellos mismos.⁵⁶ Esto implica entre otras cosas que ellos (los y las danzantes accidentadas o envejecidas) pueden enseñar la danza, pueden transmitir un saber del cuerpo en movimiento a sus alumnos utilizando gestos restringidos y el vocabulario adecuado, aun cuando ellas mismos son incapaces de ejecutar cabalmente los movimientos. Claro es que además del saber corporal, el maestro o la maestra debe poseer la habilidad pedagógica para transmitir a sus alumnos los conocimientos y las ideas sobre los movimientos.

Polyani ha identificado tres mecanismos mediante los cuales el conocimiento tácito usualmente se transmite: la imitación, la identificación y el aprender-haciendo. Los maestros de danza contemporáneos al parecer favorecen éste último, evitando la mera imitación o identificación al transmitir el saber de la danza. Por ejemplo, en las clases de técnica de relajamiento, una maestra no espera que los estudiantes aprendan a ejecutar un movimiento tal como ella lo hace, o que se identifiquen con su personal estilo de moverse. La enseñanza es indirecta: no se enfoca en el movimiento como tal, sino en su calidad, por ejemplo, el flujo arrítmico cuando el cuerpo cae. Así, los bailarines aprenden a relajar el cuerpo, no sólo en este movimiento en particular, sino en otros también. El vocabulario y la expresividad del maestro con frecuencia complementan su ejecución corporal, es decir, él no intenta traducir de forma literal su saber.

Esta descripción de la correlación de las habilidades corporales y el saber corporal, hace patente que la danza contemporánea como práctica artística no es una simple colección de habilidades que se

⁵⁶ Edith Stein, *On the Problem of Empathy*. Trans. Waltraut Stein. Washington D.C.: ICS Publication. (Zum Problem der Einfühlung, 1917), 1989, p. 5868.

podrían aprender y luego repetir automáticamente una y otra vez. Si la danza fuera una simple cuestión de pasos y giros, meros movimientos o trucos que uno pudiera aprender a imitar, entonces no sería necesario su largo aprendizaje. La evidencia respecto a lo que se aprende es mayor que la evidencia respecto a la conducta correcta; sin embargo, yo no subestimo la importancia de ejecutar las habilidades físicas. La práctica de la danza no es un objeto visible, y tampoco es un objeto lingüístico, tal como una frase. Uno no puede obtener una licenciatura de danza sin haber adquirido en el proceso ciertas profundas perspectivas intelectuales. Esto muestra a las claras que la práctica de la danza no es directamente accesible, y que la forma de hacerlo indirectamente está erizada de dificultades.⁵⁷

Aunque una bailarina haya podido realizar un aprendizaje formal completo, puede adquirir un nuevo conocimiento del cuerpo en movimiento participando en un proceso coreográfico o dando clases de danza. En el proceso coreográfico, los bailarines y los coreógrafos utilizan sus habilidades y conocimientos previos para producir, usualmente mediante la improvisación, un nuevo saber corporal relacionado con ciertos movimientos de danza. Al crear una danza, los y las artistas de la danza adquieren conocimientos respecto a la materia del movimiento; perciben cómo éste “se comporta”, y, en consecuencia, pueden casualmente descubrir procedimientos para manejar la materia de una nueva manera. En una situación de trabajo coreográfico, la búsqueda de los movimientos apropiados es también un proceso de aproximaciones, de probar, descartar y acaso encontrar; sin embargo, sólo podemos captar su lógica interna parcialmente. Como Bourdieu dice, solemos olvidar los detalles de un proceso de

⁵⁷ Stephen Turner, *Op. Cit.*, p. 43

aprendizaje embrollado y confuso, y ponderar y generalizar el desarrollo de nuestras habilidades.⁵⁸

Las bailarinas y las coreógrafas adquieren gradualmente el conocimiento del movimiento en el proceso de su trabajo; por lo tanto, no pueden poseer en forma inmediata los conocimientos y las habilidades del cuerpo en movimiento, sino únicamente en el camino de la práctica de la danza. En otras palabras, el conocimiento corporal del bailarín o la bailarina es un camino que se desarrolla y forma gradualmente a lo largo de su carrera. Una nueva habilidad que pudo aprender sólo ayer se sedimenta en su cuerpo, convirtiéndose en una interiorización mañana. Esta sedimentación de las habilidades, los conocimientos y las experiencias en el cuerpo puede verse como un camino propio, tanto como una opción personal: la de aprender cierto estilo de movimiento y habituar el cuerpo al nuevo vocabulario, estudiándolo y viviéndolo.⁵⁹

EL CONOCIMIENTO ARTICULADO

Es una paradoja que al hablar del saber corporal yo intente articular un fenómeno que sólo se da en la cognición corporal. Tal articulación no puede traducir en forma literal el saber corporal, tan sólo puede

⁵⁸ Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Trans. Richard Nice. London: Routledge. 1986.

⁵⁹ Sheets-Johnstone dice que todos tenemos el mismo repertorio kinésico fundamental, puesto que todos pertenecemos a la misma especie (Maxine Sheets-Johnstone, *Op. Cit*, p. 225). Aunque todos los seres humanos poseemos una movilidad común, cada quien desarrolla su propio repertorio de movimientos. Aunque la mayoría podemos caminar, saltar, golpear, y temblar, el cultivo de nuestro potencial de movimientos depende del contexto cultural y social y de las motivaciones individuales, y es por lo tanto tremendamente diverso. No existen repertorios de movimientos idénticos; de hecho, algunos repertorios de movimientos pueden

indicar su existencia. Como diría un filósofo del zen, el dedo que señala la luna no es la luna. En cierto sentido, es un saber vital que se transmite de un cuerpo a otro cuerpo y que con mucha frecuencia se aprende haciéndolo.

Aunque aquí he enfatizado la significación del saber corporal de las bailarinas y los bailarines, no pretendo subestimar el conocimiento articulado sobre la danza. Por conocimiento articulado simplemente entiendo una forma de conocimiento que se expresa en palabras, cifras, fórmulas y procedimientos, y que se comunica en una forma exacta, aunque no sólo exclusivamente así.

Si el saber corporal difiere del “saber cómo”, el conocimiento articulado no equivale al “saber-que” de Ryle.⁶⁰ El concepto ryleano del “saber-que” [Dice *knowing-that*. T.] implica un conocimiento conscientemente accesible que puede ser articulado y que es característico de las personas que aprenden una habilidad mediante instrucciones explícitas, recitación de normas, atención a los movimientos. Aunque este tipo de conocimiento declarativo se utilice para la adquisición de las habilidades, no es necesario ya en la práctica de esas habilidades una vez que el estudiante se convierta en un experto ejecutante. El conocimiento articulado sobre el movimiento del cuerpo no puede sustituir a su contraparte tácita

ser exclusivos. Como Susan Foster ha señalado, los bailarines y las bailarinas no pueden asumir el vocabulario de movimientos que se desarrolla en las improvisaciones conjuntas (Susan Foster. “Dancing Bodies.” *Meaning in Motion*: 235-257. Ed. Jane C. Desmond. Durham, London: Duke University Press, , 1997, p. 241). Aprender a moverse también significa la elección de ciertos movimientos y el rechazo de otros, puesto que es la configuración corporal individual lo que nos permite entender los nuevos movimientos y reconsiderar los conocidos. Jaana Parviainen, *Bodies Moving and Moved. A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*. Tampere: Tampere University Press. 1998.

⁶⁰ Gilbert Ryle. *The Concept of Mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1949/1984, p. 25-61

y al saber corporal. Como afirma Polanyi, cuando adquirimos una habilidad, también adquirimos su comprensión correspondiente, que no es posible articular. Por ejemplo, la habilidad de conducir no puede sustituirse por el estudio exhaustivo de la ingeniería del automóvil, de la misma manera que el conocimiento que yo pueda tener de mi propio cuerpo difiere totalmente del conocimiento de su fisiología y anatomía.⁶¹ Al hablar del saber corporal de ciertas prácticas –tales como bailar, tocar el piano, o curar a un enfermo– su ejercicio experto involucra un saber corporal que es imposible verbalizar. Un experto en la práctica de algo puede o no serlo respecto al conocimiento articulado asociado a su práctica. Por ejemplo, un talentoso bailarín puede no saber mucho de la historia de la danza occidental. A la inversa, el conocimiento sobre la coreografía que pueda tener un historiador de la danza no hace de él o ella un coreógrafo profesional. Los investigadores de la danza que han tenido una formación académica pueden poseer buena cantidad de conocimientos articulados sobre la danza, pero esa formación, en el sentido del aprendizaje verbal del arte de la danza, no puede sustituir el aprendizaje real de la danza.⁶² No obstante, el saber articulado y el saber corporal de la danza no deben verse como antagonistas; al contrario, usualmente son formas entrelazadas o asociadas del conocimiento profundo de la danza.

⁶¹ Michael Polanyi, *Op. Cit.*, p. 20

⁶² Bennett Reimer. "What Knowledge Is of Most Worth in the Arts?" *The Arts, Education, and Aesthetic Knowing*: 20-50. Ed. Bennett Reimer and Ralph A. Smith. Chicago, Illinois: The University of Chicago Press, 1992, p. 42

CONCLUSIÓN

He intentado clarificar la noción del saber corporal, un saber que aparece en la intersección de los estudios de la danza y la epistemología y puede tener el interés y el potencial para un desarrollo subsecuente. He sostenido que la idea epistemológica tradicional del conocimiento como saber propositivo es insuficiente para explicar las formas del conocimiento en la danza. Los estudios epistemológicos tradicionales no logran explicar el significado del movimiento corporal en la cognición humana, como dice Sheets-Johnstone. Mediante una fenomenología del cuerpo, he pretendido establecer una indagación epistemológica respecto al rol del sentido kinestético en los poderes cognitivos. Basándome en la epistemología de Michael Polanyi, he querido analizar los aspectos focal y tácito del saber y la diferencia entre la “habilidad” y el “saber” en el movimiento corporal.

La cuestión principal que este ensayo aborda, tema vigente y persistente si poco mencionado y analizado, es el lugar y el significado que tiene en la “epistemología de la danza” el saber corporal. El intento de analizar epistemológicamente el saber corporal y su relación con las habilidades y técnicas corporales, y con el saber articulado, es una tarea central en los estudios de la epistemología de la danza, una tarea que se dirige hacia una síntesis de los diferentes tipos de cognición en el campo de la danza. Basada en una fenomenología del cuerpo, esta consideración epistemológica de la danza no significa meramente el desarrollo del conocimiento sobre los bailarines y las bailarinas, donde ellos y ellas representan objetos del conocimiento; también involucra una comprensión del proceso subjetivo mediante el cual ellos y ellas comprenden, crean y utilizan el saber de la danza. Sin embargo, la epistemología de la danza no es una especificación del

modo de saber de los practicantes de la danza, y tampoco simplemente la articulación de la subjetividad en la danza. La epistemología de la danza consiste más bien en examinar con atención las preocupaciones epistemológicas respecto a la naturaleza del conocimiento en la danza y las formas que tenemos de alcanzarlo y comunicarlo. Pero en este campo falta todavía gran cantidad de trabajo. Para embarcarnos en tal indagación epistemológica, claro es que tendríamos que examinar las formas de comunicar el saber corporal. Los estudios fenomenológicos de la intersubjetividad, la noción de la empatía (quinéstetica) de Stein, la noción de la reversibilidad de Merleau-Ponty, el estudio de la responsabilidad ética de Emmanuel Levinas, junto con algunos hallazgos más recientes en la psicología cognitiva y los estudios de la danza, parecen ser formas prometedoras de continuar semejante indagación.

Traducción del inglés por Mariano Sánchez Ventura

Este artículo apareció originalmente en *Dance Research Journal*, vol. 34, núm. 1, verano, 2002

BIBLIOGRAFÍA

- Carmen Balzer, 1991. "Empathy Problem in Edith Stein" *Analecta Husserliana*, Volume XXXV: 271-278.
- Barbiero, D. 1999. Dictionary of Philosophy of Mind –tacit knowledge. <http://www.artsci.wustl.edu/~philos/MindDict/tacitknowledge.html>.
- David Bell, *Husserl*. London and New York: Routledge, 1990.
- Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Trans. Richard Nice. London: Routledge, 1986.
- Edward S. Casey, "The Ghost of Embodiment: Is the Body a Natural or a Cultural Entity?" *The Corporated Self*: 23-43. Ed. Michael O'Donovan-Anderson. Lanham, Boulder, New York, London: Rowman & Littlefield, 1996.
- Crowley, Helen and Susan Himmelweit (ed.). 1992. *Knowing Woman: Feminism and Knowledge*. Cambridge, Oxford: Polity Press.
- Jonathan Dancy, *An Introduction to Contemporary Epistemology*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- Françoise Dastur, "Consciousness and Body in the Phenomenology of Merleau-Ponty." *Analecta Husserliana*, Volume. XVII: 1984. p. 117-125.
- Jane Duran, *Knowledge in Context: Naturalized Epistemology and Sociolinguistics*. Lanham: Rowman and Littlefield. 1994.
- Jane Flax, "Political Philosophy and Patriarchal Unconscious: A Psychoanalytic Perspective on Epistemology and Metaphysics" *Discovering Reality*: 245-282. Ed. Sandra Harding and Merrill B. Hintikka. Dordrecht, Boston, London: D. Reidel, 1983.
- Susan Foster, "Dancing Bodies." *Meaning in Motion*: 235-257. Ed. Jane C. Desmond. Durham, London: Duke University Press, 1997.
- Sondra Fraleigh, *Dance and the Lived Body*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.
- "Good Intentions and Dancing Moments: Agency, Freedom, and Self-knowledge in Dance" *The Perceived Self*: 102-111. Ed. Ulric Neisser. Cambridge: Cambridge University Press.
- "Family Resemblance." *Researching Dance*: 3-21. Ed. Sondra Fraleigh and Penelope Hanstein. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1999.
- Edmund Husserl, *Cartesian Meditation: An Introduction to Phenomenology*. Trans. Dorion Cairns. The Hague: Martinus Nijhoff, 1960.

- _____. *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*. Trans. David Carr. Evanston: Northwestern University Press. (*Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie: Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, 1954), 1970.
- Georg Von and Johan Roos Krogh, *Organizational Epistemology*. London: Macmillan Press, 1995.
- Marnia Lazreg, "Women's Experience and Feminist Epistemology: A Critical NeoRationalist Approach" *Knowing the Difference: Feminist Perspective in Epistemology*: 45-94. Ed. Kathleen Lennon and Margaret Whitford London and Now York: Routledge, 1991.
- Kathleen Lennon, and Margaret Whitford (ed). *Knowing the Difference: Feminist Perspective in Epistemology*. London and Now York: Routledge, 1991.
- Biddy Martin, "Feminism, Criticism and Foucault" *Knowing Woman: Feminism and Knowledge*: 275-286. Ed. Helen Crowley and Susan Himmelweit. Cambridge, Oxford: Polity Press. 1992.
- Randy Martin, *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*. Durham & London: Duke. 1998.
- Maurice Merleau Ponty, *The Phenomenology of Perception*. Trans. Colin Smith. London: Routledge. (*Phénoménologie de la perception*, 1945). 1962.
- _____. *The Visible and the Invisible*. Ed. Claude Lefort, trans. Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press. (*Le visible et l'invisible*, 1964.) 1968.
- Paul K Moser, (ed.), *Empirical Knowledge. Readings in Contemporary Epistemology*. Totowa: Rowman and Littlefield, 1986.
- Ulric Neisser, "Five Kinds of Self-knowledge." *Philosophical Psychology* 1: 1988. p. 35-59.
- Michael O'Donovan-Anderson, *Content and Comportment: On Embodiment and the Epistemic Availability of the World*. Lanham, Boulder, New York, London: Rowman & Littlefield, 1997.
- Jaana Parviainen, *Bodies Moving and Moved. A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*. Tampere: Tampere University Press, 1998.
- Michael Polanyi, *The Tacit Dimension*. New York: Doubleday & Company, 1966.
- John L Pollock, *Contemporary Theories of Knowledge*. New Jersey: Rowan & Littlefield, 1986.
- Puddefoot, John C. 1996. *Language and Education; Mind and Body*. <http://www.users.dircon.co.uk/~pudepied/Pol2.htm>.

- Bennett Reimer, "What Knowledge Is of Most Worth in the Arts?" *The Arts, Education, and Aesthetic Knowing*: 20-50. Ed. Bennett Reimer and Ralph A. Smith. Chicago, Illinois: The University of Chicago Press. 1992.
- Gilbert Ryle, *The Concept of Mind*. Chicago: University of Chicago Press. 1949/1984.
- Andy F. Sanders, *Michael Polanyi's Post-Critical Epistemology: A Reconstruction of Some Aspects of 'Tacit Knowing'*. Amsterdam: Rodopi, 1988.
- Diana Sartori, "Women's Authority in Science" *Knowing the Difference: Feminist Perspective in Epistemology*: 110-121. Ed. Kathleen Lennon and Margaret Whitford. London and New York: Routledge. 1991.
- Schmitt, Richard. "On Knowing One's Own Body" *Analecta Husserliana*, Volume 1: 152-169. 1970.
- Maxine Sheets-Johnstone, *The Primacy of Movement*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 1999.
- Edith Stein, *On the Problem of Empathy*. Trans. Waltraut Stein. Washington D.C.: ICS Publication. (Zum Problem der Einfühlung, 1917), 1989.
- Karl E. Sveiby, *Tacit Knowledge*. <http://203.32.10.69/polanyi.html>. 1997.
- Douwe Tiemersma, *Body Schema and Body Image: An Interdisciplinary and Philosophical Study*. Amsterdam/Lisse: Swets & Zeitlinger, 1989.
- Stephen Turner, . *The Social Theory of Practices: Tradition, Tacit Knowledge and Presuppositions*. Cambridge, Oxford: Polity Press., 1994.
- Weiss, Gail. 1999. *Body Images: Embodiment as Intercorporeality*. New York and London: Routledge.

Mas allá de la gramática del gesto

*O chestnut-tree, great-rooted blossomer,
Are you the leaf, the blossom or the bole?
O body swayed to music, O brightening glance,
How can we know the dancer from the dance?*
Yeats

Se diría que el cuerpo –el del bailarín y el de cualquiera de nosotros– es la realidad más cercana, más íntima. Y por lo mismo la más conocida. En este sentido el cuerpo es lo más próximo al yo y a su identidad. Su presencia es la más inmediata –su existencia y su sentido lo más secreto, entrañable y amable–. Es también lo indubitable, aquello de lo que está hecha la seguridad, la comodidad, la ausencia de inquietud y a veces de interés. Aunque también el dolor. El cuerpo siempre parece estar ahí, sin más, donde lo dejamos la última vez que pensamos en él. Se encuentra ahí donde

estamos nosotros pero quizás sea mucho más que un mero habitáculo. Mientras es *probable* que la primera afirmación según la cual el cuerpo es la realidad más cercana sea un “efecto de realidad” (Barthes), la última según la cual el cuerpo es mucho más que un mero habitáculo, requiere para probarse mucho más que la puesta en acción de una maquinaria retórica. Le es indispensable la teoría. Virginia Woolf observó con acierto que la pura presencia del cuerpo femenino no garantiza la habitación: el cuerpo no es morada sino posee esa cualidad protectora y redentora de la “habitación propia”.¹ Heidegger por su parte aseguraba que si habitar es construir y construirse en un mundo, esto es hacer lo propiamente humano, lo esencialmente humano, pocos seres podrían declarar haberlo conseguido.²

Ahora bien, si el cuerpo no es habitación propia o vivienda poética, donde habita el ser humano tanto como su poesía en sentido inclusivo, amplio (hacer), tampoco puede ser llamado secreto ni entrañable: para la mayoría, el cuerpo se vive como algo ajeno. No habrá que creer que esta condición podrá superarse: el cuerpo o más bien los cuerpos siempre poseerán esa cualidad de amigos extranjeros de la que hablaba Walter Benjamín. Su extranjería no está cifrada en la distancia que nos separa o en la cercanía que nos aproxima. Más

¹ En efecto, para que las mujeres puedan hacer “observaciones meticulosas sobre las flores, las nubes, los escarabajos” y además a diferencia de los hombres escritores comenten sobre “el precio de los huevos” deben previamente tener garantizados “tiempo libre, dinero y un cuarto propio”. Sin olvidar junto al “poco de espacio en la casa” un tanto de “libros a su disposición”. Este poco de espacio no será propiamente una habitación hasta que no se vuelva la ocasión de la poesía. La actitud poética a la que Woolf se refiere, si es que existe, se encuentra en las cosas materiales, sin olvidar el precio de los huevos. La materialidad de la poesía para la mujer se basa en la disposición de tiempo libre para dedicarlo completamente a su vocación poética, que permite cultivar, cuidar a la poesía, y al cuerpo, esto es al cuerpo de la poesía y a la poesía del cuerpo. Virginia Woolf, *Diario de una escritora*, Barcelona, Lumen, 1981, p.16 y *La torre inclinada*, Barcelona, Lumen, 1977, p.170.

² Habitar escribió Heidegger es construir. Tanto lo primero como lo segundo descansan en la responsabilidad del ser humano con los lugares y las cosas, y más particularmente, con

bien, la condición de extranjería se cifra en la relación tensional que mantiene lo corporal con el resto de las experiencias que llamamos propias o íntimas (la lengua, el tiempo como duración, el *pathos*, el sexo y el género, la edad, la salud y la enfermedad, la muerte, etc.). En efecto ahí está la cuestión, el cuerpo o los cuerpos resultan ser, sobre todo, experiencias de cuerpo tanto como la realidad es, por su parte, efecto de realidad. Partes integrantes entonces, de una pragmática de la vida cotidiana (los cuerpos en tanto son usados, abusados), de la vida en la ciudad. Hay individuos sin embargo cuya experiencia del cuerpo está regida por la acción y no por el consumo, como en la circunstancia anterior. Estos cuerpos que se apropian de su sexualidad, su edad, su lengua, esto es se asumen como cuerpos históricos marcados por la duración, el deseo, el poder, o el temor, el hambre y la sed, el delirio, el sueño y la alucinación, por sólo contar unos pocos modos de ser del cuerpo. Trabajan sobre sí para producir algo más que un cuerpo. Son cuerpos de la paradoja: siempre mucho más que *un* cuerpo. El trabajo del cuerpo sobre sí puede tomar la forma de la visibilización, esto es el cuerpo y lo que en él se inviste o marca (autoridad, sexualidad, etc.), vuelve visible, público y por tanto generalizable ese cuerpo que es tanto individual como colectivo: es *un* cuerpo singular e irrepetible y a la vez es *el* cuerpo (sintagma,

el cuidado con que el ser humano trata a las cosas: las cultiva, las guarda, las considera no como cosas frente a él, ni como objetos exteriores ni como vivencia interior, puesto que hacerlo así reduce las cosas al sujeto humano. Trato o tratamiento más bien al modo humano que sólo habita cuando lo hace cabe las cosas. Pues en la medida en que “Somos los que habitan” somos por lo mismo “los que cuidan y se ocupan de las cosas junto a las que habitan. Residir cabe las cosas que es una cuádruple residencia, escribe Heidegger: ocupación que salva la tierra, ocupación (ocuparse de y ocupar un espacio) que recibe el azar del cielo, espera de lo divino la llegada del azar, y conduce lo mortal a su fin mortal a su manera. Ocupación que es un cuádruple cuidar las cosas y custodiarlas, mirando por el otro. Martin Heidegger,” Construir, habitar, pensar” en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994.

símbolo, su icono, signo, emblema, metáfora o metonimia, hipérbole o prosopopeya –máscara que habla–), esto es, es todos los cuerpos o cualquier cuerpo. La danza posee esa fuerza retórica para hacer del cuerpo mucho más que un cuerpo, casi como el teatro y el *performance*, es decir las artes escénicas, que comparten con ella ese poder, están en posibilidad de visibilizar en el cuerpo y con el cuerpo todo lo que es historia, el presente, el pasado y el futuro de la humanidad. Pero aquí no acaba la fuerza del trabajo que llamamos dancístico: esta fuerza transmuta al cuerpo individual, al cuerpo de ballet quizás, en su efecto, la danza misma. El poeta Yeats preguntaba en uno de sus versos si era posible distinguir al bailarín de la danza. Su pregunta es mucho más que un recurso poético: es una enseñanza.³

Ahora bien la fuerza o accionar del cuerpo que llamábamos más arriba “trabajo” que puede asociarse con el ejercicio constante, la práctica y la repetición a la que se somete el cuerpo de quien baila conduce a un cierto exceso. Va más allá de la gramática del gesto y la

³ El poema “*Among School Children*” termina con el verso: “¿Cómo podemos distinguir al bailarín de la danza?”. Por lo común se interpreta como una pregunta retórica poniendo de manifiesto que hay una unidad entre forma y experiencia, entre creador y creación, incluso como refutación de la discrepancia entre signo y referente. O bien como fortalecimiento de la continuidad de la parte con el todo. Pero, más allá de la sinécdoque –parte por el todo=bailarín por la danza– es posible suponer que la pregunta es literal, no retórica. Entonces el poeta parece preguntar, con cierta urgencia, cómo podemos distinguir, es decir como podemos o debemos impedir la identificación o reducción del bailarín a su danza o viceversa. Igual que para el crítico literario esa urgencia parece necesaria (De Man, 11), también lo es para una lectura contemporánea en perspectiva dancística debemos insistir en distinguir en la presencia imaginaria de la danza, lo propio del cuerpo y lo propio del programa dancístico. La insistencia es un aviso, incluso una enseñanza: toda presencia es imaginaria o ilusoria, esto es “efecto de realidad” y no punto de partida de consideraciones teóricas (sobre la emoción, el placer, el significado o la resistencia al significado de la danza, etc.). Véase: Paul de Man, 1979. *Allegories of Reading*. Esto debemos recordar cuando se reflexiona, a partir de un contexto preciso, en el cuerpo como signo, como producción de significación (genero, edad, sexo, etnicidad, etc.), como producto significado. Como referente de lo anterior. Debemos interrogar lo anterior como efecto preformativo o retórico y no como “naturaleza” del cuerpo o materialidad de la danza.

postura, de la figura, del control y la armonía del movimiento o de su ausencia. El exceso es la demostración de que la fuerza del cuerpo no es representativa: visibiliza sin pretensión alguna de representación (aunque en ciertas épocas lo haya pretendido) Hoy tras la crisis de la representación la danza abandona la tierra de la modernidad por otra tierra no sabemos aún si utópica, prometida, antiutópica, performativa, relacional o sublime, o todo ello junto. Lo cierto es que el cuerpo trabajado por la danza se encuentra a sí mismo a través del trabajo y de la acción. Ni espejo ni biomecánica, ni prótesis ni tan siquiera escritura: lo que redefinimos como acción desde la danza es el trabajo con el cual el cuerpo se encuentra a sí mismo como Otro. Como lo que puede sorprender, que es apropiable o expropiable, ausente de tan presente y a la inversa, siempre mucho más que uno mismo. Si no es posible distinguir donde empieza el bailarín y donde acaba la danza es por esta condición de trabajo. Acción de visibilización con su doble movimiento de singularización y totalización, acción de apropiación y expropiación, de resignificación, de traducción del trauma, la respuesta automática a la acción que reelabora el sentido desvinculándolo del contenido significado para extraerlo de la propia fuerza del ejercicio y sus signos visibles: calor generado por el cuerpo, sudor, sonido no articulado, color, esfuerzo, respiración, precisión. Lo que creyéndolo formal es más bien material, esto es resistencia, trabajo.

Para analizar esta condición se necesita tanto la pragmática del cuerpo como su gramática dancística (del gesto y movimiento, de los ejes y su ruptura, de la repetición), siempre innovadora. Las cuales serán insuficientes sin una teórica de la danza. No una teoría sino

⁴ Duración, espacio que se tiende o extiende entre un movimiento y otro, entre un gesto y otro.

una experiencia que ponga en cuestión prácticamente, es decir que reelabore el cuerpo del tiempo es decir de la duración,⁴ del instante (pensados desde la reducción espacial del tiempo). Que reelabore (distinguiéndolo de pasaje al acto, trauma) también el cuerpo del espacio, el de la historia, el del género y el cuerpo del deseo y por qué no el cuerpo de la muerte, es decir el cuerpo de los ausentes, de las víctimas. Este trabajo teórico-práctico se parecerá entonces al trabajo del duelo (Derrida).

Para acabar diré que la danza posee la virtud o es la virtud, al igual que la acción política (que ella en gran medida comparte) de poner en evidencia que el cuerpo no es un contenedor ni un agente. Las acciones del cuerpo disuelven la oposición entre pasividad y actividad, agente y paciente. El cuerpo más bien se ejerce. Un poco a la manera en que se ejerce una profesión o una vocación. El cuerpo practica la virtud de la acción no para llegar a un fin del que él sería sólo un instrumento. Si el cuerpo construye, en el caso del danzante mundo, esto es si habita, es porque reconfigura la sensibilidad y los vocabularios de lo humano más allá de lo que hoy valoramos como humano.

BIBLIOGRAFÍA

- Paul De Man, *Allegories of Reading*, Yale University Press, USA, 1979.
Virginia Woolf, *Diario de una escritora*, Lumen, Barcelona, 1977
Heidegger Martin. *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994.
Virginia Woolf, *La torre inclinada*, Lumen, Barcelona, 1977

¡Saludos México!:

postales, turismo y cuerpos danzantes

*En muchos contextos turísticos, las colecciones y redes de cuerpos actuan-
tes y las imágenes de éstos se refuerzan entre sí sin cesar, adscribiendo,
enmarcando, perpetuando y significando ideas de autenticidad de “el otro”
y la “diferencia”. En este ambiente, los cuerpos vivientes, respirantes, pul-
santes y sudorosos de los bailarines se transforman en objetos y artefactos,
cohesionando e integrándose con sus réplicas congeladas y estáticas en
las postales y los recuerdos de los turistas a través de procesos de descon-
textualización y resignificación. Los turistas adquieren y consumen los
productos sin diferenciación –un minúsculo danzante de madera, una
camiseta adornada con un danzante o el cuerpo vivo de un danzante se
amalgaman, mezclan y fusionan.*

*En este texto exploro estas ideas a través del análisis de dos prácticas
artísticas específicas en contextos turísticos mexicanos cuyas raíces son los
años posrevolucionarios de la década de 1920: La danza de los viejitos
y la Noche de muertos en la isla de Janitzio, ambos de la región del lago
de Pátzcuaro. En los años veinte, los bailes locales y las prácticas rituales*

de los pueblos indígenas se colocaban en escenarios teatrales, enmarcados con arcos de prosenios, comprimidos en breves momentos “sintéticos” y vistos por públicos interesados en construir su identidad mexicana a través de sus supuestos ancestros prehispánicos. Estos procesos de folclorización nacionalista y hegemónica se unieron a procedimientos antropológicos y etnográficos de documentación a través de fotografías y textos, en los cuales los cuerpos de los pueblos indígenas se vieron sujetos a una mirada etnológica que los transformó en objetos y artefactos para su análisis y escrutinio, con base en su apariencia física. A partir de los años treinta, una industria turística en ciernes adoptó los mismos procesos, incluyendo ideas de autenticidad de los pueblos y la actuación de los indígenas, alentando a los visitantes, tanto nacionales como internacionales a consumir los cuerpos de los actores vivos y reproducidos en recuerdos turísticos, como objetos que hay que mirar. En el siglo XXI, los contextos turísticos propagan la idea de que las danzas indígenas y los cuerpos actuantes son objetos junto con su simulación inerte en souvenirs y fotografías.

En 2006, la Secretaría de Turismo de México montó una campaña de anuncios espectaculares en las principales ciudades europeas, vendiendo a “México” en un mercado globalizado. Encapsulada en la fotografía central está el cuerpo de un danzante: “Viejito” enmascarado de la isla de Jarácuaro en el lago de Pátzcuaro. En México, una gran cantidad de tarjetas postales muestran los cuerpos de estos Viejitos de Jarácuaro. En 2000, la exhibición de una película en tercera dimensión de la “Noche de muertos” en la isla de Janitzio fue la atracción central del pabellón de México en la Expo 2000, la feria mundial celebrada en Hannover, Alemania. En México, estos mismos cuerpos se reproducen y exhiben en postales y recuerdos.

Puesto que mi tema central son los cuerpos de los danzantes en imágenes fotográficas, me interesan las ideas de la mirada etnográfica, las prácticas

de representación, la exhibición turística y folclórica, la mercancía y el valor, la etnicidad, la identidad. Me baso en casi diez años de investigación en el tema, con más de cuatro años de trabajo de campo en México. A través del análisis de los procesos de objetivación que rodean a estas dos prácticas icónicas, soy capaz de explorar el sistema complejo que transforma los cuerpos en objetos y que utiliza los objetos turísticos y los cuerpos objetivados en fotografías para la comercialización.*

Comencemos por lo pronto con ejemplos de cuatro eventos contemporáneos.

Uno. 2006, Barcelona, España. En una calle congestionada, un anuncio espectacular enorme proclama “México: más de lo que imaginas”. Tres fotografías comercializan el producto:

centro –el cuerpo en gran formato de un danzante mexicano, congelado en un momento del movimiento, bailando la Danza de los Viejitos de la pequeña isla de Jarácuaro, Lago de Pátzcuaro, México. Una máscara rosa se superpone a la cara de piel morena. Dentro del cuadro, una mano de piel morena sostiene un bastón, permitiendo que se observe la “diferencia”. Un poncho colorido y un sombrero con cintas de colores completan la imagen folclórica;

derecha –el icónico volcán Popocatepetl y la iglesia colonial de Cholula;

izquierda– cactus gigantes, una cadena montañosa y personas jugando golf miniatura.

* La autora habla de objetivación en el sentido de observar o considerar a los cuerpos como objetos. N. de T.

El público lo forman barceloneses locales y turistas internacionales.

Dos. 2006: Lago de Pátzcuaro, México. En la orilla, un grupo de hombres y muchachos de la pequeña isla de Jarácuaro bailan la Danza de los Viejitos. Máscaras rosas se superponen a caras de piel morena. Manos morenas sostienen bastones, lo que permite que se observe la “diferencia”.

El público lo forman turistas mexicanos y extranjeros que esperan abordar lanchas que los llevaran, cruzando las místicas aguas, a la isla de Janitzio.

Cerca, puestos de recuerdos y artesanías muestran su mercancía: tazas, llaveros, postales, camisetas, figuras de maderas del cuerpo icónico de un danzante “viejito”.

Tres. 2000: Hannover, Alemania. Dentro del Pabellón de México en la Expo 2000 en la Feria Mundial, se exhibe una película en tercera dimensión intitulada *Soul of Mexico*. Grandes pantallas muestran imágenes en movimiento de mujeres envueltas en rebozadas y niños que se arrodillan frente a tumbas en el diminuto cementerio, alumbrados por el brillo de miles de velas y celebrando la Noche de Muertos en la pequeña isla de Janitzio, Lago de Pátzcuaro, México. Fuera del marco, miles y miles de visitantes/*voyeurs* que observan la actuación/ritual.

El público lo forman miles de visitantes alemanes e internacionales.

Cuatro. Isla de Janitzio, Lago de Pátzcuaro, México. El 1o. de noviembre, mujeres cubiertas con rebozos y niños se hincan frente a tumbas en el diminuto cementerio, alumbrados por el brillo de miles de velas, celebrando la Noche de Muertos en la pequeña isla de Janitzio, Lago de Pátzcuaro, México. Fuera del marco, miles y miles de visitantes/público que observan la actuación/ritual.

El público lo forman turistas mexicanos y extranjeros.

Cerca, puestos de recuerdos y artesanías muestran postales, de los icónicos cuerpos de las mujeres que conmemoran la *Noche de Muertos*.

Estos cuatro acontecimientos contemporáneos revelan cómo los cuerpos de los actores son objetivados, manifestando cuestiones de transmutabilidad y procesos de objetivación que rodean las dos prácticas icónicas mexicanas. Todas ellas implican procesos de toma de decisiones creativas y dramáticas, junto con intereses políticos, ideológicos y financieros. En lo que toca a las representaciones fotográficas exhibidas en Europa, se capturan cuerpos vivos que están actuando, enmarcados y objetivados, vendiendo “México” a visitantes/observadores potenciales, basándose en ideas de autenticidad, tradición, “el otro”, la “diferencia” y “cuerpos indígenas”. Dentro de las fronteras mexicanas, estos mismos cuerpos —cuerpos en movimiento y actuantes— son capturados y reproducidos como colecciones y redes de cuerpos recurrentes —cuerpos vivos y actuantes, reproducciones de cuerpos actuantes como recuerdos turísticos y fotografías de cuerpos actuantes. Todos se refuerzan a sí mismos sin cesar, atribuyendo, enmarcando y perpetuando ideas significantes de la diferencia corporal objetivada. En México e innumerables contextos en todo el mundo, donde se utiliza y consume el espectáculo contemporáneo en ambientes turísticos, los cuerpos se transmutan en objetos y los objetos inanimados adquieren vida, uniéndose u transformándose entre sí. En este ambiente, los cuerpos vivientes, respirantes, pulsantes y sudorosos de los ejecutantes son objetivados y transformados en artefactos, cohesionándose con sus réplicas congeladas y estáticas como figuras de madera, pintados en tazas y llaveros, reproducidos en camisetas, capturados en imágenes fotográficas en postales, en procesos de descontextualización y resignificación. Los turistas adquieren y consumen los productos sin diferenciación —una miniatura en madera de un

danzante, una camiseta con la imagen de un danzante o el cuerpo viviente de un danzante se amalgaman, mezclan y fusionan.

En estos ambientes ocurren procesos complejos, procesos artísticos, políticos y económicos, como redes son instigados para generar y perpetuar el uso de objetos y cuerpos para reforzarse entre sí como poderosos significantes. El marco ideológico es intrínseco a estas redes –marco que posee el poder de formar y reformar la cultura y la naturaleza, de formar y manipular las percepciones y las recepciones. Los cuerpos que más a menudo se utilizan en esta arena de transmutabilidad son aquellos calificados como “cuerpos indígenas”. Debe quedar claro que mi propia investigación implica centrarse en la danza tanto interior como exterior. Ciertamente me interesa la idea de la danza como generadora de significado social y formadora de identidad, pero la especificidad coreográfica de los cuerpos es crucial para el proceso de recepción y lectura.

La danza contemporánea en contextos turísticos mexicanos que tienen sus cimientos en las exhibiciones de las ferias mundiales del siglo XIX (véase Tenorio-Trillo, 1996) y en los años posrevolucionarios de la década de 1920, cuando la danza local y las prácticas rituales de los pueblos indígenas se colocaban en escenarios y locales teatralizados, enmarcados por arcos del proscenio, resumidos en breves momentos “sintéticos” –tomando ideas del Teatro Sintético Futurista de Marinetti– y utilizados por públicos para la construcción de identidades a través de sus ancestros prehispánicos presumidos y asumidos. Estos procesos de folclorización nacionalista hegemónica se cohesionaron con procedimientos de documentación antropológica y etnográfica, a través de fotografías y palabras en las cuales los cuerpos de los pueblos indígenas eran sujetos a una mirada etnológica, transformándolos en objetos, artefactos y especímenes para su

examen y escrutinio con base en su apariencia fisiológica. A partir de los años treinta, una creciente industria turística adoptó estos mismos procesos utilizando ideas de autenticidad de los pueblos indígenas y sus artes, alentando a los visitantes/admiradores –nacionales y extranjeros– a consumir los cuerpos de los ejecutantes, tanto vivos como representados en objetos observables. En el siglo XXI, los contextos turísticos propagan la idea de que los cuerpos actuantes indígenas son objetos, junto con su simulación inerte como parafernalia turística.

Tanto la Danza de los Viejitos con máscaras de la isla de Jarácuaro como las prácticas de celebración de la Noche de Muertos en la isla de Janitzio han sido apropiadas, teatralizadas, transformadas en espectáculos públicos y utilizadas como atracciones turísticas, llevando a su utilización global en el siglo XXI en múltiples contextos artísticos contemporáneos y representadas como objetos y fotografías turísticas. En 1924, ambas prácticas fueron representadas en un escenario en la ciudad de México, una vez que fueron sacadas de la vida del pueblo, mercantilizadas y teatralizadas en *cuadros costumbristas* y presentadas en el Teatro Sintético del Murciélagu. Esta fue la escenificación de la “vida real” y el ritual y enmarcándola como “representación”. Artistas, folcloristas, intelectuales y políticos fueron los principales organizadores, desempeñando papeles principales en la recolección, representación y promoción de estas prácticas con marcos tanto en representaciones teatralizadas como en las revistas académicas etnológicas y populares. En 1925, el artista, folclorista y promotor teatral Carlos González publicó artículos y fotografías de la Noche de Muertos en la isla de Janitzio en *Ethnos*, una revista etnográfica y en *Mexican Folkways* una revista popular bilingüe y organizó representaciones teatrales escenificadas. A partir

de esto puede dibujarse una trayectoria que lleva directamente a los usos del siglo XXI del cuerpo como objeto, útil para comercializar la “mexicanidad” Las representaciones contemporáneas se llevan a cabo en espacios convencionales (teatros), en contextos antropológicos y etnográficos (museos) y en los espacios turísticos (escenarios a orillas del lago, restaurantes, hoteles). En cada contexto, los cuerpos actuantes se clasifican y diferencian, sujetos a una mirada en la cual la diferencia corporal percibida es vital para una lectura “correcta”.

CUERPOS EN EXHIBICIÓN Y DIFERENCIA

La mayoría de las representaciones turísticas en México se entrecruzan con la historia y la práctica de representación en antropología y etnografía, centrándose en la “diferencia” del “cuerpo indígena”. Según la experta en danza Jane Desmond:

Los orígenes de esta base kinestética de codificar la “diferencia” en la que se basa el turismo se remonta a finales del siglo XIX (con antecedentes muy anteriores), cuando el nexo de representación visual, actuación popular, antropología y “ciencias” antropológicas y corporales como la craneología se unieron para producir una mirada etnográfica “científica”. Este modo de conocimiento propone que la diferencia cultural está representada y es comprendida a través de la observación directa de “especímenes”; y se une a un sistema conceptual que convierte especies, pueblos y razas en tipologías basadas en la diferencia corporal –tipo de cabello, brazos o aletas,

“sangre” negra o blanca. A pesar de un siglo de cambios [...] propongo que estas suposiciones, a veces en su forma más simplista, siguen con nosotros (1999: XIII-XIV).

Los procesos actuales de captura, apropiación y exhibición corporal de la diferencia en una representación se relacionan directamente a la exhibición etnográfica de seres humanos, práctica que ha ocurrido en Occidente durante los últimos 500 años, e iniciada por Cristóbal Colón en 1493, quien regresó de su viaje con varios Arawaks, uno de los cuales permaneció en exhibición en la Corte española durante dos años (Fusco, 1995: 42).

CUERPOS INDÍGENAS

La clasificación de cuerpos según una supuesta fisonomía está profundamente enraizada en la *psique* del mexicano. A pesar de los cambios ocurridos en varios siglos, el estatus y las relaciones de poder basadas en el cuerpo siguen siendo parte de múltiples contextos. La transmutabilidad de cuerpos en objetos en contextos de representación mexicanos necesita colocarse en un marco histórico y político, donde la especificidad de la situación proporciona la potencia y profundidad del enraizado sentido de explotación –500 años de esencializar y objetivar ciertos cuerpos y de considerar a tales cuerpos como repositorios de la verdad lleva al marco contemporáneo. Antes de la invasión española en el siglo XVI, en el país ya vivían diversos pueblos con sus lenguas, culturas y religiones. Bajo el régimen colonial español, la Nueva España siguió siendo un país profundamente diverso. Cuando

los cuerpos europeos entraron en el territorio de México se inició un contexto en el cual una serie de cuerpos podía ser juzgada frente a otra. A pesar de la diversidad de pueblos, el término “indio” sirvió para clasificar a las poblaciones prehispánicas, utilizando el color de la piel como factor unificador, legado que permanece intacto. La posición subyugada de aquellos invocados por este legado también permanece intacta. Si saltamos hasta el siglo XX, México entró en un periodo revolucionario de 1910 a 1920, seguido por proyectos nacionalistas y modernizadores. En la era posrevolucionaria de los años veinte y treinta, la apropiación de la danza, la música y las prácticas rituales de los pueblos indígenas desempeñaron un papel clave, siendo llevados a cabo a través de procesos que pueden considerarse típicos de la folclorización hegemónica, incluyendo la autentificación, la mercantilización y la comercialización.

INDIGENISMO, EL CUERPO AUTÉNTICO Y LA MIRADA ETNOGRÁFICA

Algo vital para la lectura de cuerpos indígenas como objetos en la representación fue el movimiento ideológico del *indigenismo*, en el cual las historias, prácticas y cuerpos de los pueblos indígenas fueron (y todavía lo son) utilizados en asuntos de Estado. Aunque esto es algo que ha aparecido repetidamente en la política mexicana desde el siglo XVII, el *indigenismo* posrevolucionario puso el énfasis en las personas, buscando presencias en los cuerpos y prácticas corporales de los pueblos indígenas vivientes. El *indigenismo* anterior había buscado vestigios del pasado en piedras y pirámides, mitos y restos arqueológicos de cerámica. Así, el “cuerpo auténtico” se destaca en el escenario –un cuerpo hecho posible a través de la clasificación de

personas y cuerpos como “indígenas” e invocando ideas de “el pasado”, “la historia” y “la tradición”. Como lo señala Alan Knight, estudioso de la historia mexicana:

El indigenismo posrevolucionario [...] fue otro constructo blanco/mestizo [...] implicaba la imposición de ideas, categorías y políticas de afuera. Los propios indios fueron los objetos, no los autores del indigenismo (1990: 94-95).

Junto con el “cuerpo/objeto auténtico” del indigenismo, resuena la idea de la representación como historia, donde la historia no es el pasado, sino un conjunto inteligente de materiales presentados como provenientes del pasado, diseñados para su utilidad en el futuro. A pesar de la pérdida del pasado puede ser recreado, reincorporado, recordado, representado y reescenificado —aquí entra el cuerpo actuante real/auténtico. Las ideas de autenticidad y conocimiento están totalmente entremezcladas con ideas de cuerpos e identidad, como el hecho de que el cuerpo se considera como algo que es realmente “real” y depositario de la verdad:

Me ha llamado la atención cuán ubicuas son las maneras en que funcionan implícitamente los cuerpos como los encargados finales de autenticar las categorías de identidad. En numerosos campos de pensamiento [...] los cuerpos son el equivalente epistemológico del “hasta aquí”. Seguimos con la idea/ideal de fines del siglo XIX del dependiente “real” del cuerpo para anclar sistemas de conocimiento que articulan la diferencia social (Desmond, 1999: XVI-XV).

Tal “fundacionalismo físico” fue un elemento clave del indigenismo mexicano y fundamentalmente importante para la transmutabilidad de los cuerpos actuantes en objetos en la folclorización hegemónica y para la industria turística. Una y otra vez, al cuerpo se le dio y se le da el papel de depositario absoluto de la verdad, en gran medida como un artefacto y objeto de museo, y esto continúa en las exhibiciones e imágenes turísticas de hoy. Así como la idea de la investigación científica estaba totalmente relacionada con las representaciones oficiales de los pueblos indígenas en la era posrevolucionaria, también los procesos por los cuales se clasifican los cuerpos se presentaban y recibían por consiguiente como “factuales” y objetivas más que fluidas y subjetivas. Así, las mismas prácticas de representación (documentación fotográfica y literaria, y las actuaciones), así como la especificidad de su colocación (en revistas académicas y museos) creó el contexto para su interpretación. Aunque en los años veinte y treinta estas prácticas eran intrínsecamente importantes para el proyecto de construcción del país, las imágenes y métodos de representación utilizados con propósitos etnográficos se tomaron y utilizaron en un contexto turístico, asociándose y correlacionándose con ideas de folclor y autenticidad. El proceso de objetivación de los cuerpos y la coherencia con el folclor y el ritual imprimieron a las actuaciones y a los ejecutantes lo impersonal, lo anónimo, lo colectivo y lo tradicional. Los procesos de toma de decisiones artísticas y estéticas fueron pasados por alto o consideradas irrelevantes.

Cuando las actuaciones para el turismo convergen y se confunden con actuaciones etnográficas, el resultado es una mirada etnográfico-turística muy confusa. El sociólogo John Urry lo describe:

La mirada [turística] se construye a través de signos, y el turismo implica el conjunto de signos [...] La gente se queda en tal mirada, la cual es normalmente objetivada o capturada visualmente a través de fotografías, postales, películas, modelos, etc. Éstas permiten que la mirada sea reproducida y recapturada al infinito (2002: 3).

Cuando los “cuerpos auténticos” son el sujeto/objeto de la mirada, todo se vuelve borroso: la mirada es etnológica y objetivadora y el público son espectadores, *voyeurs* y consumidores. El cuerpo es un cuerpo etnográfico, un cuerpo actuante, un cuerpo fotografiado, un cuerpo modelo; el cuerpo está enmarcado a través de subtítulos y contextos, todos los cuales controlan la recepción y la interpretación. El marco alienta una literalidad de interpretación y un deseo de releer los cuerpos como “especímenes auténticos”, no como ejecutantes que actúan un papel en el espectáculo, invocando una interacción recíproca de verdad/ficción, real/falso, identidades ficticias/identidades reales. Los límites entre la vida real y el espectáculo se vuelven borrosos y las identidades ejecutantes se contrastan o se confunden con identidades biológicas. Se da una inquietud a través de la incapacidad de decidir (*indecidability*) si uno está frente a la realidad o la ficción (Léhman, 2006: 101).

la subjetividad política y personal de los ejecutantes [...] se evapora bajo la presión de tal “evidencia física”. En exhibición, estos cuerpos se vuelven tanto signos como significantes de sí mismos (MacCannell, 1999: 156).

Estos cuerpos significan el “cuerpo indígena”, y al mismo tiempo son el “cuerpo indígena”:

Las exhibiciones en vivo, sean las recreaciones de las actividades diarias o escenificadas como espectáculos formales, también crean la ilusión de que las actividades que estamos observando se están haciendo más que representando, una práctica que crea la ilusión de autenticidad o verdad. La impresión es de encuentro no mediado. Semióticamente, las exhibiciones en vivo hacen problemático el estatus del ejecutante, pues las personas se vuelven signos de sí mismos (Kirshenblatt-Gimblett, 1998: 55).

A pesar de que la Danza de los Viejitos es abiertamente un espectáculo, aunque “folclórico” y “tradicional”, con coreografía, vestuario, acompañamiento musical, un escenario espacial definido, personajes, objetos y máscaras, los cuerpos actuantes están marcados como cuerpos “indígenas”. La máscara de color rosa destaca las manos morenas —una máscara rosa se superpone a lo “real”, que está cubierto y disfrazado. Así, ocurre una dicotomía curiosa que enmarca e interpreta a estos cuerpos como “realmente reales” y también como “sólo objetos”. Tales cuerpos vivientes no son menos que artefactos vivientes con un lazo directo, “real” o “imaginado”, con las civilizaciones prehispánicas. Se trata de “cuerpos históricos”, en los cuales la potencia está en la idea de un cuerpo vivo que sustituye a

los cuerpos que no están. Estos cuerpos/objetos vivos sustituyen los cuerpos desaparecidos que son tanto cuerpos exóticos como cuerpos totalmente “normales”. Estos cuerpos literalmente personifican el pasado prehispánico. Tales cuerpos proporcionan un lazo de cuerpos del pasado, al presente, a cuerpos vivientes del futuro; existe un lazo intacto, una continuación de vida y una línea de sangre. Sin embargo, también son iguales a las pirámides, a los restos arqueológicos, a las estatuas de piedra, a los artefactos inanimados. Esta idea se sugiere y refuerza a través de la yuxtaposición con otras imágenes en postales y espectaculares, en exhibiciones y modelos.

YUXTAPOSICIÓN EN POSTALES Y ANUNCIOS ESPECTACULARES

Los cuerpos ejecutantes se enfrentan con ellos mismos capturados en fotografías, volantes, posters y postales estáticos. Como artefactos de papel de viaje y turismo pequeñitos pero ubicuos, desempeñan el rol final como la evocación y representación transportable de lugares, pueblos e historias. Estos objetos preformativos exhiben rastros de un evento y actúan como espectáculos “sintéticos” en miniatura que proveen una breve fotografía de un marco ideológico inmenso, que comunica a escala local, regional, nacional e internacional y que se transporta alrededor del mundo en un viaje global impredecible con un público desconocido. Tales fotografías transforman al sujeto en un objeto (Barthes, 1984 “2000: 13”); un objeto que debe pensarse como un “otro” y “observarse” como una cosa que carece de sujeto. Los cuerpos de individuos vivientes se transforman en artefactos para observar.

Las postales que exhiben cuerpos ejecutantes de la Danza de los Viejitos y de la Noche de Muertos se cohesionan con sus contrapartes vivientes. Una tarjeta compuesta presenta yuxtaposiciones de “vida local”:

- Postal uno. Tres aspectos de la isla de Janitzio con el subtítulo de “Saludos desde Janitzio”. Arriba, una vista aérea de la pequeña isla rodeada de agua, y marcando este sitio como separado y diferente están los cuerpos en acción: a la izquierda, una mujer arrodillada teje cinturones, tarea que actualmente casi no se lleva a cabo; a la derecha, hombres que bailan la Danza de los Viejitos. Ambas series de cuerpos se entrelazan y unen, exhibiendo cuerpos “diferentes” que ejecutan/viven la vida real.

- Postal dos: Cuatro aspectos de la región lacustre y el pueblo de Pátzcuaro. Las cuatro fotos muestran cuerpos; en tres de las imágenes los cuerpos están hechos de madera, y en la cuarta, son cuerpos vivientes que actúan. Cuerpos de santos en cajas de cristal frente a estatuas de piedra de héroes (un cura del siglo XVI, Vasco de Quiroga y el del líder de la Independencia, José María Morelos). Esta gente, muerta hace mucho está capturada en piedra y madera e inmortalizada.¹ Se colocan junto a los cuerpos aún vivientes de los ejecutantes de la Danza de los Viejitos, transmutados a través de este marco en objetos inanimados y héroes hechos anónimos.

El espectacular también se apoya en la yuxtaposición de íconos compuestos. En ciudades europeas, la campaña del Buró de Turismo de México 2006 para vender al país en un mercado global se basó

¹ Construida como atracción turística en 1936, la estatua del líder de la Independencia, José María Morelos se encuentra en la isla de Janitzio. Los turistas se meten dentro del cuerpo y salen por su puño para ver la isla y el lago.

en el establecimiento de elementos binarios: naturaleza icónica, el volcán Popocatepetl cubierto de nieve, la cadena montañosa, cactus; cultura icónica, la iglesia colonial de Cholula;² y cuerpos icónicos, el cuerpo folclórico, objetivado, indígena, etnográfico, auténtico y real de un bailarín de la Danza de los Viejitos. Su cuerpo está colocado entre la naturaleza inamovible y confluye con ésta.

DIORAMA VIVIENTE Y *EL SOUL OF MÉXICO*

De los cuerpos congelados en el tiempo en postales y espectaculares, los cuerpos digitalizados y moviéndose en tiempo real fueron la atracción en el Pabellón de México en la Expo 2000 en Alemania en la exhibición del video *Soul of Mexico*. A diferencia de la Danza de los Viejitos, este espectáculo no se califica específicamente como “danza”, aunque los cuerpos en movimiento pueden leerse así. Desde la primera teatralización de la Noche de Muertos de la isla de Janitzio en 1924, hasta la exhibición de *Soul of Mexico* en Alemania en 2000, la trayectoria es simple: una ejecución ritual se convierte en espectáculo público cuando los cuerpos reales que ejecutan tareas reales son observados como objetos etnográficos. Promovida como atracción turística a partir de los años treinta, miles de visitantes/*voyeurs* han viajado a la misma isla para ser testigos del acontecimiento.”[Esta

² Es interesante señalar que la iglesia de Cholula (la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios) fue construida en 1549 sobre el sitio de un complejo prehispánico de templo y pirámide. Esta superposición de los colonial sobre lo prehispánico puede compararse con la superposición de la máscara rosa de los viejitos sobre la cara del danzante purépecha. Ambos implican ideas de relaciones desiguales de poder, del “pasado”, de glorias pasadas y de un presente y futuro monumentalizado y objetivado.

ceremonia] se ha vuelto uno de los espectáculos de vida indígena mexicana más famosos [...] Grandes números de turistas han venido [...]” (Foster, 1948: 220-221).

La recepción de la práctica y el pueblo se relaciona con ideas de autenticidad, prehispanidad, indigenismo, diferencia, misticismo, exotismo y “color”. En contraste con los cuadros costumbristas sintéticos escenificados de la era posrevolucionaria, el ritual celebrado en la isla y el video en tercera dimensión se basan en el “tiempo real” para obtener un impacto completo y objetivado. Durante la noche del 1º de noviembre de 1999, se filmaron las actividades/espectáculos de los pobladores que llevan a cabo las celebraciones de la Noche de Muertos en el cementerio en la isla de Janitzio. Los cuerpos de mujeres y niños indígenas, con las cabezas cubiertas por rebozos, arrodillados junto a las tumbas de sus seres amados, encendían velas, rezaban, reían, dormían y platicaban. Velas, flores, pan, rebozos y cuerpos se mezclaban para significar “el pasado” en toda su gloria mística sin tiempo ni edad. Estos cuerpos reales y vivientes se capturan y tratan para volverse imágenes digitalizadas en la materialización del siglo XXI de la “nación”. Cuerpos capturados a miles de millas de distancia son transmutados en objetos etnográficos y en exhibición. El público no sólo está invitado, sino que es instruido a ser observador en el momento en que se ponen los lentes para ver el efecto real –transformar el cuerpo bidimensional en una realidad tridimensional–, un diorama viviente. Como diorama se trata de una herramienta de exhibición utilizada para dar la impresión de lo real, por lo que un diorama viviente no sólo da la impresión, sino que “es real”.

Han pasado 80 años desde el surgimiento y la promoción de la Danza de los Viejitos dentro de los procesos hegemónicos de folclorización y el uso de la Noche de Muertos de Janitzio como espectáculo

turístico. Tal vez lo más sorprendente es la capacidad de penetración y de perpetuación de las relaciones de poder formuladas durante el periodo posrevolucionario que resulta evidente en estas imágenes fotográficas de músicos y bailarines en la Danza de los Viejitos. Se trata aún de representaciones oficiales, no autorrepresentaciones. Dichas postales y posters continúan resumiendo a estos pueblos indígenas. Mi trabajo de investigación sobre la Danza de los Viejitos y de la Noche de Muertos, donde entra el análisis de los cuerpos, las prácticas dancísticas y artísticas, así como de los procesos políticos y culturales, permite un examen profundo de todo el contexto. Los datos específicos del cuerpo de un danzante individual se enfrentan con la política de la globalización.

BIBLIOGRAFÍA

- Roland Barthes, 1984. *Camera Lucida*, traducción de Richard Howard. Harper Collins, Londres.
- Jane Desmond, 1999. *Staging Tourism*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.
- Dreyfus, H.; y Paul Rabinow, *Michel Foucault beyond Structuralism and Hermeneutics*. Harvester Press, Chicago, 1982.
- George M Foster, *Empire's Children: The People of Tzintzuntzán*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, Institute of Social Anthropology, 1948.
- Coco Fusco, *English is Broken Here*. The New Press, Nueva York, 1995.
- Alan Knight, "Racism, Revolution and Indigenismo". En Richard Graham. *The Idea of Race in Latin America*. Austin: University of Texas Press, 1990, pp. 71-113.
- Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture: Tourism, Museums and Heritage*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1998.
- Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, traducción de Karen Jürs-Munby. Londres: Routledge, 2006.
- Dean MacCanell, *The Tourist: a New Theory of the Leisure Class*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1999.
- Mauricio Tenorio-Trillo, *Mexico at the World's Fairs: Crafting a Modern Nation*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1996.
- John Urry, *The Tourist Gaze*, Sage, Londres, 2002.

Louise Lecavallier y el simulacro del cuerpo virtual

Sobre el fondo oscuro de la escena, se percibe una silueta antropomorfa evacuada de su volumen, de su peso, de su cuerpo. Una silueta que yace moldeada por un conjunto de ropa deportiva estilo hip-hop acomodada cuidadosamente sobre una silla, como si alguien la hubiese colocado así después de desvestirse, o mejor dicho como si hubiera ahí hace algunos instantes una persona sentada que se hubiese desvanecido, esfumado, dejando como constancia de su presencia, la última expresión de su cuerpo, el último gesto trazado sobre la silla delineado por su ropa inhabitada: una sudadera con gorro y unos pants en tonos amarillos y morados estilo “adidas”, en el suelo unos tenis colocados justo debajo de los tobillos del pantalón. Momentos después, vemos el perfil de una sombra, una figura negra, que se desliza lentamente sobre la silla y se enfila pausadamente las partes del conjunto deportivo, una acción ordinaria que deviene un

empresa interminable por la cadencia del movimiento acompasado y espacioso, que evoca la plasticidad de un caucho en constante estiramiento. Los minutos que siguen serán los de una re-apropiación de ese espacio antes evacuado, la transfiguración de ese volumen desocupado, la re-materialización de ese cuerpo evaporado.

Es la primera escena de *'I' Is Memory*, la última coreografía de la renombrada bailarina Louise Lecavalier, conocida por ser la musa de Eduard Lock y por haber aportado, con sus movimientos acrobáticos y piruetas imposibles, un lenguaje propio a la compañía "La La La Human Steps" durante los años ochentas y noventas, *"l'enfant terrible"* de la danza contemporánea canadiense. En esta puesta en escena firmada por el coreógrafo Benoît Lachambre, Lecavalier deja atrás el estilo que la caracterizó durante años por su afección extrema, casi suicidaria, y se apropia de una estética minimalista del movimiento, orientada en la redistribución de los flujos energéticos del cuerpo, en la búsqueda de la inercia kinestésica de cada gesto. Cubierta de pies a cabeza por el conjunto deportivo inspiración de la moda urbana graffitera, que oculta su rostro, su piel, la carnosidad de todo su cuerpo, Lecavalier deviene un ser andrógino que disimula su sexo, su género, donde desaparecen los rasgos que determinan su identidad. El traje inhabitado, ha sido ocupado por una sustancia etérea que se mueve a partir de acciones básicas depuradas de excesos y de maniobras decorativas, despojadas de movimientos altamente codificados y de un lenguaje narrativo formal. En esta danza somnífera, casi meditativa, el personaje incorpóreo deviene un cuerpo virtual, que flota en un espacio cibernético evocado por una atmósfera vaporosa y artificial en donde la cuadrícula de luces proyectada sobre el suelo y la cadencia de los movimientos suspendidos, parecen desdibujar los parámetros del piso, el techo, de la profundidad de campo. La escena deviene una

pantalla gigantesca, el cuerpo está inmerso en un plasma y se desliza en un espacio viscoso que simula la realidad virtual.

En la actualidad, la existencia del cuerpo virtual es una fantasía que ha marcado la cultura de masas, para ello no hay más que constatar el éxito de las películas de ciencia ficción como *Matrix*. La fascinación por la fusión del hombre y la máquina, del cuerpo orgánico y el artificial, es una constante de nuestro imaginario contemporáneo. Las utopías modernas ya no emprenden la búsqueda de territorios lejanos, de paraísos perdidos, sino que están orientadas hacia el futuro que demarca la geografía del cuerpo, hacia la evolución genética del ser humano. El cuerpo deviene un territorio a explorar, a estudiar, a conquistar por medio de las nuevas herramientas de persuasión como la medicina, la ciencia y la tecnología. El cuerpo ya no es sólo materia física sino abstracta, materia biológica sino artificial, que convive en esas dos dimensiones para que el hombre pueda revelar las incógnitas y los misterios que todavía esconde. A finales del siglo XX el ser humano se convierte en un cyborg, es decir un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción. Donna Haraway en su “Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX”¹, alega que el cyborg es una ficción que abarca nuestra realidad social y corporal. Es una imagen condensada de imaginación y realidad material que determinan todas las posibilidades de transformación histórica. De esta manera, las fronteras entre ciencia ficción y realidad social devienen una mera ilusión óptica.

La época moderna fue la verdadera inventora de esta profecía

¹ Donna Haraway, “Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX”, en: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Cátedra : Madrid, 1991.

poblada de mecanismos hechos de pistones, tornillos, cadenas, palancas y ruedas, de los primeros hombres-máquina, autómatas y androides reales o imaginarios: desde el precursor “León mecánico” de Leonardo da Vinci en el siglo XV, o la supuesta hija autómatas de René Descartes en el siglo XVII, hasta “La Eva Futura” de Villiers de L’Isle Adam en el siglo XIX, o Maria el robot antropomorfo de la película *Metrópolis* de Fritz Lang a principios del siglo XX, todas ellas criaturas que serán los antecesores de los cyborgs contemporáneos. La modernidad está colonizada por estos seres híbridos que conjugan la fuerza de la máquina y la inteligencia del humano que comenzaron a multiplicarse desde que en la revolución industrial, el modo de producción capitalista sustituyera el trabajo manual por la industrialización y mecanización de la fuerza de trabajo estableciendo una “economía del gesto”. En esa época, las innovaciones tecnológicas como la máquina de vapor y aquellas relacionadas a la industria textil, favorecieron enormes incrementos en la capacidad de producción, instaurando un modelo económico basado en la eficacia y en el progreso tecnológico, fenómeno que fomentó diversas transformaciones socioeconómicas pero también culturales. A partir de ello, la antropomorfización de las máquinas engendraría este universo de seres de la mitología moderna en los cuales se proyectaría el futuro de la humanidad.

El medio del arte no fue ajeno a estos cambios. La historia del arte de la modernidad se caracteriza por una tendencia generalizada a poner en duda los parámetros estéticos tradicionales que se basan en los criterios de la figuración: en las artes visuales la pintura deja de ser un referente estable, en la danza el ballet se deconstruye trastocando sus formas originales. Es una época marcada por el alejamiento de la representación objetiva para privilegiar la expresividad personal del

artista sobre el carácter subjetivo de la creación y donde la naturaleza experimental de las artes comienza a incluir las nuevas tecnologías mecánicas. La danza se apropió de estos medios para potenciar las capacidades de la escena, para incrementar las posibilidades coreográficas del movimiento donde confluye la destreza orgánica y la ilusión del artificio. La bailarina americana Loïe Fuller, a fines del siglo XIX, es el icono de esta modernización de la escena dancística, con sus danzas serpentinas de velos interminables y sus insólitos efectos luminosos. La “Salome eléctrica” que fue inmortalizada por artistas plásticos como Toulouse-Lautrec, es el hito de una nueva intuición creativa que conjuga el cuerpo, la imagen y la tecnología. En sus espectáculos, esta diva del espejismo manipulaba toda clase de artilugios para crear impresiones cinemáticas que hipnotizaban a su público. Utilizaba escenografías y vestuarios elaborados, armonizados con unos sofisticados juegos de luces y sombras que producían sorprendentes efectos visuales, sabiendo combinar con maestría el arte y la industria. Su multifacético interés por la innovación científica y sus experimentos con diversos químicos como el radio, la convirtieron en una verdadera ingeniera de la instalación escenográfica en pleno auge de la era mecánica. A partir de este momento, la presencia de *techné* tras bambalinas, es decir de la innovación tecnológica, será un medio incontestable en la investigación para la creación coreográfica.

Este vínculo entre la tecnología y el arte será un factor que caracterizará a las vanguardias del siglo XX. La danza incorpora al performers en vivo las primeras imágenes mediáticas, pero paralelamente la danza moderna también influyó la experiencia cinematográfica. La dinámica del movimiento fue acogida por los cuerpos dancísticos de igual manera que por el film. Felicia McCarren, en su libro “Dancing

Machines: Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction”² explica que por un lado la danza incluye tecnologías innovadoras para explorar nuevos paradigmas del cuerpo kinestésico, por el otro los medios tecnológicos como el cine retoman de la danza su expresividad motriz. De ese modo surgen los llamados “ballets mecánicos”, los montajes coreográficos que sustituyen la presencia del cuerpo humano por el cuerpo de las máquinas, originando una fantasía industrial de aparatos danzantes. El film “Mechanical Principles” de Ralph Steiner (1930) muestra una serie de imágenes en donde mecanismos de pistones transforman el movimiento vertical hacia direcciones rotativas a través de complejos engranajes, creando una composición lírica del funcionamiento mecánico. Acompañada por una música de fondo esta animación expone la tecnofilia coreográfica de la modernidad. La danza se vuelve cómplice de esta utopía moderna, en donde las nuevas tecnologías como el film se convierten en una herramienta fundamental para el registro de la memoria dancística, pero más allá de ello expanden la esfera de posibilidades para la experimentación coreográfica.

De este modo, la revolución mecánica transforma la noción teatral clásica de la escena en donde la narrativa de la obra solía construirse en un espacio físico concreto. Si la modernidad dancística representa un cisma que trastocó irreversiblemente los parámetros conservadores de la escena hacia una dimensión ilusionista de la ficción, la posmodernidad está determinada por la revolución de las tecnologías mediáticas que potencian las capacidades del movimiento, las alteraciones en el uso del tiempo y del espacio, las posibles mutaciones del cuerpo donde confluye lo orgánico y lo artificial. Además de los

² Felicia McCarren, *Dancing Machines. Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction*, Stanford (California): Stanford University Press, 2003.

elementos arquetípicos que forman parte de la escenografía como el vestuario y la decoración, el uso de proyecciones y video-instalaciones, articulados con montajes luminosos y sonoros, ha hecho que el espacio escénico deje de ser una realidad concreta, única e indivisible. En la actualidad la escena se caracteriza por ser un espacio fragmentado, en el que coexisten diversas dimensiones, temporalidades y cadencias de movimiento simultáneamente. Para ello, el montaje coreográfico se ha convertido en un sistema sofisticado que requiere de una alianza entre diversas disciplinas como las artes visuales, numéricas y sonoras para darle coherencia y síntesis a esta multiplicidad experimental. De esta manera, la presencia de los medios electrónicos en la danza posibilita la existencia de dimensiones sincrónicas reales, visuales y virtuales en donde el cuerpo deviene un flujo que transita entre estas atmósferas. En esta nueva realidad, *techné* deja de ser un mecanismo oculto detrás de la escena que no debe jamás develar el secreto de sus maniobras internas para preservar el esplendor de la magia y del hipnotismo coreográfico. Por el contrario, en la nueva era electrónica, el mecanismo se expone, se evidencia, la seducción coreográfica reside justamente en el develamiento del dispositivo que la produce. En la posmodernidad *techné* esta presente en la escena y se convierte en un sujeto de representación.

De este modo, al ámbito de los efectos visuales inventados por Loïe Fuller en la modernidad se suma el espacio virtual que representa una nueva extensión en el terreno coreográfico. A través de su interfase, se crea una nueva síntesis entre elementos humanos y cualidades tecnológicas, donde el hombre se convierte en un cuerpo digitalizado, en una simulación de su contraparte real. Pat Cadigan, escritora reconocida de la ficción cyberpunk, describe dos dimensiones de la realidad virtual: una que aspira a abandonar el cuerpo para viajar en

el espacio digital a través de la computadora y otra que deriva de la experiencia física para crear nuevas realidades y espacios creativos a través del arte. De aquí surge la noción de “expanded body” que excede los límites del cuerpo desafiando nuestros sentidos para revelar un estado del cuerpo antes desconocido y con ello otros horizontes de la expresividad humana. En ese sentido, Benjamin Woolley, autor de diversos ensayos sobre la historia de la ciencia hasta el origen de la realidad virtual, propone en su libro “El Universo virtual”³ que este ámbito tecno-científico provee un nuevo sentido de la fisicalidad, es decir un nuevo materialismo, otro tipo de realismo, más que una celebración de lo inmaterial.

T is memory evoca justamente el imaginario de la hibridación entre el cuerpo y la tecnología. La controversia está en que lo hace sin la intermediación del dominio digital. El cuerpo andrógino de Louise Lecavalier transmuta fusionándose al espacio, inventando una cadencia que simula la transferencia mediática del video. La escena deviene un enorme *dataspace* que proyecta la simetría, el orden minimalista y el fluido del espacio virtual. En esta coreografía, ya no es el cuerpo quien se vuelve virtual, quien es simulado por la transferencia de algún medio, sino el propio medio tecnológico quien es “virtualizado” por el cuerpo de la artista, demostrando las capacidades kinestésicas del hombre frente a las proezas tecnológicas. Aquí *techné* es parte de la escena pero no como un medio técnico que permite la existencia de dimensiones paralelas, sino como un elemento coreográfico en sí mismo, es decir como parte de la *poiesis* de la obra. Con esta puesta en escena, Louise Lecavalier marca otro hito en la historia del uso de

³ Benjamin Woolley, *El Universo virtual*, traducción de Rodolfo Fernández González, Madrid: Acento Editorial, 1994.

las tecnologías en la creación coreográfica donde el cuerpo trasciende la mediación tecnológica al momento de simular su alcance, sus efectos y sus consecuencias. Nunca antes había estado tan presente la percepción mediática sin estar palpablemente en la escena. En este contexto, la primera acción de la obra, aquella donde Lecavalier se pone el conjunto deportivo inerte acomodado sobre la silla, deviene una reappropriación, una recolonización de este territorio artificial, donde el cuerpo es quien materializa el mundo virtual. En ese sentido, *'T is memory* marca el inicio de una nueva etapa coreográfica, tal vez meramente accidental, que podríamos llamar la “Metamodernidad” porque en ella el cuerpo va más allá del uso de lo mecánico, lo informático o lo digital. Esta fase coreográfica sería aquella que adquiere sentido en la trascendencia del estado físico, no del cuerpo humano como tal, sino del cuerpo tecnológico que ha caracterizado la historia de la modernidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Donna Haraway, “Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX”, en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, Cátedra : Madrid, 1991.
- Margot Lovejoy, *Digital Currents: Art in the Electronic Age*, Londres: Routledge, 2004.
- Felicia McCarren, *Dancing Machines. Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction*, Stanford (California): Stanford University Press, 2003.
- Josette Sultan y Jean-Christophe Vilatte. “Ce corps incertain de l’image Art/Technologies”, en *Champs Visuels. Revue interdisciplinaire de recherche sur l’image*, Paris: L’Harmattan, n°10, junio 1998.
- Benjamin Woolley, *El Universo virtual*, traducción de Rodolfo Fernández González, Madrid: Acento Editorial, 1994

INSCRIPCIONES



Marsupias y marsupiales

El poeta escocés Don Paterson dice que los poemas se parecen a los marsupiales, que es una manera de decir que son siempre un poco indefinidos y transitorios, un poco gélidos o gelatinosos, un poco inconsistentes e incapaces de maduración por sí solos. Los marsupiales, como el canguro o el koala en Australia, o en América la zarigüeya y el tlacuache, nacen sin estar del todo formados y necesitan regresar al bolso de la madre, seguir pegados a ella para poder terminar de formarse. De una manera equivalente, los poemas no terminan de estar formados cuando salen de la pluma o la mente o la computadora del escritor, sino en el regazo cálido de sus lectores, en la apropiación y reconstrucción que de él hacen en su mente. El lector es el bolso en el que un poema termina de crecer. Esto no tiene nada que ver con el sobado tópico de que los poemas no se terminan sino que se abandonan. Aquí todo se está cociendo en el puchero del poeta, que es quien decide cuándo abandona al poema, o si se quiere, cuándo lo abandona el poema. Esta idea es una banalidad que sólo da relumbre al poeta, pero no dice nada

del poema, y mucho menos de los lectores, como si no existieran, o como si los poemas no reaccionaran en ellos. Retomemos el tópico entonces, pero démosle la vuelta y veamos que lo que importa es el forro. Los poemas que leemos están perfectamente acabados. Su carácter marsupial es parte de su propia naturaleza, de su biología, digamos. Dicho de otra forma, los poemas se terminan pero nunca llegan a determinarse.

De manera independiente, sin buscar el encaje pero afianzándolo, en un poema inédito, Carlos López Beltrán, que además de ser poeta es historiador de la ciencia, dice: “Hay cabellos que navegan. Aires de radios fluyen en torno al lirio de los rostros. Con la mirada se esparce el desafecto: un arroyo abisal en el que calles, ruedas, ventanales y cofres se deslíen. Marsupia tibia, el viento rarifica y cae; tenue algodón...” La manera de ser de este poema me va a servir para explicarme, por su inmediatez extraña, pero quiero señalar que todos los poemas, hasta los más conocidos o familiares, funcionan del mismo modo. El uso de imágenes científicas en él abre espacios de sentido a los que no estamos acostumbrados, o que aparecen poco. Su lectura no pasa a explicarse, es decir, a reacomodarse plácidamente en nuestra mente, sino que rasca en ella. Tenemos que abrir en nosotros espacio para su significación: esa “marsupia tibia” aplicada al viento, esos “radios” que fluyen, esos “lirios” de los rostros, ese arroyo “abisal”, no son acostumbrados, huella sobre huella, sino perturbadores, y hay que hacernos parte de esa perturbación para poder vivir el poema. La marsupia tibia, esa bolsa que yo identifiqué hace un rato con el lector, aunque todavía sin mencionarla por su nombre, es aquí la atmósfera que rodea toda una realidad emocional, marcada por la mirada y por el desafecto esparcido. El poema de Carlos López Beltrán, por supuesto, no está pensado como una

explicación de las ideas que estoy ahora exponiendo, pero es interesante que caiga en la misma relación marsupia-marsupial. Y más aún que para pugnar por expresar una emocionalidad que en el poema queda indefinida, recurra a esa imagen y esa temperatura: “marsupia tibia”. Jorge Aulicino, en el poema *Communio*, incluido en *Hostias*, no habla de las marsupias, pero sí de los marsupiales, pero sustituye a aquella por una imagen equivalente de calor, protección y vida. Dice Aulicino: “Incensar la tarde con lo que apronta el corazón. El corazón, como el muelle donde andan, dormidos, raros marsupiales.” Este poema, lejano en estilo y forma al de López Beltrán, habita sin embargo el mismo territorio anfibio. Los dos poemas y el ensayo apuntan a una realidad común del poema como entidad a medias, al mismo tiempo necesitada de recolección para completarse, y bolsa húmeda que recoge determinadas emulsiones humanas. La marsupia tibia de López Beltrán es el corazón de Aulicino. Marsupia: una bolsa en su origen etimológico, que hace hueco para que se acomoden los marsupiales.

Si los poemas son marsupiales, entonces un poema es siempre contemporáneo del lector que lo activa o en quien se activa, independientemente de si se escribió ayer o hace cuatrocientos años. Esto es lo que quería señalar cuando dije que el poema de Carlos López Beltrán parece más extraño que aquellos poemas que nos son familiares, pero que su actividad es la misma. En realidad todos los poemas son extraños. Por eso nos afectan. Si no lo hicieran no serían nuestros contemporáneos. En este sentido, un poema es contemporáneo si en el momento de su lectura activa en el lector una serie de reacciones inusitadas y también inesperadas que desarticulan y reacomodan su propio lenguaje y experiencia. Sin esta actividad del poema en la mente del lector el poema simplemente no es, ni

contemporáneo ni nada. La marsupia se marchita, digamos, o el marsupial muere de inanición. La contemporaneidad de un poema radica en su capacidad de actualizarse en el momento en que se lee, de afectar al lector y desviarlo del sentido en el que se dirigía o creía que se dirigía. Y esto, independientemente del momento de su escritura y del modo de su aparición. Pero esa actualización del poema es todo lo contrario del asentimiento pactado y compactado que puede darse entre lo que un poema dice y lo que un lector conoce. No tiene nada que ver con una activación automática de la lectura, a través de una imagen, un ritmo o una retórica ya sabidas. Si sucede esto, el poema es reiterativo, no contemporáneo, no un poema sino una repetición. Por eso algunos poemas recientes resultan innecesarios. Se instalan en un horizonte hollado y lo vuelven a transitar para arriba y para abajo, parsimoniosamente. Esos poemas no son marsupiales sino rumiantes. Mascan y mascan lo mismo continuamente, lo pasan de un estómago a otro y después lo expulsan. Aunque sean originales. Aunque sean perfectos. Aunque sean brillantes. Están terminados y poéticamente son opacos..

Los capítulos del Quijote que escribió Pierre Menard son el ejemplo más inquietante de esta desactivación del poder poético. Y son los más inquietantes, los más siniestros, precisamente porque dicen exactamente lo mismo que los de Cervantes. No lo copian diligentemente, ni extienden sus aventuras como Avellaneda, sino que de verdad lo reinventan, en un acto de magia tan sorprendente como, ¿quién puede explicar por qué?, horrorosamente inerte. Todas esas palabras, aunque digan lo mismo, son ahora estériles. Menard las regurgita, como acción reciente e individual, pero el resultado es vacío. La inminencia de Cervantes en él se vuelve inercia. Algo profundamente perturbador pasa ahí. Esta es la diferencia entre

aquello que es contemporáneo y lo que no lo es, aunque sea lo mismo. Dicen exactamente lo mismo, y sin embargo, los capítulos de Cervantes nos afectan y los de Menard nos son indiferentes. Quiero poner énfasis en esto porque permite deslindar cosas y zanjar la diferencia entre aquello que es una desarticulación poética, como en el Quijote, y aquello que sólo se le asemeja, como en los capítulos de Menard o en muchísimos poemas recientes y no tan recientes. Lo que hace contemporáneo a un poema es su capacidad para alterarse en su proximidad y en esa acción, modificarnos. Esta modificación es truhán, escurridiza y múltiple en su sentido. No depende de cuándo fue escrito sino de su actualidad.

Pero el ejemplo del Quijote de Cervantes y el de Menard nos muestra que esta manera de afectar también depende de su origen. Digamos que hay maneras de ser contemporáneo. Una de ellas es su novedad. Desde esa perspectiva, el más contemporáneo de los poemas es el inmediatamente escrito e inmediatamente leído, recién salido del horno y recién paladeado. Vivimos contemporáneamente a su escritura. Un poema recién elaborado tiene una “calidad” especial. Responde a lo inmediato y actúa en la inmediatez. Todo poema ha participado de esa condición. Afecta y es afectado por ella, y desde ahí empieza a viajar, o no. Los poemas de Aulicino y de López Beltrán, en este sentido, son nuestros estrictos contemporáneos, y nos afectan desde su propia inmediatez. Pero pensemos en la famosa escena de Coleridge descendiendo por primera vez a la granja donde viven Wordsworth y su hermana en la frontera de Inglaterra con Gales. No se conocían y ese momento es mágico y tiene un resplandor que ilumina la confección de los poemas que Coleridge escribió conviviendo con ellos. La inmediatez de los individuos produjo una fricción que permitió la aparición de esos

poemas. Luego la historia fue acomodando a los personajes y a los poemas en distinto sitio. Incluso hay diferentes versiones y posiciones enfrentadas sobre lo benéfico o no de esa convivencia. Esos poemas son contemporáneos de sus contemporáneos, y afectan en su inmediatez. Y nuestra lectura, a su vez, es afectada por esta constelación. De esa contemporaneidad surge el siguiente comentario hecho por Keats en una carta, cuando habla de la “capacidad negativa, es decir, cuando un hombre es capaz de vivir en la incertidumbre, en el misterio, en la duda, sin ninguna irritable fianza de hechos y razones –Coleridge, por ejemplo”.

Ahora bien, ese primer instante de alumbramiento inmediato no garantiza ni la calidad ni la continuidad. Un poema puede esplender en un momento y luego apagarse, súbita o paulatinamente, hasta su desaparición. Y a veces hasta su regreso, como ha pasado con Góngora y quizás pase con Milton. Eso no les quita, a los que desaparecen, su calidad inmediata, es decir su contemporaneidad en su momento. Es como esos guijarros que recogemos en un río y tienen unos visos esplendentes que al secarse desaparecen. Esa piedra gris que ahora vemos no cancela la realidad de su fulguración anterior. O, para continuar la metáfora, el regreso al ambiente en que refulgen, en los casos de recuperación. Un poema puede afectar a un individuo en su primera lectura, y puede que en la siguiente ya no, pero es la capacidad que ese poema tuvo de actuar y de afectar, aunque sólo haya sido por un momento, lo que afirmó su contemporaneidad, y no importa si luego ésta se perdió. Me importa no desdeñar esto, pues muchísimos poemas, casi todos en realidad, participan de esa condición. No otra cosa quiere decir el Epitafio de Borges a un poeta menor: “La meta es el olvido. Yo he llegado antes”. Los poemas, en general, son piedras luminosas que al extraerse de la corriente en

que nacieron, o en que se descubrieron, empiezan a secarse, unas más rápido que otras. Más interesante, más siniestro también, es el fenómeno de aquellas piedras que no pierden sus fulgores, a pesar de que hace mucho tiempo que están ya secas.

Pero lo que me interesa no es sólo esto, es decir, no sólo los poemas que han probado y siguen probando su contemporaneidad, independientemente de cuándo fueron escritos, sino también tratar de saber cómo un poema actual puede tener capacidad de repetir su acción, o, para seguir con el símil, cuáles piedras poseen en este momento, aún húmedas, cualidades de pervivencia. Porque de los poemas que leemos, muchos están recién sacados del agua, y nos afectan en una mutua contemporaneidad. Como en el caso de Keats, Coleridge y Wordsworth, que conviviendo los dos últimos y leyéndolos el primero, contribuyeron a construir uno de los momentos poéticos más fuertes de la historia (con el añadido y la contraparte de Shelley y Byron), quisiera indagar un poco en aquellas señales que pueden apuntar hacia la contemporaneidad repetitiva de una construcción poética, digamos hacia la estabilidad de su carácter inconcluso (o de su capacidad negativa, en términos de Keats). En este sentido, y en ambos casos, no podemos escapar a la actualidad en que se escribe un poema. Dicho simplemente, una cosa es la escritura y otra la lectura. La lectura de un poema empieza siempre por un primer movimiento inmediato, y esta inmediatez es siempre distinta. En el caso del poema reciente, el más contemporáneo es aquel que toca los temas más actuales o utiliza las más nuevas tecnologías, un poema que se activa en Internet o que hace uso de los datos más recientes de la microbiología. En el otro caso, el poema contemporáneo es aquel que funciona al mismo tiempo como voz y escritura reproduciéndose continuamente, activando su resonancia incansablemente.

Empecemos por estos últimos. A fin de cuentas todo poema está siempre preñado de inmediatez. Es como si cada vez que la viéramos la piedra tuviera la capacidad de reorganizar sus moléculas para humedecerse y fulgurar. O de hacer humedad de la sequía. Lo siniestro es la capacidad de un poema para actualizarse en su lectura. En ese sentido, nunca hay la menor mediación en la contemporaneidad de un poema. Esto no quiere decir que los poemas iluminen de inmensidad de manera automática a su lector. Son piedras de toque, pero hay que saber tocarlas. Para que esos estados de inmediatez se sostengan, e o que muchas veces simplemente se alcancen, es necesario un proceso de rodeo, acercamiento y asedio, incluso en aquellos poemas que tienen la condición mágica de fulgurar al primer contacto. Pongo un ejemplo. El poema *Todesfuge* de Paul Celan es un poema encantatorio desde su primera lectura. El ritmo de sus versos, la circularidad de su construcción y la repetición de muchas de sus estancias permite desde el primer momento que el lector contemporice con el poema desde una primera lectura. Algo parecido sucede con *The Waste Land*, si dejamos el lastre de dificultad con que este poema construye la estrategia de su defensa. Los dos permiten una inmersión lectora inmediata. Otra cosa es que con esa primera inmersión toquemos todos los contornos que crean. Al ser llevados por el ritmo, y arrastrados por la corriente sin tiempo casi a respirar, es muy difícil que podamos detenernos en sus detalles, o en aquellas cosas que precisamente facilitaron nuestra precipitación, más que apropiación. Porque creemos que nos hemos apropiado del poema, cuando en realidad ha sido él el que lo ha hecho de nosotros. No son nuestros ritmos, ni son nuestras ideas lo que ha agarrado al poema, sino que es el propio poema el que ha planchado nuestras rugosidades, haciendo que parezca conocido y reconocible algo que

en realidad es una aberración. Lo que percibimos como una superficie que hemos afianzado es en realidad un guante que cubre nuestra mano. Nos da la vuelta. Sentimos con él, aunque creamos que lo estamos sintiendo. Esto se nota mucho más en poemas no reputados de difíciles, como el *Martín Fierro* o los poemas últimos de Borges, o los poemas de López Velarde y de Tomás Segovia, o de Antonio Machado y Gil de Biedma. En todos estos ejemplos la facilidad, esa dócil cerradura que abrimos con parsimonia, oculta un abismo equivalente al de los otros, los “difíciles”. En ambos nos absorbemos y ambos nos absorben. Los poemas difíciles terminan siendo fáciles y los poemas aparentemente fáciles son inconmensurablemente difíciles. Si no, y sucede en ambos casos, no podrían modificarnos en su lectura, principio sustancial de la contemporaneidad de cualquier poema. Es decir, la contemporaneidad de un poema no está en los presupuestos que nosotros pongamos, ni mucho menos en ningún catecismo de lo que un poema debería ser, sino en su pura y dura manifestación. “En las letras de rosa está la rosa” de Borges tiene una complejidad equivalente a “la negra rosa de carbón diamante” de Villaurrutia o a “una rosa es una rosa es una rosa” de Gertrude Stein, aunque vayan por muy distinto camino. La escalada al Everest no es más poderosa que la contemplación simple de un estanque. Ambas experiencias requieren entrenamiento y atención, aunque cada una requiera esfuerzos distintos. Los poemas son híbridos que al agitarse se asientan en nosotros, al asentarse nos agitan.

Los motivos por los que un poema accede a la condición de contemporaneidad son muy variados. En ese sentido, lo contemporáneo es sinónimo de lo vigente. ¿Si no, por qué unos versos de Gonzalo de Berceo pueden afectar a un lector contemporáneo? No, por supuesto porque el lector se transporte mentalmente, en un

viaje paranormal o gracias a distorsiones perceptuales que puedan ser trazadas científicamente, y el lector entre en la mente del poeta y desde ahí recorra sus vistas, agite su pensamiento y reinstale un drive perdido, sino porque al someterse a las tensiones y tersuras del verso duro del fraile, los elementos agrupados ahí, como la sal cuando comemos, se activan de nuevo.

Levólo la justicia pora la crucejada,
do estava la forca por concejo alzada;
prisiéronli los ojos con toca bien atada,
alzáronlo de tierra con sogá bien tirada.

Alzáronlo de tierra quanto alzar quisieron,
quantos cerca estavan por muerto lo tovieron:
si ante lo sopiessen lo que depués sopieron,
no li ovieran fecho esso que li fizieron.

La Madre gloriosa, duecha de acorrer,
que suele a sus siervos ennas cuitas valer,
a esti condempnado quísoli pro tener,
membróli del servicio que li solié fer.

Metióli so los pides do estava colgado
las sus manos preciosas, tóvolo alleviado:
non se sintió de cosa ninguna embargado,
non sovo plus vicioso nunca nin más pagado.

Ende al día terzero vinieron los parientes,
vinieron los amigos e los sus connocientes,

vinién por descolgalo rascados e dolientes,
sedié mejor la cosa que metién ellos mientes.

Trobáronlo con alma alegre e sin danno,
non serié tan vicioso si yoguiesse en vanno;
dizié que so los piesdes tenié un tal escanno,
non sintrié mal ninguno si colgasse un anno.

El ladrón bueno que aparece en los Milagros de Nuestra Señora, su manera de aparecer, sus dudas, debilidades y proezas, las reacciones de sus familiares, se reactivan en el lector contemporáneo. Y mucho más cuando la Virgen mete “sus manos preciosas bajo los pies del ladrón, para sostenerlo. La escena, el ritmo, la proximidad del poema son de una delicadeza y a la vez de una efervescencia de la que, si ponemos atención, no podemos escapar. En este momento en que estoy tratando de argumentar sobre la contemporaneidad de un poema, es obvio que utilicé a Berceo por la distancia, incluso por lo extraño tanto de sus versos como de sus creencias para el lector actual. Pero lo mismo pasa con la escena del Cid, que quizás nos sea más familiar, en que la niña le pide que por favor se vaya de Burgos. Estoy citando de memoria una argumentación escrita hace más de medio siglo por Pedro Salinas, en un libro que se titula *La realidad y el poeta* y que yo leí hace muchos años. Primero pensé en hablar de la escena en que trata con los judíos, pero el recuerdo de la niña se me hizo más vivo, con más fuerza poética. Llego a Salinas, que habló de eso antes, y en un instante se han acumulado tres (y muchos más) momentos del poema, todos ellos ahora contemporáneos. Y, marsupial y marsupiales, mil años de la lengua española se condensan en una lectura. Ahora bien, también podemos pensar en

una respuesta opuesta, de alguien que habite ese monasterio, o cerca de ese monasterio por ejemplo, es decir que conozca mucho más de lo que ninguno de nosotros podría conocer la realidad de Berceo, y que sin embargo, en el momento de leer o escuchar a Berceo, la intensidad de su poema, rasgado y doliente, le pasara desapercibida. La contemporaneidad de un poema no depende de la cantidad de información que tenemos sobre lo que leemos. La intensidad o la extensión de la experiencia poética dependen de la activación que pueda darse en el momento de la lectura. Es decir, depende de la capacidad del lector para desprenderse de sus presupuestos y entrar en las condiciones que un poema le propone y proporciona.

Y si hablo de un poema de Berceo, lo mismo puedo decir de un poema de Billy Collins que leamos, escuchemos o veamos en video. Hay poemas de Billy Collins que han sido subidos a You Tube en los que al tiempo que se escucha se están viendo unas caricaturas muy sencillas en las que el poema se despliega. Estoy seguro de que muchos pueden ser refractarios a esa experiencia y considerar que no es poética. O que no es poética la poesía en voz alta, o que no es poética la poesía concreta, o que no es poética la métrica tradicional. Y así seguimos, partiendo divisas y chocando espadas. ¿Pero estamos seguros de eso? Quien ve ese video de Billy Collins está siendo sometido a una realidad poética (con los añadidos que queramos), y no sabemos cuál será la reverberación del poema, el proceso de su activación en quien lo ve. Si pensamos que Collins está haciendo uso de los últimos posibles de la tecnología, no para escribir un poema, sino para explorarlo y exponerlo, podríamos decir que, desde ese punto de vista, su poema es lo más contemporáneo que hay. En la misma dirección que los discos de vinilo de Dylan Thomas eran en su momento, lo más vanguardista. Y aquí toco un

tema importante. Lo contemporáneo no es sinónimo de vanguardia. Pero así como no es su sinónimo, tampoco es su contrario. En ese sentido, tan contemporáneo puede ser el poema de Collins como el de Berceo o uno de Mallarmé. Lo contemporáneo no está en el medio en que está hecho, ni en la época en que fue escrito, ni en la mayor o menor accesibilidad de un poema. Y así como para leer un poema de Berceo tenemos que someternos a la rigidez de su versificación, a la simplicidad de su mundo y a sus amorosas creencias, también para leer un poema como el de López Beltrán es necesario someternos a la extrañeza de su lenguaje y a las ramificaciones científicas de su pensamiento. En ese sentido, no podemos echarle la culpa a la modernidad de la ausencia de lectores. La cosa va de ida y vuelta. La extrema calidad de un poema como *The Waste Land* no es accesible si no nos sometemos a su encantamiento, más que a su erudición. Por supuesto que hay poemas vanguardistas que han desaparecido, como hay poemas políticos que han desaparecido, como hay poemas clásicos que han desaparecido. Pero los versos de Berceo, como los de Eliot, no dependen de su soporte técnico, sino de la efectividad con la que se ha hecho uso de ese soporte. En ese sentido, yo no podría decir que hoy en día se escriben mejores poemas que antes. Tampoco lo contrario me parece digno de demasiado interés. No podemos decir que hoy en día se escribe como continuación o a contracorriente de como se escribía hace veinte, cincuenta o cien años. Marcar el territorio actual en oposición a una anterioridad nos lleva a lamer el duro metal de la idea de progreso. Y en arte no hay progreso sino desdoblamiento.

Ahora bien, este recorrido no progresivo nos ayuda a preguntarnos por la contemporaneidad del poema contemporáneo, es decir, del que se está escribiendo ahora. Si no hay progreso, como ya dije

sí hay desdoblamientos, y los desdoblamientos tienen trayectorias, frunces, inevitabilidades. En ese sentido, es cierto que el siglo XX puso frente a nosotros límites de escritura. Pero más que en una corriente se escribe dentro de muchas corrientes, y los vectores marcados por el siglo anterior nos permiten la recuperación de todos los pliegues posibles. Así como podemos afirmar la contemporaneidad de Berceo, podemos reconocer en la palabras de René Char, un poeta típico del siglo XX, en traducción de Jorge Riechmann, la fragilidad de la ecología del poema: “Quien ha excavado el pozo y sube el agua yacente arriesga el corazón en la separación de sus manos.” Estos versos pueden ayudarnos a entender la escritura actual, nuestra contemporánea, por mera y pura definición o deficiencia. No olvidemos que al principio de este escrito relacionaba el corazón de Aulicino con la marsupia. Hay una pieza de arte contemporáneo que es casi una demostración de estos versos de Char. Gabriel Orozco tiene una pieza que es a la vez un corazón de barro y la forma en que el barro se amolda a sus manos. Hay una fotografía que acompaña a esta pieza, en la que el artista sostiene en sus manos ese barro cálido. La metáfora se ensancha y son aquí las manos las que forman la marsupia del corazón, su contorno. Lo menos terminado, lo menos apropiado de todo no es el poema sino quien lo escribe. Pero el universo de la escritura forma una continuidad, una continuidad marsupial, si se quiere.

Mostraré otros ejemplos de esto. José Carlos Cataño escribe en *Muerte sin ahí*: “Palabra contra palabra Espera la grieta La vana alzada del vuelo. Más allá del golpe Se conoce sólo El clamor de atrás.” Este poema no tiene título y forma parte de un libro ascético, de difícil acceso. Pero una vez ahí, en su territorio, es como un golpe de azada que rompe la tierra seca (pues aunque no lo explicita lo

atrae en las resonancias de las palabras escogidas), el chocar de las piedras una contra otra, las palabras. Esas palabras contra palabras aparecen metamorfoseadas en el siguiente poema de Glyn Maxwell, de ritmo preciso, en estas circunstancias en español, introyectadas en la mente que observa el mar, y desde ahí, en la mente que escucha o lee estas palabras escogidas: “El mar llega como sólo lo puede hacer el mar, y aunque sabe lo poco que añaden las palabras, enfrente del oleaje las reordena una mente, y ante el mar las trasiega. Lo que debe sonar es agua penetrando en el revuelto espacio que la mente ha clareado.” Trasieros y entrechoques. Lo que suena aquí resuena allá, en la humedad y en la sequía. Y también en el siguiente ejemplo de Susana Rafart, originalmente en catalán, en donde las palabras sobresalen y se hunden: “Atravieso la ciudad bajo férreos balcones que me engañan con sus vegetaciones perdurables mientras me acerco al borde de un canal. En todo hay siempre un exceso de retórica. Ahora rebosan mis palabras sembrando bosques bajo el agua”. Termino con Francisco Segovia, que saca de nuevo esta intimidad y la proyecta en la exterioridad mas alejada, haciendo casi un círculo completo a partir del primer ejemplo: “Es nuestro vaivén, nuestra marea lo que vemos parpadear en los luceros.” En todos estos poemas algo se agita, algo se enturbia para así penetrarnos. Y son muy distintos entre sí, incluso escritos en distintas lenguas, pero eso es lo que menos importa. Todo poeta está metiendo las manos en el agua, o en el corazón. Está sacando piedras que pueden perder su fulgor o contenerlo. “For us there is only the trying” decía Eliot (a nosotros sólo nos queda intentarlo), a quien no por nada llamaban “Old Possum”, que es a su vez el viejo “tlacuache con su cachivache” de Cri Cri. No hay una manera de escribir. No hay reglas de cómo hacerlo. No hay, nunca ha habido, preceptivas. Quien quiera

escribir un poema a partir de una idea, ha abierto las manos antes de tiempo y el agua no llega a escaparse, pues ni siquiera sube a la superficie. La contemporaneidad de un poema está en su fulgor, no en su voluntad, es decir, en su capacidad para activar lo inusitado. El corazón, esa marsupia, el agua yacente en nosotros, ese marsupial.

RICARDO POZAS HORCASITAS

Poemas

TRAYECTO

Vivir
es bordear el hueco
que está en el centro,
recorre
ese vacío,
hasta saber,
que es nuestro.

Me vi
caído en el silencio
que nombra
el desamparo
de lo ya ido.

LOS OTROS

Dedicatoria que espera...

*También somos
la mirada
que nos ve.*

A veces
nos inventamos,
así,
sosegamos la mirada
de los otros.

Se quedan en paz
por un momento,
los llevamos
tranquilos
de la mano.

Nos vamos
con ellos
por el día,
caminamos de prisa
entre sus horas.

Por un tiempo nos decimos,
que estar en su mundo
es lo que somos.

*El silencio,
es una forma
de tristeza.*

En nuestras bocas
anidan los silencios
que una vez
fueron sonidos,
de las voces
que nos dimos
de las voces
que hoy
callamos,

Nuestros labios
son silencio
de la fe
que nos tuvimos.

Para
Fernando Castaños.
siempre atento
a las palabras.

Abrir
la voz
hasta llenarla
de sonidos.

Transgredir
el ruido,
limpiar con el silencio
el viento,
recorrer
el secreto
de las cosas,
buscar
en el eco
de los vivos,
descifrar el asombro
de los muertos.

Preguntar
de nuevo
a la palabra,
cómo se dice
lo indecible.

Tu cuerpo
guarda el secreto,
que sorprende
nuestras vidas.

NOSOTROS.

Nos prometimos ser
lo que creímos.

Nos miramos
a todos
diferentes.

Acabamos así,
los dos
y como siempre.

TAMBIÉN.

*Para María Matilde y
Pablo Latapí*

Empezamos
el mundo
y lo creímos.

Tuvimos la fe
que nos pidió
la vida.

Volvió
en nosotros
la promesa
de ser
sólo los dos
y diferentes.

Hoy,
estamos aquí,
tu y yo
y como todos.

Espérame siempre
aunque no llegue.

Vuélveme tu nostalgia.

La callada pregunta
que busca la respuesta
en la mirada.

El indecible secreto
que te sabe
a silencio.

Guárdame en ti,
donde sepas que estoy,
aunque no quieras
verme.

Para Erminia Pasantes

No alcanzo a descifrar
el mapa de mi vida,
no logro entender,
cómo llegué
hasta aquí,
donde se han anudando
los caminos.

Baldwin y “la confusión americana”

En diciembre de 1962, el diario *New York Times* pidió a varios autores de los *best sellers* de ese año un artículo que describiera “aquello que creían que había en sus libros o en la atmósfera de los tiempos que los hacía tan populares”. Uno de los que respondieron, Vance Packard, sugirió que su libro, *Los escaladores de pirámides*, se había convertido en un *best seller* tal vez porque había “un creciente malestar entre los estadounidenses en torno a los términos de su existencia”, pues le habían dicho que en ocasiones expresaba “sus aprehensiones”. Patrick Dennis, cuyo texto *Genio* se convirtió igualmente en un *best seller*, escribió: “ni siquiera puedo imaginar qué es lo que provoca que mis libros se vendan y ningún otro autor reclame que sean una tontería o una mentira o ambas a la vez”.

Nada de esto desanimó a Allen Drury, cuyo libro *Una sombra de diferencia* también estaba en la lista: “yo creo – escribió – que aquellos lectores que gustan de lo que tengo que decir, lo disfrutan porque es

honesto, está bien escrito y resulta pertinente con respecto al mundo en que vivimos”.

El otro país de James Baldwin también llegó a ser un *best seller*, y Baldwin utilizó la ocasión para situarse junto a dos de los santuarios de la estética estadounidense: “No intento compararme con una pareja de artistas que yo admiro sin reservas, Miles Davis y Ray Charles, pero quisiera pensar que algunas de las personas a las que les gustó mi libro respondieron de una manera similar a los momentos en que Miles y Ray tocan su música”.

“Estos dos artistas entonan, de muchas y distintas maneras, un mismo tipo de *blues* universal... nos dicen algo de lo que es el gusto de estar vivos. No es la auto-compasión lo que se escucha en ellos, sino la compasión... yo creo que realmente, y de manera irremediable, me inspiro en los músicos de jazz y trato de escribir en la forma en que ellos se expresan... quisiera llegar a lo que Henry James llamó ‘la percepción en el tono de la pasión’.

Para describir el estilo de su prosa y la estructura de sus novelas, Baldwin invocaba la melancólica belleza de Davis y Charles. Pero sólo en caso que alguien quisiera ubicarlo como un escritor intuitivo, que no planeaba sus textos y escribía de manera espontánea, como si fuese un escritor que nunca siguió tradición alguna, Baldwin recordaba que prefería sentirse un admirador de uno de los máximos sacerdotes del refinamiento estadounidense, Henry James, un autor conocido no por la pasión de sus escritos, cualquiera que fuera su tono, sino por el riguroso control de la imaginación.

Entre las preocupaciones de Baldwin se hallaba un interés casi jamesiano por el tema de la conciencia como algo que destellaba, y también como algo oculto y secreto, una obsesión por el lenguaje entendido tanto como máscara y como medio de revelación. Pero

también mantenía una fascinación por la elocuencia misma, la frase que se eleva, el ritmo que empuja, el aura aguda y gloriosa de una oración. En *Notas de un hijo nativo* enumera los ingredientes de su estilo: “La Biblia del Rey James, la retórica de la iglesia del pueblo, el irónico y violento y perpetuamente subentendido lenguaje de los negros -y algo del amor de Dickens por la *bravura*”.

El estilo no le llegó de manera simple; éste no puede ser definido con facilidad pues varió y cambió. Tuvo verdaderos momentos de *bravura*, como el pasaje en *El Otro país* en donde Rufus y Vivaldo llegan al bar de Benno en el pueblo:

El bar estaba terriblemente concurrido. Hombres notorios estaban allí, bebiendo tragos dobles de Bourbon o de Vodka en las rocas; allí había por igual muchachos del liceo, sus dedos húmedos resbalaban en las botellas de cerveza, hombres solos permanecían cerca de las puertas o en las esquinas, observando a las mujeres que se dejaban llevar por el alcohol. Los bachilleres, brillando en la ignorancia y locura con castidad, hacían terribles esfuerzos para atraer la atención de las féminas, pero teniendo sólo el éxito necesario para atraerse los unos a los otros. Algunos de los hombres compraban bebidas para alguna de ellas –quienes incesantes vagaban entre la rocola y la barra– y se veían entre sí, bajo una lluvia de sonrisas que cada uno lanzaba, con atemorizada precisión, entre ansia y desprecio –Parejas de blancos y negros estaban juntos allí–, más juntos en estos momentos que lo que querían estar más tarde cuando llegaran a casa. Estas cuantiosas historias estaban camufladas con el caló, el cual, rondaba una y otra vez a través del bar; encerradas en un frío silencio, como aquel de los glaciales. Sólo la rocola hablaba, moldeando cada una de las noches, hasta el alba, breves y sintéticos lamentos de amor.

(The bar was terribly crowded. Advertising men were there, drinking double shots of bourbon or vodka, on the rocks; college boys, were there, their wet fingers slippery on the beer bottles; lone mean stood near the doors or in the corners watching the drifting women. The college boys gleaming with ignorance and mad with chastity, made terrified efforts to attract the feminine attention, but succeeded only in attracting each other. Some of the mean were buying drinks for some of the women- who wandered incessantly from the juke box to the bar - and they faced each other over smiles wich were pitched, with an eerie precision, between longing and contempt. Black-and-white couples were together here - closer together now than they would be later, when they got home. These several histories were camouflaged in the jargon which, wave upon wave, rolled trough the bar, were locked in a silence like the silence of glaciers. Only juke box spoke, grinding out each evening, all evening long, syncopated synthetic laments for love.)

Es fácil sentir en este pasaje el ritmo del jazz, pero también el de la prosa de un escritor de la generación joven: el Fitzgerald de *El gran Gatsby*, el Hemingway de *Siempre sale el sol*. Baldwin no tenía miedo a la repetición ('some of the men were buying drinks for some of the women') o a la organización de patrones de latidos y sonidos (nótese el constante uso de 'were'), o del uso de la puntuación con cuidado y control (nótese la coma antes de 'when they got home'; nótese el punto y coma después de 'rolled through the bar') y entonces sorprendiendo a la casa con una frase o una observación totalmente sorprendente y llena de placer consigo misma ('gleaming with ignorance and mad with chastity').

Mientras que Baldwin muestra en ciertos momentos que está en plena posesión de ese tono de *bravura*, también es capaz de escribir

frases tranquilas, cargadas emocionalmente. De las sesenta y un palabras que abren el párrafo de *Ve y díselo en la montaña*, solamente una –la primera tiene cuando mucho tres sílabas, y existen cuarenta y dos palabras constituidas solamente por una sílaba:

Cada uno siempre ha dicho que John podría ser un predicador cuando creciera, tal como su padre. A menudo se ha dicho que John, sin haber pensado nunca acerca de eso, ha llegado a creer en sí mismo. No fue sino hasta la mañana de su cumpleaños número catorce en que realmente comenzó a pensarlo, y para entonces ya era demasiado tarde.

(Everyone had always said that John would be a preacher when he grew up, just like his father. It had been said so often that John, without ever thinking about it, had come to believe it himself. Not until the morning of his fourteenth birthday did he really begin to think about it, and by then it was already too late.)

Baldwin utilizó esta sencillez para iniciar varios de sus cuentos. “*La pila de rocas*” comienza: “Cruzando la calle desde su casa, en un lote vacío entre dos casas, estaba la pila de rocas”. “*El outing*” comienza: “Cada verano la iglesia ofrecía un *outing*”, “*El blues de Sonny*” comienza: “He leído de esto en el periódico, en el metro, cuando voy camino al trabajo”. El estilo es más cercano al de Hemingway que al jazz o a James; sugiere que Baldwin se sentía cómodo con la tradición que heredó de una generación de escritores que se encontraban en la cumbre de la fama, mientras que él daba sus primeros pasos en la escritura. Pero no quería decirlo en voz alta cuando enumeraba sus influencias. Los escritores jóvenes nunca deseaban dar demasiado

crédito a los escritores que podrían haber sido sus padres. Preferían rendir homenaje a los abuelos o a los pintores, o a los músicos, o a los bailarines de ballet, o a los acróbatas. Esta era una manera de matar a tu padre, de pretender que no marcó ninguna diferencia en ti mientras observabas su vuelo como el de un halcón.

Entre la publicación de *Ve y dilo en la montaña* en 1945 y el volumen de relatos *Yendo a conocer al hombre* de 1965, Baldwin escribió un artículo para el *New York Times* en enero de 1962, el cual muestra abiertamente como mata a algunos de sus padres literarios. Escribe: “Desde la Segunda Guerra Mundial, algunos nombres en la literatura estadounidense más reciente -Hemingway, Fitzgerald, Dos Passos, Faulkner- han adquirido tal peso y han llegado a ser tan sacrosantos, que son considerados como piedras filosofales para revelar la inexplicable, aunque lamentable, inadecuación de los jóvenes artistas literarios... Si uno de nosotros, los jóvenes, intenta crear una heroína inquieta, infeliz y voluntariosa, inmediatamente somos informados que Hemingway o Fitzgerald han hecho lo mismo aunque mejor- infinitamente mejor.”

Después de dejar en claro su inmenso respeto por estos escritores, Baldwin prosigue a derribarlos: “Es útil... recordar en el caso de Hemingway que su reputación comenzó a ser inatacable en el preciso momento en que su trabajo comenzó a declinar, el cual ya nunca se recuperó- desde el tiempo de *Por quién doblan las campanas*. La retrospectiva nos permite decir que este infantil, romántico e inflado libro marcó la abdicación de Hemingway frente a los esfuerzos de entender muchas de las caras del mal que se encuentran en el mundo. Es exactamente lo mismo que decir que de alguna manera renunció al esfuerzo de convertirse en un gran novelista.”

Después de demoler también a Faulkner (“esos obtusos e indefen-

dibles trabajos como *Intrusos en el polvo* o *Requiem por una monja*”) y ‘al último desarrollo’ de Dos Passos (“si es que se le puede llamar así”) y a Fitzgerald (“no hay nada más que decir acerca de Fitzgerald”), Baldwin considera la situación de la literatura en Estados Unidos como un reino de la imaginación fallida. “Los ya mencionados gigantes tienen al menos algo en común: su simplicidad... Es la manera americana de ver el mundo como un lugar que debe ser corregido, y en el cual la inocencia se ha perdido inexplicablemente. Es este dolor acaso inexpresable el que da fuerza a algunos de los primeros relatos de Hemingway –incluyendo a “Los asesinos”– y a la maravillosa secuencia de pescadores en *El sol siempre se levanta*; y esta es también la razón por la cual las heroínas de Hemingway son vistas como asexuadas y artificiales”.

Baldwin, en su intento de establecer el contexto de su trabajo, ahora invocaba al espíritu de Henry James dando el inusual paso de aclamar a James como un novelista que trató la temática de la masculinidad fallida en Estados Unidos. Escribiendo sobre *Los embajadores*, Baldwin se pregunta: “¿Cuál es el dilema moral de Lambert Strether si no que, a la medianoche, descubre que de alguna manera su virilidad ha fallado: acaso la sensibilidad masculina, como dice James, también ha fallado en él?... El triunfo de Strether es que se siente capaz de entender esto, incluso hasta que se da cuenta que es demasiado tarde para actuar. Y es la percepción de James sobre esta peculiar imposibilidad, lo que lo convierte, hasta el día de hoy, en uno de nuestros más grandes novelistas. Porque la pregunta que descubrió poniéndola entre corchetes, por decirlo de alguna manera, tras las espaldas de sus heroínas, es la pregunta que nos atormenta hasta ahora. A saber: ¿cómo es que un estadounidense llega a ser un hombre? Que es exactamente lo mismo que preguntar: ¿cómo es

que Estados Unidos llegó a ser una nación? En contraste con él, los gigantes que aparecieron en primer plano entre las dos guerras sólo lamentaron ésta necesidad”.

Baldwin entendió la singular importancia de la novela en Estados Unidos, porque figuró el problema que el país enfrentaba esencialmente como un problema interior, un veneno que comenzaba en el espíritu individual y sólo después encontraba su camino hacia la política. Sus escritos políticos permanecen tan crudos y vívidos como su ficción, porque creía que la reforma social pasaba por reimaginar los reinos de lo privado. Por esto, para Baldwin, el examen del alma individual dramatizada a través de la ficción tenía tanto poder. Y sólo hacia el final, divisó el tema del amor, y no tuvo miedo de usar la palabra. En uno de sus artículos en el *New York Times*, escribió: “La soledad de aquellas ciudades descritas por Dos Passos es mucho mayor ahora de lo que nunca antes; estas ciudades son más peligrosas ahora de lo que fueron antes, y sus ciudadanos se sienten más desamados. Y al igual que aquellas panaceas y fórmulas que son espectacularmente falsas, Dos Passos también le falló a su país y al mundo. Y el problema es más profundo de lo que se quisiera pensar: el problema está en nosotros. Y nunca volveremos a mencionar esas ciudades, ni venceremos nuestra cruel e intolerable soledad humana, nunca fundaremos comunidades humanas— hasta que veamos de frente nuestras horribles fallas, en nuestra propia cara”.

Antes de comenzar a publicar ficción, Baldwin fue un crítico agudo, un escritor con un alto sentido estético, al grado de la magnificencia, un Edmund Wilson con un verdadero veneno en la pluma. En *El nuevo líder* de diciembre de 1947, por ejemplo, con tan solo veintitrés años, Baldwin confeccionó una triple refutación para dar un duro golpe al libro de Erskine Caldwell *La segura mano de Dios*:

“Ciertamente no hay nada en el libro que no quisiera justificar la sospecha de la que el señor Caldwell estaba preocupado por deshacerse de los papeles que yacían en la casa, con la resurrección continua de los exhaustos personajes con los que forjó su reputación, y de paso haciendo un poco de dinero al cerrar el trato”. Meses antes, en ese mismo año, fustigó a Maxim Gorky: “Gorky, que no tenía el hábito de reconocer los matices intermedios, incluso cuando sospechaba su existencia, redactó, en *La Madre*, la composición del himno de una batalla rusa, cuya historia está fechada tan sumariamente que llegamos a ser tan incrédulos para acreditar todo eso a cualquier realidad”. Gorky, continúa Baldwin, “fue el primer exponente, de la máxima: el arte es el arma de la clase trabajadora”. También es, quizá, el mayor ejemplo de la invalidez de esa doctrina (Equivaldría a decir que el arte es el arma del ama de casa estadounidense.)”

En una reflexión joven y cautelosa, exquisita se podía decir, en agosto de 1948 Baldwin criticó a un popular escritor apreciado por su estilo, James M. Cain, autor de *El cartero siempre toca dos veces*. Baldwin examina el corpus del trabajo de Cain: “No sólo no tenía nada que decir”, escribió, “pero babeaba hasta para hablar, como él mismo lo dijo... Escribe impasible, sin humor, con la certeza del hombre estadounidense que logra todo por sí solo (*selfmade man*). Mucho se ha escrito con respecto a su *staccato*, “pace”, su suave estilo que recrea el lenguaje coloquial, su escritura como la conciencia del lado agrietado de la vida estadounidense. Nada de esto tiene sentido: el señor Caín escribe fantasías y fantasías de la peor clase, nauseabundas y sentimentales”.

En un ensayo publicado en *Commentary* en enero de 1949, Baldwin formuló el grito de guerra que tanto habría de intrigar e irritar a los blancos liberales y los reformistas en la década de los sesenta

cuando empezaron a prestarle atención. El problema en Estados Unidos, creía, yacía en cada una de las almas americanas, tanto negras como blancas; y la población negra no pretendía la equidad con un mundo blanco que había fracasado en entenderse a sí mismo y, más aún, a quienes había oprimido. “En un sentido muy real”, escribe en ese ensayo, “el problema negro se ha vuelto anacrónico; el único problema somos nosotros mismos, y lo que debemos buscar son nuestros corazones. No es una cuestión política ni popular, por decir algo, pero cuando un hombre negro encara a uno blanco se convierte en un ser desdenoso y, a un mismo tiempo, resentido que se encuentra a sí mismo visto como un problema moral para la conciencia del hombre blanco”.

En marzo de 1950 Baldwin publicó un cuento breve en *Commentary* con el título “La muerte de un profeta”. Fue, según se puede constatar, su segunda pieza de ficción publicada. La primera –también aparecida en *Commentary*, en octubre de 1948– llevaba el título de “Condición previa”, y contenía una serie de elementos que, más tarde, serían integrados a *Otro país*. Baldwin incluyó “Condición previa” en *Yendo a conocer al hombre*, pero no volvió a publicar “La muerte del profeta”, y es fácil conjeturar por qué: anuncia, evidentemente, las semillas de *Ve y dilo en la montaña*, que es la historia de un muchacho de Harlem cuyo padre es un predicador.

Aún cuando, la historia del padre y el hijo contada en “La muerte del profeta” y *Ve y dilo en la montaña* era, en gran parte, su propia historia, narrada igualmente en algunos ensayos autobiográficos, Baldwin entendió que la tensión entre las generaciones de los hombres representaba una historia estadounidense quinta esencial. En 1967, en una nota en el *New York Review of Books*, escribía: “La relación padre-hijo es una de las más cruciales y peligrosas sobre la tierra, y pretender que pueda ser de otra manera la eleva realmente

al grado de una herencia excesiva y peligrosa”. Estaba convencido que Estados Unidos había sido desfigurado por la vergüenza que muchos hombres sentían hacia sus padres, una idea que desarrolló en un ensayo en 1964: “Y aquello que ocurre a una persona, como quiera que sea y por muy extraño que se escuche, también le sucede a una nación... el inmigrante italiano llegado de Italia, por ejemplo, o el hijo de padres que nacieron en Sicilia, hace un gran esfuerzo para no hablar italiano porque está dejando la patria para convertirse en un estadounidense, y no puede soportar a sus padres porque son retrógradas. Esto podría ser visto como una situación trivial. Pero cuando un padre es menospreciado por su hijo se trata de algo de suma importancia, éste es uno de los hechos de la vida estadounidense, y es a lo que realmente nos referimos, una oblicua y terrible moda, cuando hablamos sobre la movilidad ascendente”.

La escritura en “La muerte del profeta” tiene un tono intenso, demasiado elaborado en ciertos momentos, al mismo tiempo que se proyecta con ahínco, con una ambición seria y una gran ternura. La historia es lo que el mismo Baldwin llamaba, en un artículo en *El nuevo líder* de septiembre de 1947, “un estudio sobre la impotencia humana”; describe al personaje de Johnnie, cuyo padre está muriendo, y quien se ha convertido en un extraño ante los ojos de su moribundo progenitor, no “en una relación de opresión”, como Baldwin lo explica en otra pieza de *Gorky* en 1947, sino en relación al propio miedo y la inadecuación del personaje. Baldwin, incluso en sus principios, y a pesar de su profunda conciencia sobre la relación entre lo político y lo personal, estaba decidido a no confinar a sus personajes en una estrecha agenda política; buscaba asegurar que el comportamiento y las fallas de sus personajes pudieran ser vistos primero como algo particular y privado, y solamente entonces, como parte de un malestar general,

derivado de la Caída del Hombre, hasta el grado de la creación de la esclavitud, y empáticamente no como un papel predeterminado en tanto que hombres negros oprimidos por leyes equívocas.

Baldwin se propuso crear y vivir como un estadounidense y como un hombre, y tuvo mucho que decir acerca de la situación de su nación y también de su masculinidad. (En abril de 1966 escribe: “Parte de la confusión estadounidense, si no es que la mayor, es un resultado directo del esfuerzo estadounidense para evadir tratos con negros vistos como seres humanos”). Sin duda se apoyó en la persistencia de decir y mostrar que no pertenecía a ningún clan, nadie le imponía un límite, y cuando tuvo necesidad de marcarlo fue hábil al entrar en posesión de ello cuando le fue requerido. En cierta manera supo disfrazar la ambigüedad de su posición, y gracias a su destreza logró cubrir las huellas que lo podían desenmascarar.

Cuando abordó el tema del boxeo, por ejemplo, un asunto de interés para muchos de sus colegas heterosexuales durante los años sesenta, confesó que no sabía nada de boxeo. De hecho, usando toda la fuerza de su homosexualidad, escribió bellamente, con una intensidad casi erótica, sobre Floyd Patterson y la pelea que sostuvo con Sonny Liston en 1963, después de haber estudiado el estado de las almas de los dos peleadores y de los enredos de sus respectivas auras. De Patterson dijo: “Pienso que parte del resentimiento que despertó fue debido al hecho que aportaba lo que se esperaba –algo erróneo–, una simple actividad inserta en una impresionante complejidad. Este es su estilo personal, el cual sugiere fuertemente el más no-estadounidense de los atributos, como lo es la privacidad, la voluntad a la privacidad; y mi propia pregunta es si él continúa siendo inexorablemente tímido por el dolor –él aún vive con galantería, con sus cicatrices, aunque no todas le han lastimado–; y

mientras él ha encontrado un camino para convertirse en un experto en este tema, no ha encontrado una manera en la que lo pudiese esconder: como, por ejemplo, el pensamiento, que milagrosamente otro hombre inteligente y tierno ha lo grado manejar y controlar totalmente, Miles Davis”.

Sobre Liston escribió: “Me hace recordar lo grande, hombres negros que he conocido con quienes he adquirido la reputación de aprender para conciliar el hecho de que no son duros... De cualquier forma, me gustan, muchísimo. Él se sentó en una mesa, enfrente de mí, volteaba hacia ambos lados, bajaba la mirada, esperando acaso escuchar la música de una trompeta: para que Liston supiera, como si fuese el único sufrimiento inarticulado posible, tan inarticulado como lo es él. Pero permítaseme aclarar esto: Yo he dicho sufrimiento porque me parece que él ha sufrido bastante. Se nota en su cara, en el silencio de su cara y en los curiosos y distantes brillos de sus ojos—un destello de algunas señales, pues ha recibido pocas respuestas a las suyas... Yo me dije: No puedo hacerte una pregunta porque todo ha sido ya preguntado. Posiblemente yo sólo estoy aquí, en realidad, para decir que te deseo... Estoy orgulloso de haberlo dicho porque entonces miré al hombre, en realidad por primera vez, y él entonces habló conmigo durante un rato, muy breve”.

Por aquellos años Baldwin hablaba y escribía como si fuese uno de los padres fundadores de la patria, una posición totalmente inadmisible en el país: una voz autorizada con la que en ocasiones se presentaba. En 1969 en el *New York Times* escribió: “Me parece algo sospechosa la manera en la que nos referimos al concepto de raza, en ambos sentidos del absurdo límite racial. Los hombres blancos, cuando no han sucumbido totalmente a su pánico, se revuelcan en su culpa, y se llegan a llamar a si mismos usualmente “liberales”. Los negros, cuando no han llegado

al fondo de sus amarguras, se revuelcan en su ira, y se autodenominan, por lo general, “militantes”. Ambos campos han tratado de evadir, no sin complejidad, la horrible realidad de nuestra situación en los niveles social y personal”. En el mismo año, en respuesta a una pregunta sobre la década de los cincuenta, “ésta hace especial hincapié en uno como escritor”, Baldwin adoptó uno de sus mejores tonos, amable y retador: “Pero finalmente para mí, la dificultad es permanecer en contacto con la vida privada. La vida privada, la mía y la de otros, es la subjetividad del autor- su llave y la nuestra para entrar a su acervo.” Henry James habría estado orgulloso de él.

(En *Playboy*, en 1964, Baldwin logró apropiarse de James de tal manera como si fuese un miembro de su tribu, como alguien que, a diferencia de la mayoría de los estadounidenses, no se pasó “la vida huyendo de la muerte”. Ahí compara un pasaje de una carta que James escribió a un amigo que había perdido a su esposa- “La lástima nos viste y nos gasta aunque nosotros también nos vestimos con ella y la usamos, y es totalmente ciega. Y después, de esa manera, nos entrevemos – con estas líneas cantadas por Bessie Smith:

Buenos días blues.
Blues ¿Cómo te ha ido?
Me ha ido bien.
Buenos días
¿Cómo estás?

Una vez más James habría estado orgulloso de él; no obstante -cabría recordar- que durante su vida o en los años inmediatos a su muerte, él y sus seguidores nunca fueron realmente concientes de que lo que estaban tocando era un blues.)

También en 1959, en un artículo que lleva el título de “La cultura de masas y el arte creativo”, leído en un simposio, Baldwin concluye: “Nos encontramos aquí en la mitad de una inmensa metamorfosis, una metamorfosis que nos habrá de robar, y lo esperamos con devoción, los mitos y nos devuelva a cambio nuestra historia, la cual destruirá nuestros hábitos y nos regresará nuestras personalidades. La cultura de masas, entretanto, sólo puede reflejar nuestro caos; y es mejor recordar que acaso este caos contiene vida- y una gran energía transformadora”. Durante estos años, Baldwin rechazó el papel, el cual siempre le era ofrecido, como vocero de una minoría, de ser escuchado solamente cuando esa minoría se volvía peligrosa e ingobernable. Y con esto se movió cautelosamente hacia el centro del debate.

En la medida en que los sesenta transcurrían, la voz que Baldwin empleaba en su trabajo periodístico se fue volviendo menos ambigua, especialmente cuando se trataba de artículos redactados para la audiencia negra. Un discurso que dio ante el Comité de Estudiantes No-violentos en noviembre de 1963, después del asesinato de Kennedy, por ejemplo, comenzaba así: “Parte del precio que los estadounidenses deben pagar por la desilusión, parte de lo que nos hemos hecho a nosotros mismos, nos fue dado en Dallas, Texas. Esto ocurrió en una nación civilizada, el país que es el líder moral del mundo libre, cuando un loco le voló la tapa de los sesos al presidente. Ahora quisiera sugerir algo, y no quiero sonar rudo, pero todos nosotros sabemos que esto ha ocurrido desde hace muchas generaciones y no ha parado aún, que a muchos hombres negros les han sido también voladas las cabezas —y a nadie le importa. Porque, como dije antes, no le pasaba a una persona, le sucedía a un *nigger*.”

Dos años más tarde, en un iracundo ensayo acerca de la historia de los negros, no veía posibilidades de cambio, ni siquiera pretextos para el cambio. “Entretanto, damas y caballeros, después de una breve interrupción –un tiempo fuera para volver a una charla sobre la anti-pobreza, un tiempo fuera para hacer huérfano a un niño vietnamita, y entonces afectuosamente dar un elevado sentido a nuestra labor inspirada por él, un tiempo fuera para dar una conferencia de prensa sobre la brutalidad policiaca, un tiempo fuera para comprar algunos *Negroes*, encarcelar a unos cuantos, enganchar como meseros de club a otros y matar a otros más-, después de esta pequeña interrupción, damas y caballeros, el show comienza de nuevo en la sala de conferencias. Y ustedes escucharán al mismo y envejecido piano tocando *blues*.”

De vez en cuando, parecía divertirse consigo mismo sermoneando a la población blanca; insistía que los blancos eran de hecho el grupo con más necesidad de libertad que tiranía. En 1961 escribe: “Hay aquí una gran población negra cautiva, de la que sabemos bastante; lo que no es del todo sabido es que también existe una gran población blanca cautiva. Nadie ha señalado con la suficiente fuerza que si yo no soy un ser humano en este lugar, ustedes tampoco lo serán. No pueden lincharme ni secuestrarme así nada mas en un *ghetto* sin convertirse en algo monstruoso”. “En *Playboy*, en enero de 1964, escribió: “Lo que más me preocupa es aquello que se han hecho los blancos estadounidenses a si mismos; lo que me han hecho a mi es irrelevante, porque no me pueden hacer más. Pero al hacerlo, han hecho algo contra ustedes mismos. Al evadir mi humanidad, han afectado en algo a su propia humanidad”.

En un ensayo que llevaba el título de “El problema blanco”, también publicado en 1964, hace un recorrido breve de los íconos

de los blancos en Estados Unidos, insistiendo en que las diferencias entre los negros y blancos eran muy semejantes a las diferencias entre lo ridículo y lo serio, entre la infancia y la madurez: “En *este país*, durante un largo y peligroso tiempo, han existido dos niveles de experiencia. El primero, para ejemplificarlo con crueldad, aunque no sin veracidad, se puede reducir a las imágenes de Doris Day y Gary Cooper: dos de las alocuciones a la inocencia más grotescas que jamás ha visto el mundo. Y la otra, subterránea, indispensable, y negada, se resume en el tono y en la cara de Ray Charles. Y, en esta país, nunca ha existido una confrontación genuina entre estos niveles de experiencia”.

En otro ensayo de noviembre de 1964, “El color y la civilización estadounidense”, se divierte aún más a expensas de la neurosis de sus hermanos y hermanas de piel blanca: “Los miedos y los deseos privados no admitidos por el hombre blanco - y aparentemente indecibles - se proyectan en el negro. La única manera en que el blanco se puede liberar del tiránico poder que ejerce el negro sobre él es que se convierta, en efecto, en un negro el mismo, en una parte de esa nación fantasmal y que sufre, y que ahora mira lleno de deseos desde las alturas de su solitario poder, y que armado con cheques de viajero espirituales, visita subrepticamente después de la oscuridad...yo no puedo aceptar esa idea de que los cuatrocientos años de trabajo de los negros en Estados Unidos se traduzcan tan solo en su apego al nivel actual de la civilización estadounidense. Estoy muy lejos de estar convencido de que el haber sido liberado del brujo africano halla valido la pena si lo único que puedo esperar ahora es convertirme en un ser dependiente del psiquiatra estadounidense. Esta es una oferta que yo rechazo”.

Cinco años más tarde, escribiendo en el *New York Times*, insiste una vez más que las ataduras de la población negra en Estados Uni-

dos no podrían ser cambiadas por las leyes, sino por algo mucho más profundo y ambicioso en sus implicaciones -la transformación total de la población blanca, cuya degeneración moral y distancia de sí misma, él las veía como abyectas. “Voy a decir con toda franqueza”, escribe, “que la mayor parte de la población blanca de éste país me impresiona, y me ha impresionado durante mucho tiempo, por encontrarse más allá de cualquier esperanza concebible de una rehabilitación moral. Ellos han sido blancos, si me lo permiten decirlo así, durante demasiado tiempo; han estado casados con la mentira de la supremacía blanca durante demasiado tiempo; el efecto en sus personalidades, en sus vidas, en su visión de la realidad ha sido tan devastador como la lava que memorablemente inmovilizó a los ciudadanos de Pompeya. Son incapaces de concebir que su versión de la realidad, que pretenden que yo acepte, es un insulto a mi historia y, al mismo tiempo, una parodia de la suya, y una intolerable violación a mi mismo”.

En una conferencia dictada ante maestros de Harlem en octubre de 1963, decía: “Lo que se concibe como identidad en Estados Unidos es una serie de mitos acerca de nuestros heroicos ancestros. Siempre me impresiona, por ejemplo, que tanta gente crea que el país fue fundado por una banda de héroes que realmente querían ser libres. Esto no parece ser cierto. Lo que acaso sucedió es que algunos tuvieron que abandonar Europa porque no podían permanecer más tiempo ahí y debían buscar otro lado para poder desarrollarse. Eso fue todo. Tenían hambre, eran pobres, eran convictos. Aquellos que tenían éxito en Inglaterra, por ejemplo, no se subieron al *mayflower*. Así es como fue fundado este país.

Hacia 1979, su versión de la historia estadounidense se hizo más alarmante. En un artículo para el periódico *Los Angeles Times*, escribía:

“Hay que decir algo muy brutal: las intenciones de este melancólico país en cuanto se refieren a la población negra- y cualquiera que lo dude se lo puede preguntar a un indio- siempre han sido genocidas. Nos necesitaban como fuerza de trabajo y para los deportes. Y ahora no pueden deshacerse de nosotros. No nos pueden exiliar ni tampoco se nos puede integrar. La maquinaria de este país opera día a día, hora a hora, para mantener al negro en el lugar donde está.” En ese artículo Baldwin llamaba al movimiento por los derechos civiles “la última rebelión de esclavos”. Cinco años después, en un artículo para *Essences*, continúa elaborando en torno al genocidio: “Estados Unidos se volvió una nación blanca -la gente que, según se dice, “fundó” la nación se hizo blanca- por la necesidad de negar la presencia negra, y así justificar la subyugación de los negros. No hay comunidad que puede basarse en un principio como éste – o, en otras palabras, ninguna comunidad se puede establecer sobre una mentira tan genocida. Los hombres blancos –provenientes de Noruega, por ejemplo, donde eran noruegos– se convirtieron en blancos matando al ganado, envenenando los pozos, incendiando casas, masacrando a los indios nativos estadounidenses, violando a las mujeres negras”.

Leyendo sus discursos y sus artículos periodísticos, es fácil imaginar, veinte años después de su muerte, cómo habría reaccionado ante los eventos de nuestros días. Difícilmente nada que haya sucedido desde 1987 lo hubiese sorprendido. En 1979 escribe: “Si han podido lidiar con mi padre, ¿cómo van a lidiar con la gente en las calles de Teherán?”. Sería sencillo hoy colocar los nombres de Bagdad o Basra en esa frase. En 1964, escribía “La gente que no sabe quienes son en privado, aceptan, así como lo hemos aceptado durante quince años, el fantástico desastre que llamamos política estadounidense y que llamamos política estadounidense exterior, y la incoherencia

de la primera es un reflejo exacto de la incoherencia de la segunda”. Bastaría con cambiar las fechas hoy. No le habría sorprendido la manera en como se hizo el recuento de votos en Florida; no le hubiera extrañado Abu Ghraib; no lo habría sorprendido el desastre de Nueva Orleans. Siempre habría sabido qué decir. Más incierto es como habría respondido al 9/11, con excepción de que la fricción que era capaz de mostrar habría sido solo equiparable a la tranquila y elocuente sabiduría que, durante la mayor parte del tiempo, fue su principal característica. Pero tampoco es difícil olvidar lo que le dijo a William Styron en 1960, cuando Styron y sus amigos le preguntaron qué es lo que podría pasar. “La cara de Jimmy se habría vuelto una máscara de certezas imperturbables” escribe. “Nene”, habría dicho suavemente mirando con los ojos llenos de ira, “sí, nene, quiero decir quemar. Vamos a incendiar sus ciudades”.

Baldwin previó el contexto de otro y reciente infierno estadounidense —el vasto y despiadado incremento de la población negra en las prisiones, especialmente de jóvenes negros— y dejó muy en claro su posición en un artículo en *Playboy* en 1964: “El fracaso en aceptar por nuestra parte la realidad del dolor, de la angustia, de la ambigüedad, de la muerte nos ha tornado en gente peculiar y monstruosa. Por un lado significa, y esto es muy serio, que la gente que no ha tenido esa experiencia no tiene compasión. La gente que no tuvo esa experiencia supone que si un hombre es un ratero, ese hombre lo es siempre; pero de hecho eso no es lo más importante de él. Lo más importante es que él es un hombre y, más allá que si es un ratero o un asesino, o es lo que sea, tú también podrías ser uno y lo sabrías; cualquiera que se ha atrevido a vivir realmente lo sabría”.

Baldwin no entrevió todas las implicaciones de este problema, y en el mismo año escribió algo que en nuestros días parecería ingenuo;

posiblemente la única observación que hizo alguna vez: “Existe un límite en el número de gente que cualquier gobierno puede enviar a prisión, y un límite rígido para volver practicable esa medida. Y quince años después en *Los Angeles Times*, terminaba uno de sus artículos con una nota de optimismo puro; pero los negros tienen la iniciativa. Cuando tratas de masacrar a un pueblo, creas a un pueblo que no tiene nada que perder, y si yo no tengo nada que perder, ¿qué puedes hacerme? En principio, sólo tenemos algo que perder- nuestros hijos. Y en realidad nunca los hemos perdido. Y no hay razón para que eso suceda ahora . Llevamos la mano. Y digo: paciencia y que las cartas sean barajeadas”.

Las cartas fueron barajeadas, y la idea que existía un límite del número de personas que podían ser encarceladas por cualquier gobierno se convirtió en una broma o un comodín (Jocker); el juego incluía la posibilidad de “tres *strikes* y estás *out* ”, con toda la ignorancia y la crueldad que implicaba. A fines del año 2005, había cerca de 2.2 millones de presos federales, estatales o locales en las cárceles de Estados Unidos –aproximadamente el doble que en 1990– y 3,145 negros de cada 100,000 negros que vivían como prisioneros sentenciados en comparación con 471 blancos por cada 100,000 blancos. En 2006, siete millones de personas en Estados Unidos habían estado tras las rejas, en libertad condicional o en libertad bajo palabra. Estados Unidos tiene el cinco por ciento de la población mundial y el veinticinco por ciento de sus prisioneros – 737 de cada 100,000 a comparación con 149 en Inglaterra y Gales (los cuales tienen aproximadamente la misma tasa de criminalidad que Estados Unidos), 100 en Australia, 59 en Noruega, 37 en Japón, y 29 en Islandia e India. Un informe del Departamento de Justicia estima que 12 por ciento de los hombres de raza negra en sus primeros 20 y 30 años se encuentran presos actualmente en Estados

Unidos en comparación en el 1.6 por ciento de los hombres de piel blanca que fluctúan en promedio entre esas edades.

En su discurso ante los maestros de Harlem en 1963, Baldwin entrevistó el contexto de la criminalidad entre jóvenes negros. Habló acerca de la relación de cada muchacho de la calle con la ley. “Si realmente es astuto, realmente despiadado, realmente fuerte, –así como somos algunos –, se convierte en una suerte de criminal. Se convierte en una suerte de criminal porque este es la única manera en la cual puede sobrevivir. Harlem y cada *ghetto* en esta ciudad –cada *ghetto* en este país – está lleno de gente que vive fuera de la ley. Gente que jamás soñaría con pedir ayuda a un oficial de policía... Gente que ha dado la espalda para siempre a su país viven gracias a sus habilidades y realmente esperan el día en que la estructura entera se venga abajo”.

Es triste y a la vez extraño, leyendo su trabajo ahora, observar como en los veinte años después de la muerte de Baldwin han surgido nuevas estructuras de concreto por todo Estados Unidos con rígidas leyes a seguir, y en estos edificios han sido encarcelados una gran parte de la belleza sobre la que escribió y muchos de los sueños que tenían sus amigos. El legado de Baldwin consiste en ayudarnos a entender como es que sucedió lo que ni siquiera él hubiera podido imaginar.

Colm Tóibín, “James Baldwin and ‘the American confusion’”,
en *the Dublin Review*, n.30, primavera 2008, pág. 87-102.

Versión del inglés al español: Armando Cintra Benítez.

MARÍA AUXILIADORA ÁLVAREZ

Paréntesis del estupor

EL HUESO DE LA APUESTA

el regreso de la excavación trae los cartilagos rotos
[El hueso de la apuesta es una tela corta
/ colgando en tiras

mas en la distancia se siguen contando los granos secos
[de la harina que no alcanza

-el enfermo no atendido en el paisaje desierto-
[La sed que no aplaca pero ofrenda
/ Su sequedad

EL CIELO DE MÁS ARRIBA

lo más puntual de los árboles es su propósito de desordenar el cielo de abajo
[para hacerlo parecer
/ huidizo y descuidado

el llanto de la cabra camino al matadero es un alto relieve sin nicho
[en el vacío:
como la piedra puntiaguda de una enfermedad en la familia o de un hijo
[que desgarró a una mujer joven (o no tan joven) Para nacer
/sin poder Para volver de África

el cielo de más arriba sin embargo brilla como ninguno:
[vuelan las ovejas del hambre en el azul de cadmio
de la estera Como viejos relámpagos arrastrando en peso
[La bóveda del firmamento

ACTO CUMPLIDO

la herida se desplaza sobre sí Corroborando sus bordes y Observando
[su integridad-sostenida
/ en la supremacía de lo desintegrado

Por no ir en contra de su naturaleza primigenia *la herida* no avanza
[para cerrarse Deliberando que no debería actuar nunca
/ En detrimento de sí misma

como si ella fuera El acto cumplido de una incisión acogida por
[una superficie sin voluntad
/ Nacida para el encierro de lo abierto

HUESO

y empieza a desentenderse de tales sumisiones
[Y a tratar de tomar la delantera
PESO nunca pe(n)sado Y llevado a cuestras
[con tanta liviandad y monarquía:
De asterisco en pompas de velocidad De guijarro
[enorme y mínimo y dúctil
/(u octagonal o más por desconocido)

Adelantado en Propiedad quiere decir entonces
[Lo que se ha guardado de decir
/en Largueza de Forma sometido
por quienes pe(n)saban el tiempo como un antojo
[casual de Mayores (B)Risas

HUESO que empieza a discurrir Y a disentir
[de su(s)puestas verticalidades:
“ni un centímetro de sí creció en altura” ¿o pe(n)saba
[que aquí no pe(n)saba nada?
/“Pero eso es pe(n)sar” -pe(n)saba-

porque fue él quien estuvo primero Y como tal
[quien partirá con cierta prisa
(y no por cansado del parloteo Pues él sí supo
[sopesar su propio peso)

¿Cuál Autonomía? Otro es el Uno Que nunca
[se detuvo por tales Impensables
/ detalles de esqueletos o calaveras

LA PARTE

sorprende la imagen (sorprendida) del árbol fuerte
[y aun así Cortado
/Y aun así Derecho

El árbol quieto: sin mirar sus partes idas Sin saber
[si podrá producirlas otra vez
o Cuánto tiempo le tomará Atravesar de nuevo
[El riesgo de lo incierto

El impulso del tronco tiende hacia su continuidad
[Pero lo que nunca puede prometer
/ es sostenerse en cada tramo:

algunos árboles se tumban por su parte más alta
[y pesada La parte que debe luchar
contra la belleza (enceguecida) de los rayos
[La parte más alejada del duro y oscuro sostén
/ de su raíz

AL DESCAMPADO

y ahora: Tendrás que SONREIR No te queda menos
[que abrir tus puertas de arriba Airear las arcadas
/ Balancear los aleros

y ahora Tendrás que ingresar de caballos en el viento
[o sonar a la par del agua corriendo

y ahora pues No te queda menos que liberar
[Esa pequeña porción de tus huesos
/que sólo sobrevive al descampado

(y entrenarla Afuera -tal vez a tu despecho-
[porque ella deberá enfrentar
/una Aireada Exposición Eternamente)

Oscar Terán

ALICIA RUBIO

Conocí a Oscar Terán en junio de 1994 cuando vino a la Universidad Nacional de Córdoba a dictar un curso sobre Foucault en la Maestría de Socio-semiótica de la que era alumna. Descubrí que, detrás de la parquedad de sus gestos y del pausado rito para encender sus cigarrillos, momento que utilizaba para sopesar las palabras que iba a utilizar en la respuestas a las preguntas de su auditorio o, para elaborar su siguiente párrafo, había un excelente docente, en toda la magnificencia de esa palabra, en que la etimología la condena a *doceo*, es decir, enseñar, manifestar e instruir. Aún conservo entre mis papeles el cuaderno con las notas de clases que tomé en aquel seminario, como si su sola presencia en mi escritorio pudiera ayudarme en la difícil tarea de lidiar con el pensamiento del francés. Hoy, recorriendo nuevamente esos apuntes, encuentro subrayadas algunas de sus aclaraciones. Por ejemplo, al hablar acerca de la visión de Foucault sobre las cárceles y manicomios, Terán nos alerta sobre una posible aplicación acrítica de esta concepción, ya que el filósofo francés destacaba que fue en

el seno de la sociedad donde nacieron estas instituciones, en tanto que en Argentina el proceso se habría dado a la inversa, pues el intervencionismo estatal ha sido una de las características de la historia latinoamericana. La precisión de sus palabras, su claridad conceptual y el hechizo que ejercían los planteos de Foucault decidieron la elección de mi tema de tesis. Mi trabajo está cruzado por sus escritos, los de Foucault y los del propio Terán, quien a través de su pequeño pero, paradójicamente, gran libro, *En busca de la ideología argentina*, me mostró, y continúa haciéndolo, cómo el positivismo había dejado sus huellas en las más diversas instituciones latinoamericanas desde el Río Bravo hasta el confín más austral de la Argentina. Tal vez fue la fascinación que obró en mí el pensamiento de Foucault lo que decidió el enfoque de mi tesis, pero es seguro que la mirada de Terán diseccionando las cárceles y escuelas del México decimonónico fue lo que determinó el tema. Seguramente, lo que me sucedió debe haberle pasado a muchos otros de sus alumnos. Las estadísticas nunca rinden cuentas de las influencias, y los encuestadores no se ocupan de quienes hacen escuela en ámbitos que parecen importarles a muy pocos.

Otro recuerdo de su *doceo* que me marcó profundamente tuvo lugar años más tarde, durante un encuentro nacional en el que Terán habló sobre el papel de los investigadores dedicados a la historia intelectual. Ante un aula llena, más allá de lo conveniente, mayoritariamente con estudiantes y jóvenes egresados, defendió su opinión de que no correspondía a los investigadores juzgar a las figuras del pasado. En un ámbito como ese, esta afirmación cayó como una bomba. Todos pensábamos (¿sentíamos?) lo contrario, tal vez creyendo que nuestra misión era la de elevar nuestras voces y estirar nuestros dedos índices para señalar los errores en los que habían incurrido nuestros ancestros. Tal vez con la esperanza de no volver a cometerlos. O tal vez, inconcientemente, buscando encontrar un chivo expiatorio que nos permitiese empezar de nuevo, superando los avatares a los que nos había condenado la historia. Muchas voces cuestionaron su posición, incluida la

mía. Ante cada argumento sacudía pausadamente su cabeza, casi con cierta condescendencia, negando los argumentos esgrimidos y reiniciando su rito de encender un cigarrillo, con la misma tranquilidad con que contestaba las objeciones. La historia se repetía, no ya como farsa, sino como un *ricorsi* en el que él, el profesor Terán, acudía a sus mejores argumentos para defender su visión. Con igual tranquilidad, sin apasionamiento, no porque no lo sintiera –ya que dedicarse a una profesión por tantos años y con tanta idoneidad, hablan de pasión– pero sin aquella vehemencia que tal vez desechaba no sólo por su idiosincrasia, sino porque conocía, por haberlo sufrido en carne propia, a lo que suelen conducir las posturas intolerantes. De esas experiencias dio cuenta en *Nuestros años sesenta*, buscando llevar al papel las reflexiones que le habían provocado sus vivencias como testigo de la época, pero pasándolas por el tamiz del análisis histórico. Años más tarde, volvería sobre los mismos temas en *De utopías, catástrofes y esperanzas* y, como el mismo título parecía sugerir, estas tres palabras podían convertirse en un norte o en una amenaza, según fuera el caso, de cualquier intelectual. Tal vez por eso eligió una frase de Montaigne para explicar su propio itinerario: “No sé qué soy, pero sé de qué huyo”.

Seguramente, una de las cosas de las que buscó huir fue de la intolerancia que decidiera en la década del 70 su exilio en México, lugar al que llegó luego de quemar sus naves. Pero, a diferencia de la incertidumbre amenazante que aquejara a Cesare Pavese, descubrió que en sus mesetas no se hacían sacrificios humanos, sino que un gobierno de (¿lejano?) origen revolucionario, había generado las condiciones necesarias para recibir a todos aquellos que, por una razón u otra, debieron dejar su propia patria. Pudo allí renacer de sus cenizas y transformarse en el inmenso intelectual que fue. Nunca olvidó su deuda con ese país. Como el mismo lo señaló: “México es así un nombre complejo en mi memoria, pero nunca agradeceré suficientemente las condiciones institucionales que me brindó -como a tantos exiliados- que me permitieron dedicarme con intensidad a cultivar esa otra alma que ha-

bía quedado obnubilada por los fragores (es la palabra) de la política.”¹ Allí pudo retomar cabalmente sus estudios de filosofía, y abocarse plenamente a la docencia y la investigación. A la manera de los arcos triunfales de la antigüedad, su devenir por ese país operó como rito de pasaje del que emergió como autor. Su *José Ingenieros: Pensar la nación* prefiguró lo que sería su predilección hasta los últimos días, las cavilaciones de los intelectuales que habían modelado el pensamiento de sus países a través de lo que denominó “un conjunto de significados, sentidos y valores generados en un período histórico determinado”. Bajo esta consigna coordinó una compilación de trabajos sobre la historia intelectual de Argentina, Chile, Brasil y Uruguay denominada *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Resulta apasionante su descripción acerca de las alternativas de la historia argentina decimonónica que generaron las condiciones necesarias para que los intelectuales se legitimasen a través de sus actividades, en un momento en que aun no se había desarrollado lo suficientemente el mercado y el mecenazgo se hallaba en vías de extinción. Desde allí hasta llegar a los años previos a la vuelta a la democracia, desliza al lector en un sesudo y atrapante recorrido a través de cien años de historia nacional.

Podría preguntarse qué otra cosa nos ha dejado Oscar Terán, aparte de su libros. Muchas más de las que aquí cabría nombrar. Pero podemos albergar esperanzas acerca de su legado. La mía es que su predicar en lo referente a la honestidad intelectual haya hecho escuela.

¹ Entrevista realizada por Esteban Brizuela para *La Columna*. Santiago del Estero, Argentina, 12 de julio de 2007

La vida en un sorbo

SLAVOJ ZIZEK

ENTREVISTA POR ROSSANNA GREENSTREET

Slavoj Zizek nació en Ljubljana, Slovenia en el año de 1949. Es profesor en la European Graduate School, director internacional del Instituto de Humanidades Birkbeck en Londres e investigador en el Instituto de Sociología de la Universidad de Ljubljana. Ha escrito más de treinta libros con temas tan diversos como Hitchcock, Lenin y el 9/11, e incluso preparó y condujo la serie de televisión "The Pervert's Guide To Cinema" (La Guía de Cine para Perversos).

¿Cuándo fuiste más feliz?

En ocasiones cuando aguardaba o recordaba un momento feliz. —Jamás mientras lo vivía—.

¿Cuál es tu mayor temor?

Despertar después de la muerte, por ello deseo ser incinerado de inmediato.

¿Cuál es tu recuerdo más temprano?

Mi madre desnuda. Repugnante.

¿Cuál es la persona en vida que más admiras?

Jean-Bertrand Aristide, el presidente de Haití dos veces depuesto. Es un modelo de lo que puede hacerse por la gente aún en las situaciones más desesperadas.

¿Cuál es el rasgo que más deploras de ti mismo?

Ser indolente ante la desgracia de los otros.

¿Qué rasgo deploras más en los otros?

La incómoda insistencia de ofrecerme ayuda cuando no la busco o la necesito.

¿Cuál ha sido la situación más vergonzosa en la que te has encontrado?

Estar parado desnudo frente a una mujer antes de hacer el amor.

¿Aparte de una propiedad, qué es lo más costoso que has comprado?

La última edición alemana de las obras completas de Hegel.

¿Cuál es la posesión que más valoras?

Lee la respuesta previa.

¿Qué te deprime?

Ver alegre a la gente estúpida.

¿Qué es lo que más desprecias de tu apariencia?

Que me muestra como realmente soy.

¿Cuál es tu hábito más desagradable?

El ridículo y excesivo tic de gesticular con mis manos al hablar.

¿Cómo sería el disfraz o el atuendo de tus fantasías?

Una máscara de mi mismo sobre mi rostro: entonces la gente pensaría que no soy yo mismo sino alguien pretendiendo ser yo.

¿Cuál es el placer del que más te arrepientes?

Ver embarazosas y patéticas películas como “*The Sound of Music*”

¿Qué les debes a tus padres?

Nada, espero. No pasé ni un minuto lamentando su muerte.

¿A quién te gustaría decirle que lo sientes? ¿Por qué?

A mis hijos, por no haber sido un padre suficientemente bueno.

¿Qué se siente el amor?

Como un gran infortunio, un parásito monstruoso, un estado permanente de emergencia que arruina los placeres insignificantes.

¿Quién o qué es el amor de tu vida?

La filosofía. Secretamente pienso que la realidad sólo existe para poder especular sobre ella.

¿Cuál es tu aroma preferido?

La naturaleza en decadencia, como los árboles podridos.

¿Alguna vez has dicho “te amo” sin sentirlo?

Todo el tiempo. Cuando realmente amo a alguien solo puedo demostrarlo con observaciones agresivas y de mal gusto.

¿Cuál es la figura en vida que más desprecias?

Los médicos que asisten a torturadores.

¿Cuál es el peor empleo que has tenido?

Enseñar. Odio a los estudiantes. Son como toda la gente: básicamente estúpidos y aburridos.

¿Cuál ha sido tu mayor decepción?

Lo que Alan Badiou llama el “desastre oscuro” del siglo XX: el catastrófico fracaso del comunismo.

¿Si pudieras creditar tu pasado qué cambiarías?

Mi nacimiento. Concuerdo con Sófocles al decir: la mayor ventura es el no haber nacido; pero, conforme la broma continúa, muy poca gente ha tenido éxito en ello.

¿Si pudieras regresar en el tiempo a donde irías?

A Alemania de principios del siglo XIX para asistir a un curso universitario dado por Hegel

¿Cómo te relajas?

Escuchando a Wagner una y otra vez.

¿Qué tan seguido tienes sexo?

Depende de lo que uno se refiera al decir sexo. Si es la usual masturbación con una pareja, intento evitarlo a toda costa.

¿Qué es lo más cerca que has estado de la muerte?

Cuando tuve un infarto cardiaco menor. Comencé a odiar mi cuerpo: éste se rehusaba a hacer lo que debía, obedecerme ciegamente.

¿Qué mejoraría la calidad de tu vida?

Evitar la vejez.

¿Cuál consideras tu mayor logro?

Los capítulos en los que desarrollo lo que para mí es una buena interpretación de Hegel.

¿Cuál es la lección más relevante que la vida te ha dejado?

Que la vida es estúpida e insulsa, que no tiene nada que enseñarte.

Dinos un secreto.

El comunismo vencerá.

Entrevista aparecida en *The Guardian*, 9 de agosto, 2008.

Traducción del inglés: Ilya Semo Bechet

