

EL CUERPO COMO ARCHIVO: EL DESEO DE RECREACIÓN Y LAS SUPERVIVENCIAS DE LAS DANZAS

André Lepecki

“La idea de la vida y la supervivencia de las obras es preciso entenderla de manera nada metafórica, sino bien objetiva” (Benjamin, 1996: 254).

Deseo de archivo / Deseo de recreación

Laurence Louppe planteó en cierta ocasión la fascinante idea de que el bailarín es “la verdadera encarnación de Orfeo: no tiene derecho a volver sobre sus pasos, para no ver negado el objeto de su búsqueda” (Louppe, 1994: 32). No obstante, si se observa la escena de la danza contemporánea en Europa y en Estados Unidos, es imposible no darse cuenta de que los bailarines (a diferencia de Orfeo, y a diferencia de la afirmación de Louppe) vuelven cada vez más sobre su propio rastro y el de la historia de la danza con el fin de encontrar el “objeto de su búsqueda”. Ciertamente, los bailarines y coreógrafos contemporáneos de Estados Unidos y Europa han estado activamente implicados en los últimos años en hacer recreaciones [*re-enactments*] de obras, a veces conocidas, a veces ignotas, de la danza del siglo XX. Los ejemplos abundan: podemos pensar en *Schwingende Landschaft* de Fabián Barba (2008), una extensa pieza en la que el coreógrafo ecuatoriano retorna a los siete solos de Mary Wigman creados en 1929 y representados en su primera gira por Estados Unidos en 1930; en el retorno de Elliot Mercer en 2009 y 2010 a varias de las *Construction Pieces* de Simone Forti (1961/62), para representarlas en el Washington Square Park de Nueva York; o en el regreso de Anne Collod en 2008 a *Parades and Changes* de Anna Halprin (1965), entre muchos otros ejemplos. Podemos citar también conferencias y simposios en Europa (*re.act.feminism*, Berlín, 2009; *Archive/Practice*, Archivo de Danza de Leipzig, 2009) o en Estados Unidos (*Reconstructions and Re-imaginings*, Performance Space 122, Nueva York, 2009), dedicados al tema de la recreación en la danza y en la *performance* contemporáneas, así como todo un festival completo en el Kaai Theater de Bruselas en febrero de 2010, titulado *Re:Move*, en torno a la recreación y al archivo en la danza contemporánea. Podemos, por último, pensar en tres coreógrafos a los que voy a referirme en este ensayo: el proyecto de archivo intensamente corpóreo de Julie Tolentino titulado *The Sky Remains the Same* (un proyecto en curso, iniciado en

2008); *Urheben Aufheben* de Martin Nachbar (2008), en el que el coreógrafo alemán baila *Afectos humanos* de Dore Hoyer (1962/64); y los muchos retornos de Richard Move desde principios de los años noventa a varias de las obras de danza de Martha Graham (así como al cuerpo de Graham).

De este modo, volverse y retornar a todos esos rastros y pasos y cuerpos y gestos y sudor e imágenes y palabras y sonidos representados por bailarines del pasado se convierte paradójicamente en una de las marcas más significativas de la coreografía experimental contemporánea. Con esta cuestión del retorno como experimentación (de experimentar coreográficamente si, mediante o en el propio regreso, la danza puede no obstante librarse de la maldición de Orfeo de quedar congelada en el tiempo) las actuales recreaciones de la danza se convierten en lugares privilegiados para explorar las relaciones teóricas y coreográficas entre la danza experimental y su deseo de archivo. Aunque el reciente interés por la recreación en la danza es paralelo y similar a un reciente interés en el *performance art* contemporáneo, y aunque en las artes visuales el término “impulso archivístico” (del que la recreación forma parte) fue acuñado por Hal Foster para describir lo que él identificó como una preocupación “dominante”^[1] (Foster, 2004: 3), yo propongo que, para explorar las recreaciones en la danza como marca de experimentación que define la contemporaneidad^[2], es preciso introducir un concepto: el “deseo de archivo” específicamente coreográfico.

El “deseo de archivo” se hace eco pero a la vez difiere de la idea del “impulso archivístico” de Hal Foster en el arte contemporáneo. En realidad, yo diría que el concepto de Foster sigue siendo problemático por diversas razones. Al referirse al “deseo [de un artista] de ‘conectar con lo que no es posible conectar’”, equivalente a “un deseo de relacionarse” y de “explorar un pasado *extraviado*” (Foster, 2004: 21; cursiva añadida), Foster define el “impulso archivístico” como directamente resultante de un actual “*fracaso* de memoria cultural” producido por nuestra “sociedad de control” (2004: 21-22, 22n60; cursiva añadida). Ramsay Burt, escribiendo sobre “recientes espectáculos de danza que han utilizado o citado o que se han reapropiado de material histórico con nuevos fines” (Burt, 2003: 34), apelaba de modo similar, un año antes de la publicación del ensayo de Foster, a esta doble articulación entre lapsos de memoria cultural y los actuales desplazamientos de sociedades de disciplina a sociedades de control. Burt describe cómo “el efecto de este desplazamiento de la disciplina hacia el control, un proceso que resulta especialmente difícil para las instituciones de danza tradicionales, puede verse en acción en espectáculos de danza que utilizan material histórico” (ibídem: 35). Esto podría parecer un proceso teórico similar al de Foster. No obstante, lo que encuentro fundamentalmente distinto en el planteamiento más matizado de Burt en relación

con las recreaciones es cómo entiende él este “efecto” como un “uso *reactivo* de la historia” (ibídem: 37; cursiva añadida). En su búsqueda de modos no reactivos de activar planteamientos performativos con respecto a la historia, Burt encuentra esos planteamientos en las recreaciones de danza de principios de los años 2000, cuando un planteamiento activo (más que reactivo) y generador (más que imitativo) en relación con el “material histórico” llevó a las recreaciones de danza a resistir a las “estructuras disciplinarias y controladoras de regímenes represivos y representacionales” (ibídem: 39)[3].

La identificación de Burt de las fuerzas no reactivas en las recreaciones de danza recientes abre la posibilidad de criticar un componente fundamental del “impulso archivístico” de Foster: el elemento supuestamente “paranoico” de la subjetividad contemporánea que desea conectar con pasados que se han “extraviado” (Foster, 2004: 22-23). Cuando se considera conjuntamente con la interpretación de Foster, ya de por sí problemática, del pasado como algo localizable (especialización del pasado), su asociación de un impulso artístico de archivo con un estado mental específico (psicologización de un proyecto artístico) suscita diversos interrogantes. ¿Es posible en absoluto afirmar un pasado que no esté siempre ya “extraviado”? ¿Es posible afirmar cualquier memoria (en particular la cultural) que no “fracase” ya de algún modo en su intento de estar plenamente presente y plenamente conectada con el presente? ¿Es el paranoico el único sujeto que puede “conectar”? ¿Es el archivo un proceso paranoico sobre la conexión con el pasado o es, como tan hermosamente sugiere Foucault en *La arqueología del saber* (1972), un sistema de *transformación simultánea* de pasado, presente y futuro, es decir, un sistema para recrear toda la economía de lo temporal en su conjunto?

Abordaré en profundidad las propuestas de Foucault sobre el archivo más adelante en este mismo ensayo, cuando comente la obra de Martin Nachbar. Por el momento, es importante señalar que, cuando nos encontramos ante el modelo de Foster, destaca un hecho: es el propio archivo, ya sea como memoria (cultural o personal) o como burocracia (cultural o política), el que proclama, desde un principio, su propia actuación ontopolítica como uno de los interminables “fracasos” de memoria, gracias a sus constitutivos (e inevitables) actos de exclusión y extravío. Al establecer qué merece un lugar en él y qué debería ser excluido, al determinar qué deberá ser correctamente archivado y qué deberá intencionada o involuntariamente “extraviarse” en él, el archivo se manifiesta a sí mismo como un verdadero *dispositivo* foucauldiano, “al distribuir lo visible y lo invisible, al hacer nacer o desaparecer el objeto que no existe sin él” (Deleuze, 2006: 339). A pesar de la capacidad ontopolítica del archivo para “mandar” y para establecer todo un sistema de “domiciliación” (Derrida, 1995: 2) de sus objetos; a pesar de cualquier estado

dominante y actual de alienación histórica basada en (pero también productora de) memorias fracasadas y desconectadas; a pesar de la actual transición de sociedades disciplinarias a “sociedades de control” en la contemporaneidad[4], el hecho es que no todo el arte contemporáneo (ni siquiera el arte que se propone “conectar”) es propulsado por y hacia lo archivístico. Además, sigue siendo problemático atribuir a las obras orientadas hacia el archivo un “impulso” procedente de una subjetividad específica (incluso aunque esta subjetividad no describa un rasgo psicológico factual de un artista sino el modo general en el que un artista se comporta bajo dicho “impulso archivístico”).

En un escrito sobre las recreaciones en el reciente arte de la *performance*, Jessica Santone planteó otra crítica del concepto de “impulso archivístico” de Foster. A partir de la correcta afirmación de que de lo que se trata no es de un “pasado que es incompleto” (como sugiere Foster) sino de una “historia que es incompleta” (Santone, 2008: 147), para Santone la cuestión archivística propuesta por las recreaciones consistiría en investigar la fuerza política-performativa del hecho/acto de mediación en la actuación. Entendiendo las recreaciones como un modo escenificado de criticalidad en relación con las inevitables y tensas relaciones de la *performance* con su propia historicidad, Santone considera las recreaciones como maneras performativas de teorizar la paradójica relación del *performance art* con el documento, retomando las provocativas ideas de Rebecca Schneider sobre las recreaciones como “contramemoria” y “redocumentación” (Schneider, 2001). Mi posición difiere por igual de las de Foster y Santone, así como, en un aspecto fundamental que enseguida aclararé, también de la de Burt. Con la expresión “deseo de archivo en la danza contemporánea” propongo un marco afectivo, político y estético alternativo para las recientes recreaciones de danza, así como para sus relaciones con las fuerzas, los impulsos o los sistemas de mandato archivístico. En vez de “explorar un pasado extraviado” con el fin de “conectar tan febrilmente” aquello que nos parece “tan tremendamente desconectado” en nuestra alienada condición histórica (Foster, 2004: 21-22) (como si la alienación histórica y política fuera una novedad en la historia de las sociedades occidentales); en vez de crear una “obra que repite y multiplica una idea histórica, modulando su imagen a través de una lente *nostálgica*” basada en una «pulsión para producir documentación»[5] (Santone, 2008: 147), lo que sugiero es que el actual deseo de archivo en la danza, tal como se realiza mediante las recreaciones, no proviene exclusivamente de “un fracaso de memoria cultural” ni de una “lente nostálgica». Propongo el “deseo de archivo” como referencia a una capacidad de identificar en una obra pasada campos creativos todavía no agotados de “posibilidades impalpables” (según la expresión de Brian Massumi [2002: 91]). Estos campos de virtual “abstracción perteneciente a la

cosa en general” (y a las obras de arte en particular, añadiría yo), estos campos que “conciernen a lo posible” (Massumi, 2002: 93), están siempre presentes en cualquier obra pasada y son lo que las recreaciones activan.

Esta activación consiste en crear “composibles” e “incomposibles” (dos términos de Leibniz que describen la infinita inventividad de la mónada). Como explica Gilles Deleuze, “puede llamarse composibles: 1) al conjunto de series convergentes y prolongables que constituyen un mundo; 2) al conjunto de las mónadas que expresan el mismo mundo [...]. Se llamará incomposibles: 1) a las series que divergen y que, por lo tanto, pertenecen a dos mundos posibles; 2) a las mónadas, cada una de las cuales expresa un mundo diferente del otro” (Deleuze, 1993: 60). Propongo que el actual deseo de archivo funciona de manera similar: se recrea no para fijar una obra en su posibilización singular (originaria), sino para desbloquear, liberar y actualizar las numerosas composibilidades e imposibilidades (virtuales) de una obra, que la instanciación originaria de la obra mantuvo en reserva, virtualmente. De manera significativa, y según Deleuze, ambos modos de “posibles” en Leibniz operan como recuerdos que “tienden a encarnarse” y “presionan” hacia y sobre la actualización (Deleuze, 1991: 71).

Debido a estas presiones hacia actualizaciones *encarnadas*, todo deseo de archivo en la danza debe llevar a un deseo de recrear danzas. Ese vínculo indisociable significa que cada “deseo” actúa sobre el otro para redefinir qué se entiende por “archivar” y qué se entiende por “recrear”. Esta acción de redefinición se lleva a cabo mediante un articulador común: el cuerpo del bailarín. Como veremos en los tres proyectos coreográficos comentados en este ensayo, en las recreaciones de danza no habrá distinciones entre archivo y cuerpo. El cuerpo es archivo y el archivo es un cuerpo. Éste es el explícito punto de partida de Julie Tolentino para su serie *The Sky Remains the Same*.

The Sky Remains the Same

La coreógrafa estadounidense Julie Tolentino, en su serie *The Sky Remains the Same* (2008 y siguientes), propone su cuerpo como archivo viviente para las obras de diversos artistas de *performance* y coreógrafos, tales como Ron Athey, Franko B, David Rousseve y David Dorffman. Me referiré a la primera (y en el momento de la publicación de este ensayo la única) entrega de la serie, que vi en Berlín en junio de 2009. La pieza representada por Tolentino tenía un dispositivo compositivo muy simple y muy eficaz. Tolentino escogió una obra del artista de *performance* Ron Athey (*Self-Obliteration #1* [2007]) para archivar sobre (¿en?) su cuerpo (la preposición no queda clara en la terminología de Tolentino y esta incertidumbre

debe permanecer abierta). Este proceso de archivo corporal tiene lugar literalmente ante un público y literalmente en forma de recreación. Al entrar el público en el espacio encuentra a Ron Athey y Julie Tolentino desnudos, de rodillas, cada uno sobre una plataforma metálica elevada y situados frente a frente. Athey inicia todo el proceso de archivo representando en solitario *Self-Obliteration #1*. Colocado a cuatro patas, Athey comienza a peinarse la larga cabellera rubia de una peluca que le cubre por completo el rostro. Después de repetir esta acción durante unos minutos, Athey se quita la peluca, muestra el rostro y empieza a sacarse de la piel de la cabeza afeitada alfileres y agujas previamente colocados. La sangre brota de inmediato. En una especie de mansa pose perruna, Athey deja que su sangre gotee sobre dos grandes vidrios rectangulares colocados sobre la plataforma (variación profundamente corpórea de la *drip and action-painting*). Después de sangrar y pintar mediante goteo con su propia sangre, Athey comienza a restregar grandes paneles de vidrio con la cabeza afeitada y el cuerpo desnudo, emborronando de sangre el cristal.

Su terrible esfuerzo resulta ya evidente, cuando oleadas de temblores atraviesan su cuerpo, Athey yace de espaldas y sigue manipulando los dos paneles de vidrio de manera que la sangre que los mancha se reimprime en su piel. Athey tiembla, la sangre sigue brotando, algunos espectadores se acuclillan, otros apartan la mirada, otros no pueden soportar la pieza. Mareado, yo bajo la cabeza en varias ocasiones. Sin embargo, frente a Athey, una presencia se mantiene totalmente alerta, agazapada, concentrada. Una presencia que no impedirá la plena atención: el cuerpo archivador de Julie Tolentino. Su atenta quietud refleja el silencio del público, que es tan espeso como los coágulos de la sangre de Athey sobre las superficies de vidrio y sobre su piel. *Self-Obliteration #1* termina cuando Athey coloca verticalmente las dos láminas de vidrio emborronadas en unas ranuras situadas a ambos extremos de la plataforma. Athey vuelve a ponerse la peluca y se tumba entre los dos cristales manchados de sangre. La imagen final de la pieza mezcla perturbadoramente monumento y carne. A lo largo de la *performance* de Athey, la presencia inmóvil de Tolentino es compleja y desempeña múltiples funciones: se convierte a la vez en miembro del público, estudiante de la pieza, archivera, archivo potencial, *performer*, socia, habilitadora, imagen especular, doble, diferenciadora, asimiladora...

Después de finalizar su pieza, cubierto de sangre, jadeando, Athey se recompone, vuelve a la posición inicial, reinserta alfileres y agujas en las sienes, se coloca la peluca rubia, agarra el peine y vuelve a comenzar *Self-Obliteration #1*. Esta segunda vez, Tolentino se une a Athey interpretando la obra junto a/delante de/ con/para él. Es en y mediante el retorno nada órfico, nada nostálgico y ciertamente nada paranoico del artista a una pieza ya interpretada, es durante y gracias a la repetición de Athey, *re-repetida* por Tolentino, como tiene lugar el archivo de la obra en/sobre

el cuerpo de Tolentino, que insiste en que lo que ella representa (que podría quizá describirse más sencillamente como, por ejemplo, “aprender la pieza de otro delante de un público”, o “imitar la obra de arte de otro artista” o “apropiarse de la obra de alguien delante de un público”) no tiene como finalidad añadir un nuevo espectáculo a su repertorio; por el contrario, tiene la finalidad explícita de *convertir su cuerpo en un archivo*. Según me escribió en febrero de 2010, “la serie debería tener solamente un final, lo que quiere decir que me ofrezco para ‘archivar’ [las obras] durante la duración de mi propia vida. Los artistas tomarán nota de cualquier cambio en esta duración en nuestro contrato. Tengo la intención de reunir estas obras archivadas a lo largo de los próximos años (otra serie de artistas se anunciará pronto), aunque me centraré en estos primeros. Apasionantes y emocionantes todos ellos”[6].

Incluso aunque el cielo siga siendo el mismo, Julie Tolentino, coleccionista de cuerpos, piezas, afectos y movimientos, no es la misma. A través de la recreación inmediata de Tolentino de una pieza con el fin de archivarla corpóreamente (durante la duración de su vida), la *performance* de Athey no desaparece en el pasado, sino que penetra en el campo omnipresente de lo posible definido por esa indeterminación que es un cuerpo. La pieza de Athey se precipita en supervivencias que todavía deberán actualizarse, en la realidad múltiple, no metafórica y objetiva de lo virtual encarnado en un cuerpo[7]. El cuerpo de Tolentino se convierte en el archivo viviente de lo que un día reaparecerá (a la vez que desaparece). La danza.

¿Por qué necesita Tolentino denominar “archivo” a estos particulares y enormemente eficaces procesos dramáticos y coreográficos? ¿Por qué esta palabra en particular, en vez de “aprender”, “imitar”, “copiar”, “apropiarse de” o simplemente “hacer” la obra de otro artista? El énfasis de Tolentino en la palabra y en el concepto de “archivo” tiene especial interés, pues la cuestión de archivar *sobre/en el propio cuerpo* nos retrotrae a los problemas relacionados con el afecto “cenotáfico” en la danza occidental. Verdaderamente, ¿por qué recurrir al soporte más móvil, al soporte más precario, un cuerpo humano, con fines de archivo? ¿Por qué añadir al proyecto archivístico la hipermovilidad y la serie de temporalizaciones paradójicas propias del cuerpo (este sistema polivalente de velocidades y detenciones, oscurecido por los ocultamientos y las derivas en la percepción y en las cosas, engañado por las paráfrasis del lenguaje, condenado por la mala memoria y basado en la certidumbre de la muerte? Una posible respuesta puede encontrarse en el vínculo que Tolentino explícitamente establece entre el archivo, la excorporación e incorporación, y la recreación [*re-enacting*]. Este vínculo subraya explícitamente cómo el deseo de archivo de Tolentino se realiza como deseo de recreación, indicando de este modo el cuerpo como *el* lugar de archivo privilegiado. En su precariedad constitutiva, sus puntos ciegos de percepción, indeterminaciones

lingüísticas, temblores musculares, lapsos de memoria, pérdidas de sangre, furias y pasiones, el cuerpo como archivo reubica y aleja las ideas de archivo con respecto a un depósito documental o una institución burocrática dedicada a la (mala) gestión del “pasado”. Con su énfasis en el archivo corporal, aparece una movilidad interminable como constitutiva de este especialmente transformador, especialmente performativo «archivo sin archivo, allí donde, indiscernible de repente de la impresión de su impronta, ¡el paso de Gradiva habla de sí mismo!», según la frase de Derrida, donde archivo y danza se funden en la composibilización (Derrida, 1995: 98).

El cuerpo como archivero es una cosa. El cuerpo como archivo es otra cosa totalmente distinta. El proyecto de Tolentino lleva a cabo un cortocircuito de todo tipo de ideas preconcebidas sobre qué es un documento, a la vez que pone de manifiesto lo que un cuerpo podría haber sido siempre: un cuerpo puede haber sido ya siempre no otra cosa que un archivo. En tal caso, esto significa que necesitamos entender las recreaciones de la danza actual como un modo de actuación [*performance*] que tiene *consistencia* propia. En un sentido similar al de Vanessa Agnew, cuando proponía que las recreaciones son “una forma de historia afectiva” (Agnew, 2007: 301), yo sugeriría que la performatividad en *The Sky Remains the Same* considera y pone de manifiesto cómo la recreación es un modo afectivo de historicidad que aprovecha las posibilidades de futuro liberando el pasado respecto de sus numerosas “domiciliaciones archivísticas” (y especialmente respecto de esa fuerza mayor en la domiciliación forzosa de una obra: la intención del autor como autoridad dominante sobre las supervivencias de una obra).

Las recreaciones transforman todos los objetos autorales en fugitivos en su propio hogar. La paradoja es que las recreaciones, dado que parecen volver en cierto modo a un pasado y a un origen, necesitan eludir el poder de detención de la autoridad autorial, que verdaderamente inmovilizaría este retorno en una detención órfica. Este es el imperativo político-ético para que las recreaciones no solo reinventen, no solo señalen que el presente es diferente del pasado, sino que inventen, creen (debido al retorno) algo que sea nuevo y que no obstante participe plenamente de la nube virtual que rodea a la propia obra originaria y que a la vez elude los deseos del autor como últimas palabras sobre el destino de una obra. Éste es uno de los actos políticos que la recreación realiza como tal recreación: suspende las economías de los autores autoritarios que desean mantener sus obras bajo arresto domiciliario. Recrear significaría difundir, divulgar sin esperar un retorno o un beneficio. Significaría expulsar, expropiar, *excorporar* en nombre de una promesa denominada entrega. En otras palabras, las recreaciones representan la promesa del fin de la economía. Suscitan el retorno de la danza, tan solo para entregarla (como la sangre

de un autor derramada dos veces por simple autoeliminación).

Urheben Aufheben

Urheben Aufheben (2008), del coreógrafo alemán Martin Nachbar, es una extensa pieza de danza que aborda explícitamente el deseo de recrear como deseo de archivo. Reflexión coreográfica teórica sobre los modos concretos en que las fuerzas archivísticas se despliegan en y mediante la danza, es una obra de arte cuya vida se mueve bajo el impulso de una llamada irresistible planteada por una película de 1967 de la coreógrafa alemana Dore Hoyer, en la que bailaba su serie de solos de 1962/64 titulada *Afectos humanos*.

¿Cómo responde Nachbar a esta llamada (que proviene no “del pasado”, sino de la instanciación actual de un encuentro entre él mismo y una película que excorpara *Afectos humanos*) y cómo comienza esta pieza? Nachbar entra en el escenario empujando una pizarra donde se lee: “Urheben Aufheben: Una investigación aplicada”. Después de colocar la pizarra hacia la izquierda del proscenio, Nachbar se coloca junto a ella, mira al público y afirma: “Paso uno: Entrar en el Archivo”.

¿Cómo entra en el archivo? Tranquilamente, da un par de pasos más en el escenario y comienza a correr en amplios círculos hacia atrás. En otras palabras, Nachbar entra en el archivo retornando, como un Antiorfeo. Al correr hacia atrás en círculos, va hacia ninguna parte solo aparentemente, porque por el hecho de correr en el mismo lugar Nachbar define un perfil de tiempo. ¿Y qué encuentra Nachbar en sus giros hacia atrás mientras se vuelve hacia el archivo y define sus contornos? Literalmente afectos: *Afectos humanos*, la película filmada en 1967 (el año en que murió Hoyer). Es casi inquietante ver cómo *Urheben Aufheben* invoca explícitamente a Spinoza (el filósofo que definió el cuerpo en términos de afectos y que entendió el cuerpo como un conjunto de velocidades, intensidades y capacidades de afectar y ser afectado; en otras palabras, el cuerpo como un sistema dinámico de excorporaciones e incorporaciones)[8].

Así pues, Nachbar recogió algo (“recoger” es uno de los significados de la palabra alemana *aufheben*) de la nube virtual de la historia de la danza, siguió la pista de ese algo, encontró a Waltraud Lulev, antigua bailarina de Hoyer que tenía autorización para enseñar la pieza, y la aprendió de ella lo mejor que pudo (incluso aunque, según le dijo Lulev, su cuerpo no era el adecuado). La recreación de Nachbar tiene una larga historia. En una versión anterior titulada *Affects/Rework* (2000), Nachbar colaboró con los coreógrafos Thomas Plischke y Alice Chauchat, ambos miembros del colectivo BDC. Esta versión anterior incluía un solo de Plischke, un vídeo suyo afeitándose, la voz de Chauchat y tres “afectos” bailados, interpretados por Nachbar,

de los cinco de Hoyer. En el más reciente *Urheben Aufheben*, Nachbar actúa en solitario y baila cuatro de los “afectos” (Vanidad, Deseo, Odio y Miedo) a la vez que marca y describe el último (Amor). En ambas piezas, no obstante, hay un punto de partida similar: al recoger las danzas de Hoyer únicamente para conservarlas corpóreamente, Martin interpretaba un retorno, pero un retorno que confundía la estricta circularidad de la economía adecuada, dado que este retorno también suspendía (otro significado de la palabra *aufheben*) la fuerza autoral de Hoyer al aumentar la fuerza proveniente de la propia obra. Según me escribió Nachbar sobre el significado del título de la pieza: “*Urheben Aufheben* es un juego de palabras y puede significar tres cosas: 1) recoger del suelo algo creado; 2) conservarlo; 3) suspender la noción de autoridad”[9].

Toda la pieza se estructura en torno a la narración por parte de Nachbar sobre cómo el proceso de crear la nueva obra se desplegó inicialmente como una búsqueda y luego como una investigación. Su narración es interrumpida (o acompañada) solamente por las cuatro danzas ya mencionadas y la descripción/marcación de la danza-afecto Amor.

En un momento dado de su actuación, mientras Nachbar resume los tres pasos por los que tenía que pasar para “entrar en el archivo”, según sus propias palabras, hace una profunda declaración. Esto es lo que nos dice en un determinado momento de la pieza:

“Vale, volvamos al principio: teníamos [las secciones] ‘Entrar en el archivo’, ‘Recuerdo aplicado’ y ‘Almacén’ [*Lager*]. Ahora bien, ¿qué pasa si no me limito a visitar el almacén sino que trato de meter mi cuerpo en su interior y al mismo tiempo permito que el almacén entre en mi cuerpo? Tal vez el almacén se sistematice y se convierta en un archivo. Y entonces el archivo se hará visible a través de mi cuerpo. Así pues, cuando estos tres elementos se conecten y formen un punto crítico: ¿Qué sucederá? ¿Qué surgirá al otro lado de este punto?”[10]

Un “punto crítico” es otra manera de decir “singularidad”, otra manera de decir actualización, que a su vez es “una especie de desplazamiento mediante el cual el pasado se encarna únicamente en función de un presente que es distinto de aquél que él ha sido” (Deleuze, 1991: 71). La descripción de Deleuze de la actualización de las singularidades como encarnación es, en muchos sentidos, similar a la descripción de Nachbar de cómo las partículas del archivo atravesaron su cuerpo y cómo su cuerpo atravesó las partículas del archivo y este movimiento formó un punto crítico del que pudo surgir algo distinto. Para Deleuze, lo que “surge” de una singularidad o punto crítico es, simplemente, un acontecimiento[11]. ¿Cuál sería el acontecimiento que Nachbar crea con su recreación de la obra de Hoyer? Es el acontecimiento de la composibilidad: la creación de las condiciones para que *Afectos humanos* pase por nuevas posibilizaciones que Hoyer no podía ofrecerle, no podía actualizar, aun siendo autora de la obra. En otras palabras, el acontecimiento es hacer que *Afectos*

Humanos pase por un devenir composable. Pero ¿cómo alcanza, crea, perfora o evoca Nachbar este punto crítico, que es a la vez coreográfico y corpóreo? Según nos dice durante la actuación, lo hace mediante la creación de un sistema de excorporaciones e incorporaciones, transmisiones y alianzas, entre archivos y cuerpos, y en tal medida que archivo y cuerpo comienzan a fundirse hasta finalmente convertirse el uno en el otro. Repito, y ahora subrayo, lo que Nachbar acababa de decir al público: “Ahora bien, ¿qué pasa si no me limito a visitar el almacén sino que trato de *meter mi cuerpo en su interior y al mismo tiempo permito que el almacén entre en mi cuerpo?... entonces el archivo se hará visible a través de mi cuerpo*”.

Meter el cuerpo en el archivo, meter el archivo en el cuerpo: una mutua metamorfosis que conjura, crea, segrega, excreta, modulando puntos críticos donde los elementos virtuales y los reales intercambian sus lugares. Utilizada como concepto metamórfico, la interpretación del archivo por parte de Nachbar tiene claras resonancias del concepto de “archivo” desarrollado por Michel Foucault en *La arqueología del saber*. ¿Qué es el archivo, para Foucault, en ese libro? Escribe:

“Por este término, no entiendo la suma de todos los textos que una cultura ha guardado en su poder como documentos de su propio pasado, o como testimonio de su identidad mantenida; no entiendo tampoco por él las instituciones que, en una sociedad determinada, permiten registrar y conservar los discursos cuya memoria se quiere guardar y cuya libre disposición se quiere mantener” (Foucault, 1972: 128-29).

De este modo el archivo, para Foucault, no es una cosa, no es un recipiente, no es un edificio, ni una caja, ni un sistema de clasificación. Foucault añade: “No tiene el peso de la tradición ni constituye la biblioteca de todas las bibliotecas” (130). Por el contrario, el archivo es “el sistema general de la formación y de la *transformación de los enunciados*” (130; cursiva añadida). Y hemos de añadir aquí que, para Foucault, los “enunciados” son transformados por este “sistema general” en “*acontecimientos y cosas*” (128, cursiva añadida). Asimismo, la coreografía es también un sistema dinámico de transmisión y de transformación, un sistema archivístico-corpóreo que también convierte los *enunciados* en acontecimientos corpóreos y objetos cinéticos, por ejemplo el que dice: “Persona 1 camina lentamente por el pasillo, se detiene en la entrada cinco segundos, camina lentamente en línea recta”... (extracto del guión de Allan Kaprow para *18 Happenings in Parts* [1959]); o “El brazo izquierdo se extiende lateralmente y se arquea ligeramente hacia atrás, pero alineado con la concavidad del cuerpo (extracto de Pierre Rameau, *El maestro de danza* [1725]); o “De pie en quinta posición, pie derecho detrás. *Relevé* sobre el pie izquierdo con pierna derecha en segunda, *rond de jambe* individual o doble y cerrar con pie derecho delante” (extraído de Joyce Mackie, *Basic Ballet* [1999]). Es decir, por el hecho de ser un sistema de transformación, el archivo es en sí mismo un punto crítico, una singularidad, que hace salir elementos reales de la nube virtual, y vuelve a segregar elementos

virtuales de los reales; convirtiendo acontecimientos corpóreos en objetos cinéticos, objetos corpóreos en acontecimientos cinéticos.

Pero ¿cómo podemos acceder al archivo, entrar en el archivo, si el archivo no es un “almacén” (como dice Nachbar durante su pieza, retomando el argumento de Foucault) sino en realidad un sistema? La respuesta es: solo coreográficamente. Pues si algo sabe la coreografía, es que un archivo no almacena: actúa. Y sus acciones tienen lugar ante todo mediante la delimitación de zonas de temporalidad y ritmos de presencia, tal como debe hacer la coreografía: “El análisis del archivo comporta, pues, una región privilegiada: a la vez próxima a nosotros, pero diferente de nuestra actualidad, *es la orla del tiempo que rodea nuestro presente*, que se cierne sobre él y que lo indica en su alteridad; *es lo que, fuera de nosotros, nos delimita*” (Foucault, 1972: 130; cursiva añadida). Estas zonas, o regiones, o dimensiones, forman y transforman no solamente nuestras nociones sino nuestras propias *experiencias* del tiempo, la presencia, la identidad, la alteridad, el cuerpo, la memoria, el pasado, el futuro, la subjetividad. El archivo como orla se convierte en la vertiginosa piel donde tienen lugar todo tipo de “reescrituras” políticas (Foucault, 1972: 140), incluida la reescritura del movimiento, incluida la reescritura del propio archivo. Como nos dice Nachbar en *Urheben Aufheben*, “entro en el archivo y emerge una diferencia, el archivo se desordena. Al mismo tiempo, se vuelve visible a través de mi cuerpo... Mi cuerpo hace el archivo visible y, al mismo tiempo, crea esta diferencia”.

Al igual que el cuerpo, al igual que la subjetividad, el archivo es dispersión, expulsión, derrame, diferenciación; una espumación, una formación y una transformación de enunciados en acontecimientos, de cosas en palabras, y de elementos virtuales en reales (y viceversa). Si en *La arqueología del saber* Foucault se preocupa ante todo del análisis de las transformaciones sistemáticas sufridas por los “enunciados” y las “prácticas discursivas” (1972: 135), su argumentación sobre el archivo incluye momentos en los que hacen aparición las prácticas corporeizadas, y en los que la identidad y la subjetividad son claramente invocadas como esenciales para en el sistema de transformación del archivo. En este sentido, Foucault menciona cómo el archivo “disipa esa *identidad* temporal en la que *nos gusta contemplarnos a nosotros mismos*” y “establece que *somos* diferencia” (131; cursiva añadida). Identificación, identidad, nociones del propio ser [*selfhood*] e incluso de percepción y autopercepción (tanto como los enunciados y los discursos) sufren el mismo proceso de transformación establecido por las operaciones del archivo. Además, el “yo” al que se hace referencia en la expresión “nuestro yo” es moldeado como esencialmente performativo y teatral dado que el archivo establece que “nuestro yo [es] la diferencia de las máscaras” (131). Esta diferenciación activa

múltiple y multiplicadora, que interviene en los enunciados y en los discursos, pero también en la identidad, en las maneras de mirarnos a nosotros mismos y de entendernos a nosotros mismos como mascarada, es simultáneamente subjetiva, ontológica y performativa. Su descubrimiento: “que la diferencia, lejos de ser origen olvidado y recubierto, es esa *dispersión* que *somos* y que *hacemos*” (Foucault, 1972: 131; cursiva añadida).

Consideremos por un momento las implicaciones políticas de este hacer-dispersión, que, para Foucault, ya *somos*. Considerémoslo en el campo particular de la coreografía y a través de las prácticas particulares de la danza en este campo. Por último, y siguiendo la sugerencia de Foucault, consideremos la cuestión de la dispersión no en relación con un origen mal clasificado, mal archivado, sino como la performatividad ontopolítica del archivo, lo que lo convierte en algo distinto de un almacén o de un cenotafio de movimientos del pasado.

Gabriele Brandstetter, en su ensayo “Choreography as Cenotaph” (La coreografía como cenotafio, Brandstetter 2000, 102), usaba un término que he venido utilizando en este ensayo sin definirlo adecuadamente. Dado que este término permite identificar tipos de afecto no melancólico, o no lamentoso, en el actual deseo de archivo como deseo de recreación en la danza experimental, quisiera forzarlo ahora hasta sus límites conceptuales dado que esto me ayudará a articular los tres proyectos comentados en relación con este cuerpo-archivo. El término es “excorporación” –y Brandstetter proponía que la danza sucede (podemos decir que la danza danza) gracias a una dialéctica constante de incorporaciones y “excorporaciones”–. Quisiera llevar más lejos aún la proposición de Brandstetter y añadir que, en esa dialéctica, toda clase de cuerpos (humanos, textuales, arquitectónicos, representacionales) implicados en el hecho/acto [*f/act*] de la danza expulsa e internaliza mutuamente las fuerzas, superficies, velocidades y modos del otro. En esta circulación y este intercambio, lo que se vuelve y retorna, y lo que en este movimiento es tal vez sobrepasado, transformado, dispersado, es la idea melancólica o cenotáfica de que la danza es aquello que *solamente* desaparece. Por el contrario, entender la danza como un sistema dinámico, transhistórico e intersubjetivo de incorporaciones y excorporaciones es entender la danza no solamente como aquello que *desaparece* (en el tiempo y a través del espacio) sino también como aquello que pasa alrededor (entre y a través de los cuerpos de bailarines, espectadores, coreógrafos) y como aquello que también, siempre, *vuelve alrededor*. La danza es el pasar alrededor y el venir alrededor de formaciones y transformaciones corpóreas mediante excorporaciones e incorporaciones de chorros de afectos (o chorros de singularidades afectivas). Gracias a los intercambios transformativos de pisadas y sudor, gracias a la transmisión constante de imágenes y

resonancias, la coreografía permite a los bailarines volverse y retornar sobre sus pasos para bailar mediante excorporaciones e incorporaciones. Este tipo de dinámica encuentra una economía particular, en la que los cuerpos se entrelazan, o se entremezclan, a lo largo del tiempo (en una interminable cadena de recíprocas emisiones, transmisiones, recepciones e intercambios de tiempos, gestos, pasos, afectos, sudor, respiración y partículas históricas y políticas). Bajo este sistema transformativo de excorporaciones e incorporaciones, la supervivencia de las obras de danza adquiere una nueva objetividad, evitando la melancolía como su afecto principal, su pulsión principal o su impulso nostálgico. ¿Qué intercambian exactamente los cuerpos en esta economía coreográfica de transmisión no melancólica? De nuevo, intercambian modos de composibilización y de imposibilización de una obra presuntamente pasada, que nunca, jamás, está muerta. Por el contrario, permanece siempre al acecho.

Arrastrar a Martha de entre los muertos

Junto con la idea de Foucault de un archivo transformativo, y nuestra idea de la danza como un sistema de incorporación de excorporaciones y excorporación de incorporaciones, quisiera invocar la obra de un coreógrafo que tiene, con respecto al archivo, un planteamiento muy distinto de los dos anteriores: Richard Move. Precisamente debido a que las conocidas *performances* de Move, basadas en su inquietante y humorística imitación de Martha Graham, no se originaron explícitamente como investigaciones “archivísticas” (a diferencia de las de Tolentino o Nachbar), se convierten en un caso particularmente interesante de “deseo de archivo” en la danza.

En 1996, en un club nocturno del Meatpacking District de Manhattan denominado Mother, Richard Move comenzó sus ahora célebres parodias escénicas en las que se transformaba en Martha Graham. Titulado *Martha@Mother*, el espectáculo comenzó inicialmente como una actuación en solitario y fue evolucionando a lo largo de la década a formas cada vez más elaboradas, incluido el evento en el Ayuntamiento de Nueva York en el año 2000, donde Move presentó, junto con su interpretación de la fundamental *Lamentation* de Graham, una recreación de la olvidada obra de 1962 de la coreógrafa titulada, *Phaedra*. El evento incluía también un diálogo hoy célebre entre la Martha Graham de Move y el mismísimo Merce Cunningham, en lo que fue quizá la última ocasión en la que Cunningham actuó en un escenario delante de un público.

En una reciente conversación, Move mencionó que lo que inicialmente le atrajo hacia Graham fue la fuerza en estado puro de su presencia y la tremenda teatralidad

de sus piezas “griegas”, que a principios de los años noventa habían sido ridiculizadas, menospreciadas y consideradas anticuadas por la danza contemporánea. Tal como me dijo el autor en una conversación mantenida en noviembre de 2009: “Graham había sido descartada por anticuada”. Pero, a pesar de haber sido relegadas a un pasado extinto [*passed past*], las danzas de Graham, su personaje público, su fuerza (Move habla de su “erotismo”) y sus palabras, ejercieron una irresistible influencia sobre Move. Graham era una llamada a la que Move no podía resistirse.

Es interesante ver cómo la incorporación/caracterización de Martha Graham por parte de Move enseguida fue percibida no solo como una caracterización *drag*, sino también como una especie de aparición fantasmal. William Harris, en una reseña publicada en el *New York Times* sobre las actuaciones de Move en *Mother*, introducía explícitamente la cuestión de la aparición fantasmal como elemento central de las recreaciones de Move: “A pesar de las pruebas forenses, la pionera de la danza moderna Martha Graham no murió en 1991. Podemos verla actuando, citando nombres de personajes importantes y presentando a colegas coreógrafos el primer miércoles y jueves de la mayoría de los meses en un club del Meatpacking District de Manhattan” (Harris, 1998: 10). En un inspirado giro retórico, Harris describe la actuación de Richard Move con este titular: “Arrastrar a Martha de entre los muertos” [12].

La aparición fantasmal, entendida como un efecto sociológico que desencadena historicidad, añade un componente afectivo a la actual política de recreación en la danza. Avery Gordon teorizó sobre la fuerza performativa y política de lo que ella denominaba “asunto fantasmal” [*ghostly matter*] para proponer que “de esos finales que no han terminado es de lo que trata la aparición fantasmal” (Gordon, 1997: 139). Esta inconclusión de los finales, el hecho de que los asuntos queden siempre sin resolver y además requieran objetividad al desencadenar su supervivencia, es lo que Move entendió y captó cuando encontró en Graham una fuerza que era incontrolable, incluso después de su muerte. El “asunto fantasmal” de Graham es una nube excorporante que viaja a través del tiempo, a través del espacio, a través de los géneros, a través de los periodos históricos, a través de las barreras jurídicas de la propiedad intelectual, y que estallan a través de la presunta fijeza del pasado en una revelación transgresora de sus poderosas actualizaciones, mediante una incorporación transformadora en las *performances* de Richard Move.

Las recreaciones de Move pueden haber comenzado como una diversión inteligentemente elaborada. Pero, como ha advertido Roger Caillois, hay que tener cuidado cuando se juega con fantasmas, porque puedes acabar convertido en uno de ellos. El hecho es que los intercambios de excorporaciones e incorporaciones de

Graham y Move generan una poderosa aparición fantasmal que trasciende el ámbito del entretenimiento y penetra profundamente en un campo social mucho más amplio y complicado. La Graham de Move altera las economías temporales, las economías afectivas, así como las economías autorales. Tras haber “recogido del suelo” (según la expresión empleada por Nachbar para referirse a su obra de recreación de *Afectos humanos* de Hoyer) los asuntos fantasmales excorporados por un nombre, una fuerza, un cadáver, una singularidad y un sistema de afecto llamado Martha Graham, el cuerpo de Move incorpora y luego interpreta una alteración radical para quienes se considera que tienen el control exclusivo sobre la supervivencia no solo de las obras de arte sino también de la voluntad de una autora muerta. Con la utilización de asuntos fantasmales (asuntos que por definición pugnan por escapar a las leyes de la propiedad y de lo apropiado) Move comenzó a constituir un archivo que se oponía a las economías autoritarias de la autoría. Como era de esperar, poco después de iniciar sus actuaciones en *Mother*, Move recibió de los abogados de la Graham Company un carta de requerimiento acusándole de infracción de la propiedad intelectual y de publicidad engañosa. Las primeras actuaciones de Move como Martha Graham coincidieron con el comienzo de un largo periodo en el que se había desencadenado un feroz litigio sobre el repertorio de Graham. Como ha señalado Selby Schwartz, en un reciente ensayo sobre el trabajo de Move: “los derechos a la voz de Martha, y la autoridad para representar su personaje, se convirtieron en el centro de un intenso litigio que se prolongó durante una década; durante unos años, los bailarines de su compañía tuvieron legalmente prohibido interpretar las piezas en repertorio” (Schwartz, 2010: 65). Se trata de una irónica vuelta de tuerca: delante del cadáver de una autora, era el repertorio (que una célebre afirmación Diana Taylor “oponía a los supuestos objetos estables del archivo” como todo aquello que “encarna la memoria corporeizada” [Taylor, 2003: 20]) lo que había sido congelado, controlado y disciplinado.

Durante cuatro años se mantuvo un vacío legal en el que estuvo prohibido representar todo el repertorio de Martha Graham. Entre 2000 y 2004 “para los bailarines de Graham era ilegal interpretar las obras de su repertorio (Ron Protas tenía los derechos); la situación era tan desesperada que toda la compañía se había disuelto. Los bailarines fueron despedidos, los abogados siguieron litigando... Durante cuatro años, Richard Move fue más o menos la única persona en el mundo que interpretaba en público coreografías de Martha Graham” (Schwartz, 2010: 75). Mientras tanto, el propio sistema de transformación de Move, compuesto a la vez de caracterización *drag* y recreación, creaba, lejos de las luchas institucionales sobre el cadáver de Graham, un poderoso archivo corpóreo y afectivo; un archivo que podía liberar la voz de Martha, así como su cuerpo, su presencia, su danza, su erotismo, su

creatividad y sus obras. En respuesta al requerimiento de los abogados para que cesase en su conversión en Martha, Move sustituyó la foto de Graham en el cartel del espectáculo por una suya y añadió una breve advertencia: “Este acontecimiento no está en modo alguno relacionado ni patrocinado por las Entidades de Martha Graham Entities” (donde “entidades” abarcaba la escuela, compañía, edificio/estudio, licencias de ballet, patrimonio, efectos personales, etcétera. En otras palabras, lo abarcaba todo excepto los asuntos fantasmales, aquellos impalpables elementos virtuales que expresaban un deseo de actualización.

A medida que Graham se convertía en Move, Move se convertía en Graham: “Estoy lleno de ella”, dice Move a Schwartz (Schwartz, 2010: 68). Después de transformar su cuerpo también en el cuerpo de Graham y de haber comenzado a interpretar recreaciones de varias de las piezas de Graham (Move describía su acercamiento a estas recreaciones como “deconstrucciones o reinenciones sinópticas”, con la importante excepción de *Phaedra*, que sería su representación más fiel de una pieza original), Move no solamente atrajo la atención de los vigilantes abogados. El cuerpo de Move se convirtió literalmente en un punto de atracción para los más íntimos colaboradores, amigos y antiguos bailarines de Graham. Y como tal punto de atracción (es decir, como punto crítico) comenzó a ser tratado por ellos como un archivo. Como en el caso de Tolentino, se recogía un cuerpo para servir como archivo. Como en el caso de Tolentino, estaba claro que la danza solamente puede encontrar su propio lugar archivístico sobre/en un cuerpo: el cuerpo entendido como un sistema afectivo de formación, transformación, incorporación y dispersión. En el segundo espectáculo de Move en *Mother*, Bertram Ross, icónico antiguo bailarín de la compañía de Martha Graham, se acercó a Move y le dijo: “Tienes que cambiar de lápiz de labios. Martha usaría un tono mucho más oscuro” (Move, comunicación personal, noviembre de 2009). Dado que solo existen fotografías en blanco y negro de *Lamentation* de Graham (de 1930) y una película artificialmente coloreada de 1941 que no puede proporcionar datos precisos como el auténtico matiz del lápiz de labios (el famoso vestido morado en forma de tubo aparece verdoso en esta película “coloreada”, que fue “corregida” en los sesenta pero de nuevo artificialmente), no era posible obtener este dato de los documentos (la mayoría de los documentos importantes en cine de las obras de Graham, *Dancer’s World*, *Appalachian Spring*, *Night Journey*, son todos ellos en blanco y negro). De modo que se obtuvo mediante un acto relacional, un regalo, que al entregarse transformó en ese momento el cuerpo de Richard Move en un archivo afectivo; o como escribe Schwartz, “un depósito para una auténtica historia de Martha” (75). Yo solo cambiaría “auténtica” por “afectiva” en la observación de Schwartz, dado que se producirían cada vez más “donaciones” de antiguos bailarines que corregían algún

detalle en el gesto, la postura o los pasos de Move; o que le entregaban objetos personales que habían tenido una intensa vinculación con Graham. Desde las primeras actuaciones de Move, viejas cintas de vídeo de los cada vez más deteriorados y abandonados archivos de la compañía serían pasados subrepticamente por miembros de la compañía y prestados a Move para que pudiera continuar su investigación y componer sus breves recreaciones. Relatos, entregas subrepticias y donaciones (todo lo cual generaba una historiografía afectiva, para ayudar colectivamente a rescatar a Martha de la muerte y arrastrar a Move a retornos creativos) no hacia el pasado, sino hacia las zonas compositibles e incompositibles definidas por Martha Graham, sus obras y sus amigos. Una vez en el campo de los asuntos fantasmales, resulta muy difícil que no surja una especie de comunidad: una comunidad sin fines.

En abril de 2006, con ocasión del decimoctavo aniversario de la Compañía de Graham, Move actuó con la Compañía de Martha Graham como parte de su gala de estreno en el Skirball Center de Nueva York. Move interpretó un monólogo escrito para la ocasión y bailó junto con Desmond Richardson el extracto de un dúo de un ballet bastante desconocido de 1965, *Part Real-Part Dream*. A diferencia de sus anteriores “destilaciones deconstruidas”, esta fue una reposición “oficial” y más convencional, preparada por los miembros más antiguos de la compañía, bajo la directora artística de Janet Eilber. Posteriormente, en 2007, Move recibió el encargo de crear una nueva pieza de danza para la compañía. Esta nueva obra se ha integrado ahora en el repertorio de la Martha Graham Company y participa en sus giras internacionales. Pero dado que Move es también Martha y Martha es también Move, uno se pregunta sobre el estado autoral de esa pieza. Como observa Schwartz, “es un gran triunfo de la historia de la *drag performance* que Richard Move, con su mínima formación en la técnica de Graham y su carrera como bailarín de discoteca [*go-go*], con sus casi dos metros de altura y sus gustos sesenteros estilo Jackie, que podía decir despectivamente que las piezas griegas de Graham eran ‘culebrones totales’, pareciera el depósito más fiable para la carrera de Martha Graham” (2010: 76). Pero sugiero que la fuerza afectiva de lo fantasmal convirtió a Move en algo mucho más poderoso que un “depósito”: lo convirtió en un archivo corpóreo, un sistema o zona donde las obras no descansan sino que se forman y se transforman, interminablemente, como asuntos fantasmales. O simplemente, como cuerpos.

Deseo de archivo/Deseo de recreación/De nuevo (y otra vez)

Espero mostrar a través de las obras de estos tres coreógrafos, muy distintos entre sí, cómo lo que he llamado “deseo de archivo” pasa a ser una virtualidad muy concreta y muy real de una obra (que sigue siendo totalmente contemporánea en sus

demandas de actualización). Es en lo relativo a la identificación de un potencial creativo (aunque virtual) ya inherente en la propia obra de arte en lo que difiero, en un aspecto importante, respecto del análisis de Ramsay Burt sobre recientes recreaciones. En el mismo ensayo antes comentado, Burt describe la fuerza política de las recreaciones como derivadas de artistas que “enmarcan conceptualmente sus *inevitables fracasos* en su intento de ser fieles a un original”, donde “lo significativo no es el *hecho de estos fracasos* sino cómo se enmarcan” (Burt, 2003: 38; cursivas añadidas). A diferencia de Burt, y con ayuda de los tres modos de recreaciones que acabo de comentar, propongo que el fracaso constituye un falso problema en relación con el deseo de recrear (en el estricto sentido que se le da en este ensayo, es decir, como una actualización no metafórica de la supervivencia de una obra de arte). Pues plantear los “inevitables fracasos” como hechos/actos de infidelidad presupone que un “original” es siempre acertado, completo y fiel a su presunta (auto)integridad originaria. En vez de pensar en las recreaciones como marcos conceptuales para los “inevitables” esfuerzos fracasados de un coreógrafo por conseguir copiar completamente un original, quisiera proponer el deseo de recreación como un modo privilegiado de efectuar o actualizar el campo inmanente de inventiva y creatividad de una obra. Esta proposición implica que debemos tratar cualquier obra de arte, por ejemplo una pieza coreográfica, como un ente en cierto modo autónomo en sus planos de composición, expresión y consistencia, mientras que plantear la autonomía de la obra de arte implica reconocer una capacidad específica en cualquier coreografía para apelar, invocar o incluso exigir actualizaciones. En este sentido, estoy de acuerdo con la “ética de las cosas” de Silvia Benso, que entiende que “las obras de arte, aunque hechas por seres humanos, son autosuficientes. Su autosuficiencia borra la presencia del artista en ellas, con el fin de que la obra sea liberada hasta su pura autosubsistencia” (Benso, 2000: 104). El proyecto heideggeriano de Benso de una ética de las cosas puede complementarse con una política deleuziana del devenir: una política en la que la “autosubsistencia” de cualquier actualización concreta de una obra de arte está esencialmente compuesta por la realidad de la nube virtual que la rodea (una nube virtual que activa imposibles y compositibles ya presentes en la obra pero que pueden no haberse actualizado todavía, pueden no haber encontrado una manifestación corpórea en la expresión “original” de la obra. Actualización es también distinto de reinención: es más bien una *invención* cuya posibilización reside, no obstante, en la propia obra. Es tarea del recreador recoger las fuerzas virtuales (aunque muy concretas y específicas) de una obra y actualizar ese plano de la composición de la obra siempre incompleto, pero siempre consistente, múltiple y heterogéneamente singular[13].

Es la invención con todos sus poderes lo que me lleva a la necesidad de reemplazar palabras de carga psicoanalítica, tales como “impulso” [*impulse*] (Hal Foster) o “pulsión” [*drive*] (Santone), como cualificadoras del deseo artístico de archivo, por la expresión más performativa de “deseo de archivo”. Prefiero “deseo” porque nombra la fuerza diferencial de aumento inextricablemente ligado a la creación gracias al hecho específicamente coreográfico del retorno [*re-turning*]. Sigo aquí la identificación de Deleuze de la profunda conexión entre “deseo” (como fuerza positiva, no reactiva) y “creación”, una conexión que tiene lugar debido a un articulador cinético: el retornar. Verdaderamente, para Deleuze, el retorno es el movimiento que plantea una diferencia constitutiva (creativa) en la repetición, planteando así “la gran ecuación: querer=crear” (Deleuze, 2006: 69). Aquí, volvemos al comienzo de este ensayo y puedo finalmente comprender por qué la afirmación de Laurence Louppe no se sostiene: el retorno es lo que la danza debe hacer precisamente porque el retorno es la repetición diferencial creativa esencial que libera a la danza y a los bailarines de la maldición de Orfeo. Ésta es la observación de Mark Franko sobre las “reconstrucciones” en danza: abordan y llevan a primer plano una “obsesión” teatral-teórica fundamental por la repetibilidad que muy bien puede ser la marca contemporánea ontopolítica (diferencial) de la danza (Franko, 1989: 73). En un sentido similar a mi propio argumento, esta marca diferencial es lo que lleva a Franko a proponer el término “construcción” como alternativa a reconstrucción. Lo que debe quedar claro ahora es que las recreaciones, como “deseo de archivo”, se dedican a los retornos creativos precisamente con el fin de encontrar, llevar a primer plano y producir (o inventar o “hacer”, como proponía Foucault) diferencia. Esta producción de diferencia no equivale al despliegue de fracasos por parte de los recreadores por ser fieles a las obras originales, sino a la actualización de la inventiva siempre creativa, (auto)diferencial y virtual de la obra. De ahí el imperativo político resultante del deseo de archivo como deseo de recrear: diferencia con repetición, repetición debido a la diferencia (ambas en acción bajo el signo de la creación y nunca del fracaso, liberando la historia y las danzas hacia supervivencias en las que, como tan hermosamente escribió Benjamin, “la vida del original alcanza su siempre renovado, su postrero y más amplio despliegue” (Benjamin, 1996: 255).

En este contexto, las recientes recreaciones en danza podrían considerarse no como compulsiones paranoico-melancólicas de repetición, sino como modos singulares de politizar el tiempo y las economías de la autoría mediante la activación coreográfica del cuerpo del bailarín como un archivo interminablemente creativo, transformacional. En la recreación volvemos y en este retorno encontramos en las danzas pasadas un deseo de seguir inventando.

Notas

[1] Entre los artistas relevantes que trabajan con recreaciones figuran Lilibeth Cuenca, Marina Abramovic y David Weber-Krebs.

[2] Las recreaciones son significativas de tal modo que cabe preguntarse si esta insistencia en retornar (este deseo de recrear) podría ser ese rasgo particular que permite a la danza definirse precisamente como contemporánea. Pues esta intensa característica de alguna danza experimental reciente, que muchos parecen considerar un rasgo distintivo de su contemporaneidad, es en sí misma ya una especie de retorno (aunque no reconocido) de una anterior oleada de recreaciones a comienzos de los años ochenta. El término privilegiado en aquel entonces fue “reconstrucción”; Mark Franko, en un escrito de 1989, describía las “recientes reconstrucciones de los ochenta” como “un ímpetu de *experimentación contemporánea* en la coreografía” (Franko, 1989: 59n10; cursivas añadidas). En el mismo ensayo, Franko cita un artículo de 1983 de Sally Banes donde ella señala “la manía actual de la reconstrucción” (57n3). Más extrañamente, Franko abre su ensayo mencionando la reconstrucción por Suzanne Linke en 1988 de *Afectos humanos* de Dore Hoyer, la misma pieza a la que Nachbar (re)turnará en su *Urheben Aufheben* (2008), comentada en este ensayo.

[3] La idea de la capacidad de resistencia de las recreaciones de danza puede encontrarse ya en el ensayo de Mark Franko sobre las reconstrucciones en la danza experimental en los años ochenta. Franko proponía el término “reinención” para caracterizar de qué modo, “situadas entre la aprehensión del objeto y la creación del objeto, [las reconstrucciones] pueden a la vez servir de crítica cultural y promover una nueva creatividad” (Franko, 1989: 73). Curiosamente, a finales de los sesenta, Allan Kaprow había propuesto tanto el término como la práctica de la reinención como un imperativo para todas las recreaciones (ya fueran hechas por él mismo o por otros) de sus *happenings* y acontecimientos, utilizando argumentos similares. Véase, por ejemplo, Rosenthal (2008).

[4] La transición entre sociedades de disciplina y las actuales sociedades de control es teorizada por Gilles Deleuze en sus ensayos “Control y devenir” y “Post-Scriptum sobre las sociedades de control” (Deleuze, 1995). Atribuyendo el diagnóstico de esta transición histórica a Foucault, Deleuze escribe: “Estamos saliendo de las sociedades disciplinarias, ... ya estamos más allá de ellas. Estamos entrando en sociedades de control, que ya no funcionan mediante el encierro sino mediante un control continuo y una comunicación instantánea” (Deleuze, 1995: 174). La relación que se puede establecer entre sociedades de control y una dedicación a las recreaciones y al archivo puede encontrarse en la observación de Deleuze de que “en las sociedades disciplinarias siempre había que volver a empezar (terminada la escuela, empieza el cuartel, después de éste viene la fábrica), mientras que en las sociedades de control nunca se termina nada” (179). Esta condición interminable orientaría toda producción (incluidas las producciones culturales) en las sociedades de control hacia la metaproducción (181). En este sentido, podemos entender la problemática planteada por Burt en relación con las recreaciones y la danza en las sociedades de control.

[5] A pesar de las diferencias de enfoque entre Santone y Foster, hay que señalar que, desde un punto de vista psicoanalítico, “pulsión” [*drive*] e “impulso” [*impulse*] son uno y el mismo término (Laplanche y Pontalis, 1974: 214), lo cual nuevamente une ambos enfoques a lo psicológico (o lo metapsicológico) como marcos críticos privilegiados de las prácticas artísticas.

[6] Correspondencia por correo electrónico con el autor, febrero de 2010.

[7] “Lo virtual no es real, pero *como tal posee una realidad*” (Deleuze, 1991: 96).

[8] Sobre la noción del cuerpo en Spinoza, véase Deleuze (2001) y Deleuze y Guattari (1987: capítulo 10).

[9] Correspondencia por correo electrónico con el autor, 2009.

[10] Todas las citas de Nachbar provienen de un texto proporcionado al autor por el propio Nachbar, con la traducción inglesa de sus palabras a lo largo de *Urheben Aufheben*.

[11] “Solo se puede hablar de acontecimientos como singularidades que se despliegan en un campo problemático, y en la cercanía de las cuales se organizan las soluciones» (Deleuze, 1990: 56).

[12] N. del t.: “*Dragging Martha Back from the Dead*”. *Drag* y *dragging* son términos muy polivalentes en inglés. El título del *New York Times* puede tener el sentido de arrastrar o rescatar a Martha Graham de entre los muertos, pero a la vez mantiene un juego de palabras con otro sentido muy presente aquí del término *drag*, el relacionado con la *drag performance* (y su conocida variante *drag queen*), así como con el hecho de que Move, un hombre, actúe *disfrazado* como mujer, encarnando el personaje e incluso la persona de Martha Graham.

[13] Lo cual significa que un plano de composición es una “unidad”, no un “uno”.

Bibliografía

Agnew, Vanessa: “History’s Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present”, *Rethinking History* 11 (3), 2007.

Benjamin, Walter: “The Task of the Translator”, *Selected Writings*. Volume 1, 1913-1926, M. Bullock y M. W. Jennings (eds.), Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA, 1996. (“La tarea del traductor”, en *Obras*, IV, Abada, Madrid, 2010. Trad. Jorge Navarro Pérez).

Benso, Silvia: *The Face of Things*, SUNY Press, Albany, 2000.

Brandstetter, Gabriele : “Choreography as Cenotaph”, *ReMembering the Body: [on the occasion of the exhibition “STRESS” at the MAK, Vienna]*, Gabriele Brandstetter y Hortensia Vèolckers (eds.); con *STRESS, an image-essay* de Bruce Mau; con textos de André Lepecki; trad. inglesa Andrea Scrima y Rainer Emig, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2000.

Burt, Ramsay: “Memory, Repetition and Critical Intervention: The Politics of Historical Reference in Recent European Dance Performance”, *Performance Research* 8 (2), Routledge, Londres, 2003.

Deleuze, Gilles: *The Logic of Sense*. European Perspectives, Columbia University Press, Nueva York, 1990. (*Lógica del sentido*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2005. Trad. Miguel Morey).

— *Bergsonism*, Zone Books, Nueva York, 1991. Trad. inglesa de H. Tomlison y B. Habberian. [*El bergsonismo*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1987. Trad. Luis Ferrero.].

— *The Fold*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993. Trad. inglesa de T. Conley. (*El pliegue: Leibniz y el barroco*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1989-2009. Trad. José Vázquez y Umbelina Larraceleta).

— *Negotiations*, Columbia University Press, Nueva York, 1995. (*Conversaciones*, Pre-Textos, Valencia, 2006. Trad. José Luis Pardo).

— *Spinoza: Practical Philosophy*, City Lights, San Francisco, 2001. (*Spinoza: filosofía práctica*, Tusquets Editores, Barcelona, 2001. Trad. Antonio Escohotado).

— *Nietzsche and Philosophy*, Columbia University Press, Nueva York, 2006. (*Nietzsche y la filosofía*, trad. Carmen Artal, Anagrama, Barcelona, 2012).

Deleuze, Gilles, y Felix Guattari: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Athlone, Londres, 1987. (*Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 2010. Trad. José Vázquez Pérez).

Deleuze, Gilles, David Lapoujade : *Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975-1995*. Semiotext(e), distribuido por MIT Press, Nueva York y Cambridge, MA, 2006. (La cita de Deleuze corresponde a “Qu’est-ce qu’un dispositif? En E. Balbier, G. Deleuze y otros. *Michel Foucault philosophe*, Ed. du Seuil, París. [*Michel Foucault, filósofo*, Gedisa, Barcelona, 1990. Trad. Alberto Bixio.]).

Derrida, Jacques: *Archive Fever*, traducción inglesa de E. Prenowitz, University of Chicago Press, Chicago, 1995. (*Mal de archivo: una impresión freudiana*, trad. Paco Vidarte, Editorial Trotta, Madrid, 1996).

Foster, Hal: “An Archival Impulse”, *October* (110), 2004.

Foucault, Michel: *The Archaeology of Knowledge*, Pantheon, Nueva York, 1972. Trad. inglesa de A. M. S. Smith, (*La arqueología del saber*, Siglo XXI Editores, Madrid, 2009. Trad. Aurelio Garzón del Camino).

Franko, Mark: “Repeatability, Reconstruction and Beyond”, *Theatre Journal* 41 (1), 1989.

- Gordon, Avery: *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997.
- Harris, William: "Dragging Martha Back from the Dead", *New York Times*, 6 de diciembre, 1998.
- Laplanche, J., y J.-B. Pontalis: *The Language of Psychoanalysis*. W. W. Norton, Nueva York, 1974.
- Loupe, Laurence: *Traces of Dance: Drawings and Notations of Choreographers*, Editions Dis Voir, París, 1994.
- Massumi, Brian: *Parables for the Virtual*, Duke University Press, Durham, NC, 2002.
- Rosenthal, Stephanie: "Agency for Action", en *Allan Kaprow: Art as Life*, E. Meyer-Hermann, A. Perchuk y S. Rosenthal (eds.), Getty Research Institute, Los Ángeles, 2008.
- Santone, Jessica: "Marina Abramovic's *Seven Easy Pieces*: Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History", *Leonardo* 41 (2), 2008.
- Schneider, Rebecca: "Archives Performance Remains", *Performance Research* 6 (2), Routledge, Londres, 2001.
- Schwartz, Selby Wynn : "Martha@Martha: A Séance with Richard Move". *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory* 20 (1), 2010.
- Taylor, Diana: *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham, NC, 2003.

Texto original publicado en inglés, «The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances», en *Dance Research Journal*, Volumen 42, Número 2, Invierno 2010, University of Illinois Press.
Para información adicional sobre este artículo, véase
<http://muse.jhu.edu/journals/drj/summary/v042/42.2.lepecki.html>
© André Lepecki 2010

André Lepecki. Comisario, dramaturgo, escritor y co-creador. Profesor de *Performance Studies* en la New York University. Dramaturgo de los coreógrafos Vera Mantero y João Fiadeiro; ha colaborado con Meg Stuart y Damaged Goods. Codirige las video-instalaciones *STRESS* (2000, junto a Bruce Mau) y *Proxy* (2003, junto a Rachel Swain). Crea, con Eleonora Fabiao, la serie de performances *Wording* (2004-6) y dirige/comisaría una reelaboración de Allan Kaprow's, *18 Happenings in 6 Acts* (Haus der Kunst, Munich, 2006). Autor del libro *Exhausting Dance* (2006), editor de *Of the Presence of the Body* (2004) y co-editor, junto a Sally Banes, de *The Senses of Performance* (2006). Actualmente investiga la relación entre la danza, la filosofía y la escultura.