

Sara Gómez Velázquez *

Coreografía como Aparato Estético

Choreography as Aesthetic Apparatus

RESUME

Ejercicio escritural que relaciona el término aparato estético, forjado por el filósofo Déotte, con el término coreografía, entendida como la estructura o suceso organizativo del cuerpo danzante. Ya se han relacionado aparato y coreografía en estudios de danza; aquí se propone una ruta nueva. Se pensará qué de la estructura o suceso coreográfico resulta análogo al aparato y si la aparatización de la danza puede arrojar una imagen de aparato. A su vez, y de manera crítica, la mirada de Jacques Rancière sirve para cuestionar el término filosófico y esbozar uno de énfasis nuevo para la coreografía.

Palabras-clave: coreografía, aparato, imagen, signos-gesto.

RESUMO

Exercício de escrita que relaciona o termo aparelho estético, forjado pelo filósofo Déotte, com o termo coreografia, entendida como a estrutura ou acontecimento organizacional do corpo dançante. Aparelho e coreografia já foram relacionados em estudos de dança; aqui uma nova rota é proposta. Será pensado qual estrutura ou evento coreográfico é análogo ao aparato e se o aparato de dança pode lançar uma imagem de aparato (manifestação sensível). Por sua vez, e criticamente, o olhar de Jacques Rancière serve para questionar o termo filosófico e delinear um de nova ênfase para a coreografia.

Palavras-chave: coreografia, aparato, imagem, signos-gesto.

Introducción

En este texto pensaré en torno a la coreografía como aparato desde postura distinta de lo ya dicho en estudios de danza sobre la relación entre *dispositivo* y el concepto contemporáneo de coreografía. Pero, para ello, dibujaré antes, y sucintamente, los bordes del pensamiento del cual tomo distancia para describir a continuación el lugar de enunciación y propuesta.

El objetivo no es agotar la definición del término *aparato estético-coreográfico* sino trazar un índice de los primeros conflictos argumentales que trae consigo, y saber con ello si será concepto relevante al pensamiento creciente sobre danza.

Aunque no escribo desde la filósofa, sí parto de una actitud filosófica - la pregunta sobre lo que las cosas *son* y *significan*-; piénsese el texto como parte de una investigación que se ha hecho a través de la práctica; práctica coreográfica pero también discursiva (el ejercicio que, con la escritura, va dibujando *relaciones* entre intuiciones, ideas y conceptos).

André Lepecki ya había llamado a la coreografía *aparato* a la manera en que Deleuze y Guattari definían al Estado (*aparato de captura* o *socius despotico*): dispositivo que somete al movimiento y al cuerpo no sólo en el nivel de su aparición, aquello que deja ver, o no y significar en el despliegue de la danza (Lepecki 2007), sino también en cuanto a lo que define o determina acerca de una subjetividad, una manera de ser del cuerpo y sus usos (Lepecki 2008); ese pensamiento coincide con un aspecto, según lo ha observado Mark Franco, que es propio de la dimensión política de la coreografía: la posibilidad de ser usada como instrumento, medio propagandístico de una ideología o de un poder para difundirse o establecerse a través de la conducta (capacidad que revela un poder que puede ir también en sentido opuesto. Franco 2006).

La principal causa por la que la coreografía es considerada instrumento útil para regir normas de conducta, tipos de relación política entre cuerpos y su movimiento, parece estar establecida en su capacidad para ordenar, organizar y fijar las acciones (Franko 1981); desde una primera aproximación puede intuirse que no se trata de la instrumentalización de un arte cualquiera sino de uno que, por sus elementos estructurales, es factible de manipulación.

Lepecki se ha adelantado a decir que el nacimiento de la coreografía está marcado por una condición policial (Lepecki 2008);ⁱ pero esa afirmación no considera que la coreografía, a pesar de que recibe su nombre en el siglo XVIII, goza de otra acepción de diferente origen histórico, la de organizar los movimientos de danza. Danzar de manera organizada, danzar en círculo -la *khoreía*-ⁱⁱ, o siguiendo los patrones de los astros (como lo registraba Luciano de Samósata en el siglo II d. C), tiene sus vestigios desde antes del nacimiento de la notación dancística renacentista y se atestigua además en todas las culturas antiguas, no sólo la helénica y griega, también la ibérica y toda civilización humana fundacional o contemporánea. A tal actividad organizada de la danza se puede considerar relacionada indirectamente con el sufijo *graphía* porque arroja un tipo de escritura, una que se dibuja en su aparición y despliegue por el espacio.

Estudios como los de Susan Leigh Foster han reconocido la transformación que sufre el término a lo largo de la historia, y dedican una revisión detenida de lo que significa para cada época (véase por ejemplo Foster 1995); merece atención preguntar si los sucesos que se agrupan bajo el término ya ocurrían antes con otra denominación, como es el caso de la danza organizada antes de su esquematización en notación.

Esa pregunta permite una cuestión anterior, qué es aquello que permanece como constante en los fenómenos que reconocemos como coreográficos, es decir, qué es aquello que nos permite nombrar e *identificar* la

coreografía como tal a lo largo de la historia a pesar de sus variantes. Y se trata de una cuestión *anterior* porque, sin negar que su manifestación en la historia ya sea desde su vinculación con el poder dominante (como lo reconocen Franko y Lepecki) o en su condición cultural cambiante o modificable (según lo analiza Foster), se considera la existencia de elementos constitutivos que determinan su modo de aparecer y luego entonces su función contextual.

Trato de mostrar con esta breve introducción que las posturas socio-históricas que plantean tanto Franko como Lepecki, a cerca de los usos coreográficos, tocan necesariamente un problema referente a la condición estética (artística) de la coreografía y aún más, un problema óntico. La coreografía entendida sólo como producto de su circunstancia no resuelve por qué ella, precisamente por sus características estéticas, es capaz de estructurar de manera tal o cual a la danza; ni por qué ella puede volverse medio para promover un orden dominante, es decir cuáles son las razones estéticas fundamentales por las que ella es *dispositivo* y por las que dibuja líneas de poder que condicionan o capturan lo desestructurado, informe (Lepecki 2007, 121), lo desarticulado, como la danza (Franko 2017); por qué ella es *per se* el medio de la aparatización de la danza, del cuerpo o su movimiento.

Dar por hecho que hay algo que opera sobre la danza, el movimiento y el cuerpo no sólo por su aplicación sino por su capacidad de orden es afirmar indirectamente que existe un fenómeno que se distingue por su estructuración interna, un suceso que aparece, se repite en diversas épocas, y que, si bien manifestado como producto concreto de su contexto, puede distinguirse y nominarse *coreografía* en todos los tiempos.

Hay otras derivaciones de esta asunción por cuestionar que no desarrollaré aquí, pero bien conviene nombrar algunas, como la que lleva a considerar que el término estructura tiene una connotación negativa *per se*, o bien que indica oposición gratuita entre movimiento/danza y coreografía, la

cual, siguiendo los razonamientos, tampoco parece ser consecuencia de sus usos históricos, sino tener un carácter óntico que conlleva juicio ético-político, en el que estructura y orden estarían siempre contra la libertad política.

Consideraré otra línea de argumentación, otro camino para pensar la estructura y la organización dancísticas como elementos que les aproximan al carácter de *aparato estético* -en el sentido propuesto por Jean-Louis Déotte-, que produce una materia sensible que deviene a su vez materia de pensamiento.

Un atrevimiento (una propuesta de este texto) será decir que la discusión se inserta en la *cuestión del arte*, el arte como aquello que aunque no existe en algún lugar físico permanentemente, aparece de continuo en la historia, en una esfera autónoma, distinta de lo cotidiano, un tiempo aparte, que sin embargo interviene de manera singular la historia precisamente por su autonomía. Y sin entrar aquí sobre si el arte es un poder abstracto del ser, se acepta por lo menos que repite su acontecer en la historia y se manifiesta a través de las cualidades comunes que tenemos los humanos para crear objetos que producen sensaciones estéticas particulares.

Es a partir de tal entendimiento que apelaré al pensamiento de Jacques Rancière sobre la potencia del arte para la fabulización y generación de materia sensible y, brevemente, lo haré también con las objeciones que delinea sobre las tesis del aparato planteadas por Déotte, con intención de hallar amplitud crítica para una crear caminos hacia propuesta del aparato estético de la coreografía (que no concreta en este texto su definición).

Suceder coreográfico

Si la coreografía, que no existe como ente preestablecido y sin embargo se presenta y es reconocible en diferentes épocas, no aparece como

objeto fijo sí lo hace como evento de características constantes; le llamaré *suced* coreográfico. Coreográfico porque no es flujo de acciones que no tienen mediación sino precisamente es signo -despliegue, escritura- de su propio acontecimiento, aparición que se concreta en imagen, o bien en ritmos, sensaciones, sentidos. *Suced* reconocible cuyo reconocimiento es posible por su estructuración, dando de este modo a la palabra coreográfico la acepción de ordenamiento; uno que no se da sino en su espacialización o despliegue temporal. Y cabe decirlo porque aquí coreografía no se trata en primera instancia de un orden predeterminado o que precede como plano que indica la colocación de las acciones del cuerpo en el espacio, sino suceso que al momento de acontecer deja ver su propia *forma*, que es esa y no otra.

Lo que conforma a ese ordenamiento es lo que la coreografía lleva a su interior y el modo en el que relaciona las cosas que lleva a su interior, tales relaciones son sus *figuras* y éstas le confieren una manera de aparecer, una *forma* particular. Es por el modo en el que pone en relación lo que está dentro de ella que puede llevar a cabo un proceso de significación. Así, tenemos un suceso *reconocible* por la manera en la que presenta su interior hacia el exterior (*reconocible* implica el sentido de legible o bien interpretable).

Este suceso coreográfico no es el resultado de un acontecimiento cualquiera, flujo del suceder cotidiano; es corte, edición del tiempo ordinario; se inaugura en la introducción de unos signos y unos gestos en un espacio aparte, en la elección inmediata de la dirección en que una mano se ha de mover y del lugar que va ocupando un objeto. Es por ello que es espacio de simbolización que se construye a través del gesto (o los gestos).



Figura 1

Gesto, como se interpreta aquí del pensamiento de Vilém Flusser (1994), es el proceso que da dimensión estético-simbólica a las acciones, es el momento en el que un movimiento se convierte en símbolo de sí mismo porque adquiere una forma particular que se muestra al que lo realiza, y por ende al que lo ve, separando la reacción de su estetización, y haciendo al gesto un lugar de mediación útil para pensar la acción, mirarla; interpretarla no sólo como signo (lo que está en lugar de otra cosa) sino como adorno, estilización y hasta invención o posibilidad creativa que amplía lo que ya portaba en su significado.

Así, en la coreografía existen no sólo las acciones que entran en ella, sino los gestos que ponen en relación acciones y signos (objetos, lugares, sonidos), esas relaciones son las que llevan a cabo el proceso de simbolización que crea la superficie sensible, esto es, la superficie que se muestra y es capaz

de representación e interpretación, abierta a la invención, imaginación y multiplicidad de sentidos. A la acción que *relaciona* y simboliza le llamo la formación de signos-gesto.ⁱⁱⁱ

Puede comenzar a hablarse de la *estructura* de la coreografía que se crea de la unión de signos-gesto. Esta es una cuestión formal, matérica, pero no sólo en cuanto a las características de estilo,^{iv} no se trata de que un bailarín al desempeñarse con una misma técnica de movimiento dé unidad, tampoco se trata de la edición o delimitación de una serie de gestos que narran una misma historia sino de que es la relación que establece uniones entre el material - signos, gestos, sus significados y generación de sentidos- la que unifica, la que da una congruencia interna; y lo hace sobre la base de la contradicción, la tensión; se trata de una unidad coherente consigno misma que se ha construido de la tensión y choque de sus elementos formales, materiales, alcanzado un nivel de significación con y por medio de todos ellos.

Importa esa unidad coherente porque de ella se infiere la posibilidad identitaria de cada suceso. Un suceso coreográfico es único desde que inicia hasta que termina porque le sostiene un esqueleto con forma estética propia, particular que le da identidad, unicidad.

Potencia poética

Aquello que despliega el suceder coreográfico -la forma que muestra, los signos que altera, los significados que pone en tensión- se abre a la posibilidad de una invención: la aparición de una idea, la manifestación de una verdad (Rancièrè, 2009b), esto significa la materialización de algo que no ha

sido visto, oído o pronunciado de esa manera porque carece de presentación sensible, porque ha habitado en el vacío sin tener forma, es decir es potencia que puede devenir existencia. Volveré a ello más adelante pero diré mientras tanto que, puesto que se habla aquí de un proceso de simbolización, se dice también que la forma sensible que dará la coreografía a una *idea* será a la manera de un enunciado (formado con signos gesto: gestos-imagen, gestos-sonido) que queda sujeto a interpretación, se hace materia de traducción inteligente (Rancière, 2010).

La estructura, que como he dicho es espacio de debate que se forma de la unión de elementos heterogéneos, crea frases y lecturas por oposición, diferencia, contradicción, y puesto que el gesto -el cuerpo danzante- que introduce y une los elementos en un mismo plano -el del suceder coreográfico-

no relativiza los significados. Es decir, el territorio coreográfico no vuelve homogéneo aquello que se introduce en él, porque la introducción misma no es



una operación para la irrupción poética o suspensión del sentido

Figura 2

y su función (como describiría Agamben el trabajo poético del arte. 2008); sino es porque los elementos conservan su referente, porque signo y significado permanecen unidos, que el gesto de unir produce un conflicto

(Rancière 2005c), un debate sobre cómo se alteran, transforman, interpretan las uniones, y más aún, las uniones son esos puntos de tensión que traen a vista en imagen nueva aquello antes no representado.

Pongo énfasis en esto último porque deja imaginar a la estructura coreográfica como un suceder propositivo, que aparece en su imagen, en su

forma (su ritmo, olor, sonido, despliegue) una materialización, representación de nuevas proposiciones de sentido.

Aparato estético

En el ámbito de los estudios de danza se ha utilizado el término aparato como sinónimo de dispositivo, del lat. *dispositio*, según lo ha descrito Michel Foucault (primero bajo el nombre de *positividad*):

[...] relación entre los individuos como seres vivos y el elemento histórico –si entendemos por éste el conjunto de instituciones, procesos de subjetivación y reglas, en cuyo seno las relaciones de poder se concretan [...] las positivities (o los dispositivos) actúan al interior de las relaciones, en los mecanismos y en los juegos del poder. (Agamben 2011, 252).

En esa línea, Deleuze ha desarrollado el concepto de dispositivo (parte de ese trabajo está expuesto en un texto llamado “Qué es un dispositivo” en *Michel Foucault, Philosopher*, 1988) , y lo ha continuado Agamben, dando un sentido más amplio al término:

[...] Foucault, llamo dispositivo a todo aquello que tiene... la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos. No solamente las prisiones... también el bolígrafo, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarro, la navegación, las computadoras, los teléfonos portátiles y, por qué no, el lenguaje mismo [...] Existen entonces dos clases: los seres vivos (o las sustancias) y los dispositivos. (Agamben 2011, 257-258)

En diferentes momentos y con diferentes derivaciones teóricas, André Lepecki y Bojana Cvejić han designado, el uno, a la coreografía como aparato de captura, y la otra, como aparato de irrupción.

En lo que respecta al *aparato estético* no puede reducirse a las funciones de dispositivo foucaultiano, porque el dispositivo opera como un sistema cerrado, que no permite variabilidad (Déotte 2013), esto es, nada de lo que

acontece dentro de él puede librarse de ser instrumento de las líneas de fuerza que le atraviesan, todo lo que se mueve dentro de él está condicionado a la red que le constituye, no hay posibilidad en el dispositivo de un cambio o una irrupción fuera de orden (Agamben lo expresa diciendo que los procesos de subjetivación se dan entre la relación de un ser vivo y un dispositivo, por ejemplo).

Tampoco puede considerarse como sinónimo exacto del dispositivo deleuzeano, cuya función contempla la posibilidad de irrupción o capacidad de transformación en vías de una configuración nueva de sí mismo, porque lo máximo que se espera en el sistema deleuzeano es que surja de entre el aparato lo inesperado, lo desconocido e ininteligible, que suspenda el juicio - como busca Bojana Cvejić que sea la función crítica de la coreografía (Cvejić 2015)-; para desafiar la experiencia subjetiva y romper cualquier esquema de reconocimiento, dando lugar a la transformación del sistema; de ese dispositivo no se espera lo que propone Jean-Louis Déotte para el aparato, que produzca sí una irrupción, que correspondería a un acontecimiento ahistórico, una excepción, pero que a su vez genere una mediación -la imagen- del acontecimiento.

Esta es una de las principales diferencias que interesan entre *dispositivo* y *aparato*: la creación de imagen o superficie sensible sobre la que el aparato inscribe el acontecimiento, esto es, lo que irrumpe en la historia (lo que no tenía imagen, o representación en la historia) es mostrado por medio de lo que produce el aparato. Es, por ello, por entero que al aparato incumbe la cuestión estética, éste está siempre vinculado con lo que produce y con cómo lo produce, y no se trata sólo de una cuestión de producción de experiencia.

Aparato viene del latín *apparatus*, derivado de *apparare*: preparar para, o preparativo (Déotte 2013), otro énfasis diría que se compone de los verbos *ad*: hacia, y *parare*: procurar, que aluden a la idea de tender hacia, acercar una cosa a. Ambas interpretaciones aportan al énfasis del aparato como algo más que medio o prótesis; es medio de sí mismo porque no es un dispositivo técnico, sino también lo que esa tecnología produce y deja ver, es

así que va a ser el que produzca el acontecimiento, y no sólo eso sino el *modo particular* de aparecer el acontecimiento.^{vi}

Su invención, se dijo, irrumpe no sólo por su tecnología (su aparataje, mecanismo) sino por lo que produce, por el material en el que se inscribe en el mundo; piénsese en la cámara fotográfica y la fotografía o y la cámara cinematográfica y el cine.

Sobre la base de los comentarios esparcidos en los escritos de Walter Benjamin acerca de la función de la fotografía y el cine, Déotte vislumbra el poder del aparato para transformar una época. Son la fotografía y el cine la materia de inscripción del aparato y son ellas las que muestran una mirada nunca antes imaginada, primeramente porque cambian la distancia, por ejemplo la aproximación que se tiene frente a una obra de arte que, en su era de reproductividad técnica, queda al alcance de la mano (Benjamin 1989; 2015), y no sólo por la pérdida del misterio histórico que rodeaba a la obra de arte (a la que Benjamin llama *aura*) sino por la cercanía visual, perceptual que la imagen de estos aparatos permite de una dimensión del mundo antes no observada a simple vista.

El aparato, dice Déotte, provee de imagen que será soporte nuevo para el pensamiento; sucedió en el cine cuando la masa anónima de trabajadores se miró a sí misma en la pantalla y obtuvo frente a sí una imagen propia, reconocimiento emancipador, que inauguró una época (Benjamin 1989, Déotte 2012).

Así, el aparato está siempre vinculado con el modo en el que hace su inscripción y el tipo de superficie en la que hace su inscripción; su “cosmética no es secundaria y superficial, pues va al fondo de las cosas de las que se hace cargo” (Déotte 2013, 101). Sin la especificidad de su superficie pierde potencia el acontecimiento, con la especificidad de ella trae consigo “una nueva constitución de la experiencia”; la fotografía aparece un aspecto de la realidad antes no percibido y que no habría sido imaginado sino a la llegada, la era del aparato fotográfico.

Para Benjamin se trata de la producción de una imagen que *inerva* la mirada. Inervar es experimentar la percepción de algo que no había sido percibido y con ello ampliar la sensación y la conciencia de aquello percibido (Benjamin 1989); pero no se trata sólo de la ampliación de la capacidad de percepción de un órgano como la vista. Se trata de una relación indisoluble entre la imagen que aparece y el que la percibe.

El aparato otorga imagen a algo que hasta ese momento no la tenía; debe aclararse que no se trata de la esquematización de ese algo; tal imagen o aparición es *mimesis*, pero no en el sentido de la representación de lo que ya hemos visto sino otorgamiento de soporte a “lo que está desligado de la vista”, se trata del gesto que arranca lo que percibe y lo convierte en trazo, ¿no recuerda esto al proceso de simbolización en Flusser y de la propia coreografía?; Benjamin le llama reflexividad porque “es la misma mano... que flecha un animal, [la] que lleva el boceto a la pared, el mismo cuerpo es el que camina, y danza; la danza es así mimesis de la marcha.” Es un “salto de la técnica a la poesía”, donde la poesía provee imágenes que permiten *pensar* el acontecimiento, soportes sensibles para pensar lo impensable, la realidad sin objetivarla (Déotte 2012, 87-88; 137-139).

Hace posible el aparato estético, con su producción, un pronunciamiento material, una manera de hablar, de referir a aquello que antes no era posible de ser pensado puesto que carecía de representación (no sólo de imagen, sino de materia que le diera lugar en la dimensión estética o perceptible) y por tanto, no podía ser materia de pensamiento. Radica en este procedimiento de aparato un interés sustancial para pensar acerca de la potencia que tiene el suceder coreográfico para crear su enunciado, que es debate e invención al mismo tiempo.

Vale la pena detenernos un momento para preguntar qué problemáticas implica aceptar que el aparato sea el mecanismo por el cual los individuos son capaces de llevar a cabo un proceso emancipador (liberación

ideológica o simbólica), como si el ejercicio crítico -inteligente- no fuese posible sin el aparato o hasta su llegada.

La raíz de dispositivo, *dispositio*, fue también uno de los nombres que se daba a los elementos que componían la novela clásica, refería a la disposición o exposición de la trama en sus partes correspondientes. Una de las objeciones que hace Jaques Rancière a Déotte sobre el aparato, es que éste parece manifestarse e imponerse con su imagen como acontecimiento verdadero (transformador), como experiencia rebasadora ante la cual no hay oposición racional (inteligente, ejercicio de traducción) que pueda enferentársele, porque ni siquiera hay enfrentamiento, la imagen permite la revelación, la abstracción racional que ha de ejercer su poder emancipador; quien se mira en la *imagen de aparato* se libera de una alienación e imposición simbólica -imagen- que le había sido asignada como su representación en el mundo.

Para Rancière aquí no hay operación poética ni emancipadora porque, como la *dispositio* literaria, el aparato dispone las partes del texto porque, como la novela clásica, decide el tema y cómo hay que abordarlo. Por el contrario, los procesos de emancipación se *operan*, los sujetos no sólo reciben y se transforman frente a experiencia estética, sino de ellas traducen, intercambian y producen sentidos nuevos. Es en su operación poética, creativa donde puede hallar o imaginar una imagen de sí que sea emancipadora, o que por lo menos inaugura un proceso que camina hacia la emancipación o hacia los procesos políticos (que son para el filósofo aquellos que vigilan que ocurra la igualdad de cualquiera con cualquiera. Rancière 2006); y he dicho *por lo menos* porque tales procesos no dependen de la voluntad o de la experiencia estética, sino de un ejercicio continuo, una traducción constante, y traen consigo cambio imperceptible y paulatino que se efectúa en comunidad, pero no iré por aquí, sin embargo considero relevante esta digresión.^{vii}

Existe un punto de coincidencia de ambos pensadores, Déotte y Rancière, que interesa recuperar: el reconocimiento de que la producción estética es soporte, medio, abstracción que inscribe a la percepción aquello que

era informe, mudo, irrepresentable, y más aún, que le hace materia de debate/pensamiento/enunciación, que puede abrir o abre el espacio de la política.

La sustitución de la *dispositio* por la *inventio* -o invención, aquello que refiere al ornamento del poema- hace de la poesía la fuente de producción del soporte sensible de una *idea* (Rancière 2009b).

¿Por qué no retomar sólo la consideración de Rancière sobre cómo operan las políticas estéticas en el reparto de lo sensible para pensar la aparición de la imagen coreográfica? La respuesta aquí propuesta sigue trabajando al rededor de las tesis de Déotte, que aportan al desarrollo de la coreografía entendida como suceso *estructurado* que, a pesar de no ser un objeto técnico físico, puede manifestar una superficie sensible reconocible que oscila entre ser imagen de aparato (condicionada por el aparato que le da lugar) y operación poética, soporte de una novedad.

Aparato estético-coreográfico

Se considera que la potencia de un aparato, en particular de uno que quiere nombrarse como aparato estético-coreográfico, no puede en este texto recaer en si es capaz o no de hacer época, de transformar el criterio o ideología de su tiempo; sin embargo interesa porque no se discursa acerca de una danza *particular* sino de un acontecimiento que se manifiesta con constantes (estructura unida por signos-gesto, realización coherente en el tiempo, la imagen que arroja y es legible o bien traducible) en las obras de arte dancístico, o performativo, ya se diga una danza o un performance coreográfico

Por ese carácter constante se compara aquí con el objeto técnico, la cámara cinematográfica, que, aunque, sin ser concreto (existente y fijo), permite la inauguración de un espacio (si se quiere, una escena) sobre la cual repartir y relacionar sus elementos compositivos y producir una representación sensible. Opera como espacio de estructuración que se sostiene por tensiones

internas. Sin embargo, tal como el aparato estético no puede reducirse a su técnica, las tensiones internas del suceder coreográfico son las que dan lugar a la aparición de la imagen de potencia poética; de entre las estructuras surgirá la imagen,, o por lo menos o los bordes aún difusos, de aquello que no ha tenido representación.

Con base en el pensamiento de Déotte, atribuyo el término aparato estético a la coreografía para reconsiderar que ésta no está limitada a su instrumentalización histórica, tal como el encarcelamiento de los cuerpos, ni está necesariamente al servicio de un proceso de subjetivación policial por su capacidad estructural (Lepecki 2008); sino que su aparataje permite enmarcar aspectos de la realidad que urgen una presentación sensible para ser pensados. Decirle aparato también es declarar que la coreografía tiene la posibilidad de acontecer en espacio diferenciado del ordenamiento común, cotidiano, de las representaciones establecidas.

Con base en las políticas estéticas de Rancière propongo que la capacidad de producción estética de la coreografía se *lleva a cabo*, y no acontece fuera del trabajo que realiza quién la crea o quién participa de ella. Su producción adquiere forma sensible cuando los gestos y signos llevados a su interior se espacializan; alcanza su forma por medio de un proceso de simbolización (relación de signos-gesto) que depende de la traducción inteligente del que realiza el gesto y de quien lo lee. Todo ese proceso es el que crea la ficción, la fábula, es decir la producción de una imagen o representación poética que presenta o dibuja los bordes de un vacío que antes no podía percibirse ni sujetarse al pensamiento.

Ficción no es aquí producción de una mentira, sino creación nueva, ornamento que se envuelve en sí mismo hasta revelar una superficie. Ficción y fabulación tienen el sentido que Rancière recupera de Giambattista Vico, la función que la fábula tenía en las primeras manifestaciones de mitos o historias: una percepción confusa de un pueblo originario puesta en imágenes o signos; la creación de artificios en imágenes, sonoridades que transmitían una verdad;

se trata de una tropología o “lenguaje figurado de la verdad”. (Rancière 2009b, 49-51).

Esa operación de ornamento, de signos y gestos que no tenían relación fuera de la coreografía y que crean una estilística nueva (en tanto que la tensión que producen hace ver algo que no había sido visto), antes que producir un mero espacio del poema -espacio relativo sólo al lenguaje- estaría dando voz, imagen, materia concreta a aquello que carece de simbolización.

Si fabulación deriva de la producción de aquellas “figuras originarias del arte retórico y poético”, se puede comprender también como gesto que moldea la aparición sensible de una idea muda que no es posible abstraer en lenguaje o concepto, la presentación de un “pensamiento que no sabe abstraer y un lenguaje que no sabe articular” (Rancière 2009b, 53), y sin embargo dice algo. Una representación que se presenta antes que la palabra y señala lo que aún no puede decirse de un acontecimiento fundador o devastador que rebasa toda explicación.

No se trata de una representación que es meramente lo anterior al lenguaje, que devendrá luego lenguaje para adquirir un lugar en el conocimiento del mundo, sino es un proceso que opera más por dejar la posibilidad abierta e inagotable de todo aquello que no dice, como un futuro por decir, por producir; la discusión aquí no es si tiene una función cognitiva, sino sobre su potencia poética, su capacidad de invención de materia donde la *aletheia*, la verdad en el sentido griego, decide presentarse, devenir existente.

Permítaseme citar una experiencia que describí en la tesis doctoral, acerca de una performance coreográfica de La Ribot, *Laughing Hole*.

Estoy sentada en el suelo, recargada mi espalda en la pared como la del resto de personas al rededor; veo a tres chicas moviendo carteles rectangulares con palabras que están por todo el piso y muros de una sala amplia, diáfana. Letreros con textos por doquier. Las tres chicas cambian los carteles de lugar, relacionando una palabra o frase corta con otra con la que no tiene relación. No paran de reír mientras corren o se tiran al piso con los carteles; ríen mientras los sostienen con un pie en la pared y otro en el piso; mientras hacen equilibrios o poses extrañas para colocar las palabras en los muros. Llevo cuatro

horas mirando. Saltan a la luz frases creadas por la unión de los letreros.

MEMORIA POLÍTICA + VENTA ILEGAL + CRUDO
TERROR + CRUDA RISA

Las tres chicas llevan batas de personal de limpieza. Se carcajean pero no es una risa que pertenezca a unos personajes interpretados por ellas, no es una risa superficial ni tampoco congruente con lo que pasa puesto no hay de qué reír, se trata de una risa que sólo encaja en locura; pero no locura esquizofrénica, ellas no han perdido la razón, lo parece más porque desconectan voluntariamente su juicio de la acción, repiten tantas horas el mismo gesto que lo han llevado a la mecanización, y tal mecanización del gesto las lleva al absurdo, al sinsentido. Eso es, ríen sin sentido y lo saben perfectamente; contagian la risa, reímos con ellas cuando resbalan, cuando ríen de su propia risa, cuando se agotan y aun así ríen.

Veo hacia una esquina, ahí

AGUJERO PERDIDO + PARA MORIR DE MIEDO + TU
MEMORIA + CAER AHI + GUANTÁNAMO BUSH +
MICROMEMORIA

Luego de casi seis horas de contemplar la performance *Laughing Hole* de La Ribot, salgo del Mercat de les Flors incómoda, cansada [...] viajo en el metro y al cerrar los ojos sigo viendo los rostros de las performers reír; sus cuerpos, abatidos por la risa, caen y se arrastran, corren y hacen equilibrios... Y las palabras, obviamente recuerdo las palabras.

Duelmo esa noche muy cansada. Me despierta un temblor, soy yo misma soñando que río; vuelvo a dormir. Un espasmo que me contrae el vientre hace que mi torso salte, de nuevo estoy riendo entre sueños; pero no río en realidad, sólo estoy reproduciendo, sin quererlo, el gesto mecánico, mis músculos lo aprendieron así sin contenido, sin las chicas, ni público, ni performance que le dé sentido, toda la noche mi cuerpo hace contorsiones.

A la mañana siguiente pienso en las batas de las chicas, el enunciado de la Ribot es ahora un poco más claro: el trabajo repetitivo, cualquiera que sea, durante muchas horas mecaniza los movimientos, esclaviza no sólo el cuerpo sino la mente y la memoria muscular. Pero no estoy satisfecha con esa idea, no parece completa. Viene a mí: "ANÓNIMO Y BRUTAL... MUERTE SECRETA... TODAVÍA VIVO... OTRO GUANTÁNAMO... PERTURBACIONES AHÍ". [...]

Ahora entiendo que fuimos introducidos a un ritual; mi cuerpo fue sometido a una mecanización muscular involuntaria vía la repetición. Puedo imaginar un cuerpo encerrado, torturado y la incidencia de las agresiones que van quedándose en él. No con risas pero con denso calor o frío, destellos de luz o tortura

por ruido. No basta con que éstas paren, ellas se han inscrito al cuerpo, no después de seis horas, como conmigo, sino con años de prisión.

Pienso y busco información sobre la gestión de prisión en la bahía de Guantánamo, Cuba. Los cuerpos de los detenidos bajo ninguna ley (de eso se trata la ubicación geopolítica de esa cárcel) y sin que nadie lo sepa, han sido desaparecidos de los ojos de los ciudadanos comunes y de los Estados, de sus leyes; sin la evidencia de que están ahí, siendo inhumanamente torturados, sin la visibilidad de sus cuerpos y sin la imagen de las consecuencias sobre su carne, no hay delito que perseguir.

Se aparecen frente de mí - entre las risas huecas y los carteles, entre la monotonía y lo abrumador de una performance de seis horas, en su inscripción en mis músculos- los contornos, los bordes del vacío de aquel cuerpo que no veo, del que no está más; se aparece el contorno, la sobra del cuerpo del delito. La performance da evidencia (paradójicamente) de la ausencia, la de los cuerpos que sufren tales huecos legislativos y dibuja por medio de la experiencia, en el despliegue espacial y temporal de su coreografía (cuando satura la experiencia con textos, sonidos, acciones absurdas) el borde del vacío, y parece ignorar por un momento también la división del espacio simbólico con el espacio de la esclavización o tortura vía la repetición.

Resulta que los cuerpos que sufren los vacíos legales no están tan escondidos ni tan lejos, sino que son todos aquellos que deben someterse a un trabajo mecanizado realizado por largas jornadas (12 horas en maquiladoras, por ejemplo). La explotación de las personas, cualquiera que sea su variante, es otro tipo de aprisionamiento, y está aquí, en México o España o en cualquier ciudad del mundo y es muy fácil de ver, reconocer. (Gómez 2020, pp. 275-278).^{viii}

A la luz de la performance no puede evadirse comenzar una discusión respecto de las cárceles, los presos y su desaparición. La performance coreográfica realiza un proceso de simbolización, reúne en un espacio sus signos y gestos y los pone en tensión, aparentemente el cartel que dice *Guantánamo* y el que dice *Risas aquí*, están inscritos en un mismo material y se colocan en el mismo nivel de significación, pero en realidad ocurre lo contrario, y es porque un signo significa lo que significa que su habitar la misma superficie con otro significado no le anula o relativiza, sino que le tensa, le amenaza con corromperle, y le afirma por oposición.

Es en ese espacio heterogéneo que las uniones de signos-gesto comienzan a producir sus enunciados, a crear sus imágenes. El proceso de

simbolización se abre a un proceso de fabulación, de poetización de algo que subyacía sin palabras, sin imagen.

Decir que ahí hay una función de aparato estético en el suceder coreográfico es pertinente porque se observa una condición estructural por medio de la cual pudo operarse una inscripción sensible que dio cuerpo a lo que no tenía representación.

La manifestación sensible de la *verdad* o *idea* en cantos, danzas de la que nos habla Rancière, en este caso la manifestación de los bordes de una ausencia, la de los cuerpos desaparecidos, es la imagen de aparato, la que nos da una imagen de nosotros mismos en relación con el vacío, la que nos da una materia que es posible abstraer y por la cual pensar, manifestar una opinión, una postura, una traducción.

Así, el aparato de la coreografía no necesariamente produce una imagen emancipadora que nos dé la respuesta que hacía falta para llevar a acabo un proceso político, un proceso emancipatorio, sino que arroja el elemento sensible, el signo que nos capacita para abrir el debate, para tener el nombre que puede inscribirse simbólicamente en lo social, que puede por tanto ser discutido porque ya puede ser nombrado. Y si no da el nombre que se espera, que urge, por lo menos dibuja los bordes para construir un debate, porque esos bordes pondrían de manifiesto que existe un conflicto, un *desacuerdo* que no se ha reconocido como tal (1996). Tal como sucedió en la defensa del revolucionario francés Blanqui ante el juez de instrucción que le preguntaba su clase social, al que responde: *Proletariado*, dando lugar así a un sujeto social, una clase nueva, con nombre a los *sinnombre* (Rancière 1996).

En el tiempo y de manera efímera, la coreografía irrumpe como declaración, como evidencia de sí misma, y se establece en los que la miramos por medio de su imagen, la cual interpretamos, traducimos, recuperamos inscrita ella en las micro-memorias (usando la idea de la Ribot expresada través de *Laughing Hole*).

Me atrevo en este final a considerar que la danza en su coreografización es representación en el sentido de una mediación,

manifestación simbólica ficcional, producción de imagen nueva, de *nombre* de lo que todavía no está o está por venir, apenas enunciado en la materia coreográfica, que es a su vez materia de pensamiento. El enunciado coreográfico tendría así la potencia del aparato y de la fabulación al mismo tiempo: aparecer, ante sí y ante otros, el *cuerpo en fuga* (Rancière 2006), aquel vacío que siempre espera ser nombrado para hallar lugar de inscripción simbólica, política y social.

Referencias bibliográficas

AGAMBEN, GIORGIO. "Art, Inactivity, politics". En Wallenstein, *Thinking worlds: the Moscow conference on philosophy, politics, and art*, editado por Joseph Backstein, Daniel Birnbaum y Sven-Olov, 197-206. New York/Berlin: Sternberg Press. 2008

—— "Qué es un dispositivo". *Sociológica* 26, no. 73 (mayo-agosto) 249-264. 2011

<http://www.sociologicamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/view/112/103>.

BENJAMIN, WALTER. "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos I*, traducción de Jesús Aguirre, 15-60. Buenos Aires: Taurus. 1989.

—— *Sobre la Fotografía*, 7a ed. Traducción de José Muñoz Millanes. Valencia: Pre-textos. 2015.

CVEJIC, *Choreographing problems*. United Kingdom: Palgrave Macmillan. 2015.

DÉOTTE, JEAN LOUIS. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: Ediciones/Metales pesados. 2012.

—— *La época de los aparatos*. Argentina: Adriana Hidalgo. 2013.

FLUSSER, VILÉM. *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Barcelona, España: Herder. 1994.

FOSTER, SUSAN LEIGH. *Choreographing History, USA*: Indiana University Press. 1995

——— *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*. New York: Routledge. 2011.

FRANKO, MARK. "An intertextual model for the interaction of dancer and spectators in the Renaissance". *Ph.D dissertation*. Columbia University. 1981.

——— "Dance and the Political: States of exception", *Dance Research Journal*, 38, No. 1/2 2006 (Summer - Winter): 3-18. www.jstor.org/stable/20444656

——— "Toward a Choreo-Political theory of Articulation". En *The Oxford Handbook of Dance and Politics*, eds. Rebekah J. Kowal, Gerald Siegmund y Randy Martin. 169-180. New York: Oxford University Press. 2017

LA RIBOT. "Laughing Hole." 2006, Filmado en abril de 2009 en Center Pompidou, Paris. Video, 48:59. <https://vimeo.com/76039001>

LEPECKI, ANDRÉ. "Choreography as Apparatus of Capture." *TDR: The Drama Review* 51, no. 2, 2007 (Summer): 119-123. <https://www.muse.jhu.edu/article/216111>

——— *Agotar la danza, Performance y política del movimiento*. España: Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors, Universidad de Alcalá. 2008

RANCIÈRE, JACQUES. *El desacuerdo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. 1996

——— *L'espace des Mots*. Paris: Musée des Beaux-Arts de Nantes. 2005c.

——— *En los bordes de lo político*. Chile: LOM. 2006.

——— *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM. 2009a

——— *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. 2009b.

——— *El espectador emancipado*. Castellón: El lago ediciones. 2010.

SPÅNGBERG, MÅRTEN. "Post-dance, An Advocacy". En *Post-Dance*, editado por Marten, Spångberg, Danjel Andersson y Mette Edvardsen. 349-395. Stockholm: MDT. 2017.

ⁱ Lepecki considera que la coreografía está condicionada a su nacimiento histórico, siendo hoy "una práctica cuyas fuerzas programáticas, técnicas, discursivas, económicas, ideológicas y simbólicas permanecen activas..." (Lepecki 2008, 42 nota 5).

ⁱⁱ Hago un análisis de esta acepción en el capítulo I de la tesis doctoral. Ver Gómez. *Op. cit.*, "Qué coreografía. Un principio organizado"; pp. 40-64.

ⁱⁱⁱ Sobre la propuesta y descripción de los signos-gesto, ver Gómez. *Op. cit.* pp. 69-99.

^{iv} Mårten Spångberg reconoce que la característica elemental de la coreografía es que aporta una estructura al movimiento (Spångberg 2017), eso es lo que permite al coreógrafo sueco proponer la expansión de la coreografía, pues esa cualidad estructural es la que permite que siga siendo lo que es, que sea reconocible, a pesar de que no haya en ella danza, movimiento, ritmo o cuerpos (diré sucintamente que a pesar de que el coreógrafo separa danza de coreografía, en esta distinción ellas son dependientes entre sí por correlación).

^v Gómez, *Op. cit.* pp. 199-218

* Las figuras 1 y 2 son reelaboraciones (citas indirectas) de *Actions to Read* (2019), un video-animación realizado en el marco de la tesis doctoral, alrededor de los términos *signos-gesto* y *aparato*, puede verse aquí: <https://youtu.be/tcjl0wKM8rQ>

^{vi} Déotte propone y trabaja sobre cinco aparatos: perspectivo, museístico, fotográfico, cinematográfico y el psicoanalítico (Déotte 2012), referiré a lo que ha dicho del cinematográfico y fotográfico principalmente.

^{vii} Rancière ha trabajado el problema sobre cómo operan los procesos de emancipación en el arte, respondiendo directa e indirectamente a Déotte (y a Benjamin primeramente) en varios lugares, véase como ejemplo la introducción al libro *El espectador emancipado* (2010), y el argumento a lo largo del libro *El reparto de lo sensible* (2009a).

^{viii} El texto ha sido ligeramente modificado para este artículo.

*Artista visual y coreógrafa. Investigadora en Arte. Doctora en Filosofía por la Universitat Autònoma de Barcelona; Magister en Investigación en Arte por EINA, Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona. Licenciada en Coreografía por la ENDCC y en Artes Plásticas por la ENPEG "La Esmeralda". Diseñó las Jornadas de Coreografía Política en 2018 y 2019. Recibió la Beca para Estudios en el Extranjero FONCA-CONACYT (2018-20) y es integrante de la Red Descentradxs. – Descentrar la Investigación en Danza.



ISSN 2358-6060

DOI: <https://doi.org/10.5216/ac.v7i1.68813>

Submissão: 01/05/2021

Aprovação: 16/07/2021