

Luftpause

(breve apología del derroche) por Roberto Fratini

“Prólogo en el cielo.

En el medio de la creación, Dios depuso sus armas y arengó a sus ángeles así: ‘Entre tanto frenesí, lo único sensato son las pausas cuando respiramos, los momentos de parada en los que damos cuenta de nuestra convulsión: el vacío –que se confunde con la totalidad de aquellas pausas, aquellos interludios del delirio– implica la supresión momentánea de todo deseo, ya que es el mismo deseo que nos sumerge en el no conocimiento, que nos hace divagar; es el deseo que nos hace proyectar el ser por doquier a nuestro alrededor”.

Me he dedicado a la teoría y la escritura únicamente porque esta opción cuadraba con un antigua inclinación, en mí, por la dependencia y la mendicidad más incondicionales. Todo el pensamiento teórico-reflexivo se basa, como en un axioma, en un mismo estado de necesidad, ya que no existe reflexión a menos que el mundo no acepte reflejarse en nosotros. Y si eso determina una fuga hacia el narcisismo, habrá que aceptar que las vías de la exégesis no son, a buen seguro, menos patológicas que las de la creación y que, por lo tanto, hay en el extraño trabajo de entender mucho más de compulsión que de ponderación. Lo cual es aún más cierto en la danza, en la que la teoría hace gala de la agudeza de un pensamiento vertical que está paródicamente en la verticalidad de la misma danza como la polla tiesa del sátiro está en la levedad de la ninfa en fuga.

Y si bien no hay nada como la danza para administrar una idea desmesurada de la realidad, no hay nada como la teoría para alimentar y confirmar un cierto sentimiento de inferioridad hacia el universo.

Cuando, el pasado verano, se murió mi abuela, me pregunté durante mucho tiempo qué es lo que estaba desapareciendo con ella. Y me acordé de las veces en que, al vernos sucios, se quitaba del bolsillo de su sobretodo un enorme pañuelo gastado y algo acre, lo humedecía con la punta de la lengua y, apretándolo con el dedo índice, restregaba nuestras marcas de mocos. Era un gesto bastante antiguo y mamíferino que había que creer que, a través de mi abuela, se celebrara en este planeta por última vez. También creo que la única oportunidad de volver a verlo será, desde hoy, en un espectáculo de danza. Y creo que la danza es un inmenso yacimiento de gestos fósiles, la Pompeya silenciosa en la que parecen calcos, formas vacías, los huesos de brillantes abstracciones. Esos mismos gestos que en otros tiempos o en otros espacios, o en otros mundos, fueron o serán emotivamente plausibles: un océano que perdió la cuenta de sus caracoles. Y que se enarenó en sí mismo.

Cada danza va gestando con aparente placidez una tímida tesis sobre la infinidad de los mundos posibles.

(Me abandono no sin titubeo a esta oleada de nostalgia. Todas las conferencias son confidencias.)

Y, a pesar de su capacidad de incluir lo impensable, la danza está totalmente desprovista de la facultad de recordarlo. Rápidamente bailada, rápidamente olvidada; no acata las consignas de Mnemósine, la Memoria, la cual es también su madre. Abismal olvido del olvido en el que un

cuerpo olvida incluso que es desmemoriado. Quien mueve la danza siempre es la inefable gasolina de la amnesia.

No es casual que, en esta ausencia patológica de memoria, Terpsícore haya encontrado y abrazado, en el siglo XX, el más débil de mente, el más desmemoriado y el mejor informado de las épocas recientes. Siglo en el que el documentar ha extinguido el recordar.

Tiempo ha que nuestros recuerdos no se recuerdan al crepúsculo. Tiempo ha que no soñamos con nuestros muertos.

Lo mínimo que puede decirse de la muerte y la danza es que ambas ofrecen una última (a veces una única) oportunidad de prestar escucha a quien calla.

Sin embargo la modernidad, en danza, ha liquidado apresuradamente toda deuda con los temas fúnebres. No hay nada más estúpido que la convicción, especialmente difusa entre los protésicos de la contemporaneidad, de saber qué es Danza y qué no lo es, qué danza es viva y cuál extinguida y de practicar un constante aplazamiento de la fecha de nacimiento del género. Pero una danza constantemente recién nacida no tiene ningún perfil existencial. Y no se rinde honor a la abortividad innata y sistémica de la danza cultivando el espejismo de ser ultimogénitos y vigorosos en una estirpe de nacidos muertos. Son tontos, estos listos, y no saben que toda y cada danza es danza hasta que cree serlo, ya que en absoluto ninguna lo es: porque *ser algo* es la forma primaria del cumplimiento, y no hay cumplimiento que salvaguarde el deseo. Pero sin deseo no hay danza.

Esto es válido, se dice, para cada tipología de orgasmo. El orgasmo es en sí demasiado perfecto como para constituir una forma de arte. Y la insistencia de las *artes amatoriae* acerca de la tecnología de los preliminares sólo es la extenuante confirmación de un viejo pesimismo en lo que se refiere a la eficacia del "correrse". Así, pues, aun reivindicando con desesperación su modelo cultural, la danza no es el paroxismo tan ordenado que creemos, y no es tampoco el preliminar inmejorable, sino un opuesto especular (y análogamente frustrante) de lo que en sexología llaman *coitus interruptus*. El ininterrumpido, performativo hacerse de un orgasmo siempre im-perfecto.

De manera inexacta, por correspondencias nebulosas e incumplimientos, la danza es al orgasmo como el andar de quien vacila es al "correrse" de quien goza.

Por eso, la danza, sumamente laberíntica en sus estrategias de aberración, no es un simple "perderse", sino que es más exactamente el *arte* de perderse. Algo como una operación fraudulenta, una tecnología del descarrilamiento, un afán de dispersión hecho ciencia balística; por así decirlo, un oficio de terrorista. No premedita un movimiento centrípeto hacia el cuerpo, sino una excursión centrífuga hacia su opuesto, que es la carne.

Carne, o sea cuerpo hecho humo, disperso, "asperjado". Literalmente ilocalizable y no identificado. Como las víctimas de unos atentados.

Ahora se me culpará de sofismo e inconsistencia. La lujuria –creo– me resultaría más eficaz, pero la carga de erotismo aplicada a quien escribe suele ser bastante baja. Se ignora que polla y pensamiento, tan separados en las esferas incomunicadas de una respectiva castidad (que es la instantaneidad del orgasmo en el primero y la precisión de la idea en el segundo), no tienen esperanza de fusionarse fuera de una cierta impureza, común a lo peor de ambos y por eso casi heroica, que es la inexactitud del deseo. Hay saunas masculinas que representan hoy mismo, mejor que cualquier mesa redonda, un lugar idóneo para pensar la danza. Con todo ese vapor, el cuerpo es la menos tortuosa –y la más torturante– de las conjeturas. O, en el fondo, sencillamente, la *cosa que resplandece en la oscuridad*.

Una sustancia compatible con el pensamiento, es decir nada que sea un cuerpo, sino más bien un peso, un *pensum*, un feto ampliado. O, al contrario, un simple halo, una nebulosa de carne.

Danza, polla y pensamiento, agermanados por el deseo hasta en sus elementos básicos, que son la diferencia, de un lado, y la coacción a repetir del otro, porque el misterio de la esencia que desata al deseo radica en la diferencia; y la diferencia preserva su misterio en la insaciada repetición de sí misma. Toda la danza reafirma el cuerpo para distinguirlo de sí. Cada paso de danza administra el dudoso privilegio de un "pasado", de una incansable diferencia entre el cuerpo actual y la carne factual, entre el "quién" y el "qué" de la danza.

Así que danza, amor y pensamiento sólo serían distintas declinaciones de un Deseo Único. Sus desinencias. Sus desistencias (si hay una diferencia entre danza artística y danza deportiva, es que la segunda es de quien *resiste*, la primera de quien *desiste*). Precisamente el concepto de desistencia ocupa gloriosamente el centro de la danza contemporánea, o sea –aunque parezca una paradoja– de la más marcada por una cierta vocación vitalística (tal vez como confirmación ulterior del viejo refrán según el cual el vitalismo es un síntoma infalible de anemia). Y no es casual que esa danza haya vuelto a descubrir el inefable prestigio del *caerse*, como última versión de una desistencia, de un hundimiento, de una rendición originarias. Alguien dijo que "la originalidad de un ser coincide con su forma peculiar de tropezar".

Caer, del latín "cādere", que también está en el origen de las palabras "occidente" y "uccidere" [en italiano, 'matar']. La danza que se baila en nuestras latitudes es totalmente compatible con un sector de mundo tendencialmente hundible y homicida. Es por lo tanto legítimo opinar que toda relación entre danza y buena fe no sea sino un puro gesto de mala fe cultural. Nunca somos tan malos –y tan inermes– como cuando bailamos.

Tarde o temprano será aconsejable hilvanar una criminología de lo bailado: no está claro que la presunta evidencia cegadora (*evidence*) con la que la danza exhibe sus cuerpos del delito (*bodies of evidence*) constituya en sí una prueba, el constar de algo. Demasiado similar a un acto de ocultamiento, demasiado próxima a un enarenamiento de la mirada, la danza nunca ha sido el "juicio" que se pretendía, sino un crimen contra la misma idea de juicio: tan procesal que no puede ser juzgada ni "procesada", su principal complicación es esa complicidad con la cual embiste implacablemente el mismísimo ojo que debería, cuando menos, observarla con recelo.

Me doy cuenta de que todo esto la convierte en una materia vagamente abyecta. ¿A quién le va a importar? La danza exhibe un montón de prisioneros. Pero no deja testigos.

Y si me preguntaran qué es la belleza, si, aún peor, me preguntaran qué belleza duerme entre las piernas abiertas de la danza o qué lugar ocupa la danza en la pirámide, en el sepulcro imperial de la misma belleza, contestaría que la experiencia estética del mundo es a las artes como la última plaga de Egipto a los portales marcados tras los cuales duermen los primogénitos que un dios iracundo condena a muerte. Diría que el aletear del ángel oscuro pasa por muchas puertas, pero no mata en todas. Que si bien las artes no son el único acceso a la belleza en este mundo, también es cierto que las artes son el tema y el objeto de un privilegio nefasto, que casi siempre se revela a sí mismo de forma sanguinaria y que, aun no poseyendo el dominio exclusivo de la belleza, ha descubierto el poder de volverla letal. La danza es, con todo, un ultimogénito disfrazado cómicamente de Ángel Exterminador que, al renunciar a acabar con ella allí donde está, siempre lleva en la boca una penúltima palabra o maldición acerca de la belleza. Ya que, literalmente, busca la última en cada pliegue del Doquier. Y no sabe –o no quiere– encontrarla.

La belleza es, en el fondo, como una fiesta de cumpleaños con demasiadas flores y muy poco pastel.

De forma similar, la danza recuerda la coquetería: una promesa no cumplida.

Porque la esencia de toda coquetería es negar fingiendo conceder. Ir hacia a alguien eludiendo la mirada: en el estrabismo de Venus hay más lascivia que en cualquier desnudez.

Toda la historia del *en dehors* es la crónica de como, durante unos siglos, generaciones de bailarines se acostumbraron a simular la frontalidad mientras huían de lado: fue, en la historia de la danza, la primera *coquetterie* sistemática, la primera forma de *se-ducción*, si seducir es, al fin y al cabo, fingiendo el perseguimiento, *conducir hacia uno mismo*. Toda la danza es la elegía del cuerpo huido, de la envoltura descascarada. Nuevamente, el acto de vida que celebra una infinita potencialidad de muerte.

Ahora, precisamente por esa coquetería, por ese estrabismo congénito, por ese poder de seducción basado en el asentamiento que marca la danza occidental, a menudo sospecho que la cruzada de la contemporaneidad en favor del autoexpresión fue un esfuerzo inútil y, en muchos aspectos, el nefasto producto de un malentendido; que sensación e interpretación no fueron ni de lejos sinónimos; que la intensidad de la mirada y la arrogante contricción de la actitud fueron la mayoría de las veces, en la danza, un falso atajo hacia el mito de la presencia (es decir, al final, la manera más prolija de caer en una trampa); que esa intensidad pseudo-teatral fue generada por el oculto convencimiento de que captar la com-pasión del público y captar su atención son lo mismo. Y que si el primer contacto entre hombres y OVNI puede alejar los sentimentalismos, no se entiende por qué el contacto primario entre hombres y danza tenga que practicar ese sentimentalismo con tanto ahínco, ya que la bailarina es el más exquisito de los Objetos Volantes No Identificados.

Prefiero en cambio el raro estrabismo expresivo, la vacuidad un poco idiota que aletea sobre los rostros de los Arcanos mayores en el Tarot; porque opino que los hombrecillos y las mujercitas reproducidos en este juego adivinatorio logren trascenderse de hombrecillos y mujercitas a Figuras, de Figuras a Alegorías, de datos reales a conjeturas, precisamente gracias a la ligera insulsez de *participar a la imagen ausentándose de ella*. Que sencillamente es el privilegio de significar sin sufrir.

No hay pathos más patético que cierto metalingüismo.

Y todo eso porque la figura no es una imagen enriquecida de Otro, sino, al contrario, la imagen en la que algo ha colapsado: no el afianzamiento expresivo de una forma, sino su barranco, su vértigo, su *estado de duda*. Creo que la vocación de la danza es principalmente provocar aquella vacilación, aquella caída, aquel vértigo, en la figura elemental del *homo erectus*.

Asimismo, la única acción coherente para el cuerpo que anhela ser despiadadamente cuerpo es desaparecer.

Llamemos danza, entonces, la arriesgada simulación de muerte en que cada paso anhela la perfección del tras-paso. Y llamemos danza no a la muerte strictu sensu, sino al morir. Mejor, una versión infinita –e infinitiva– del deceso. Llamemos danza la intransitividad del verbo “morir”. O una definición aún más sintética: *Lo que no acaba de acabar*. Danza es la finitud de la vida y de lo que acaba en la vida, sin recuerdos, sin pruebas ni engorros, sin cadáveres, sin indicios.

Por esa razón, la danza es el único crimen perfecto. Porque en ella acto y móvil coinciden totalmente. Porque, entre todos los móviles, ha elegido el más genérico. Y entre todas las coartada, la más parecida a la ubicuidad.

Delito, del latín “delinquere”, que significa desviar del camino señalado. El deliquio del febricitante y del místico tiene, por cierto, la misma raíz. Una análoga rareza idiomática establece, al cabo opuesto de la escala dinámica, el estrecho parentesco entre relictos y reliquia, del latín “relinquere”, abandonar, dejar. Entre danza y cuerpo ocurre así lo mismo que entre delito y relictos (es decir, entre actividad extrema y pasividad extrema). Tal vez la danza sea al cuerpo como un naufragio es a los bienes relictos que se deja atrás. El cuerpo que baila es derramado, descompuesto, simplificado, si se quiere, pero sobre todo convertido en alguna forma sagrada de inservibilidad, de “flotancia” póstuma. Carne flotando *entre lo flujos airados*.

Un blando autolesionismo que la danza comparte con el pensamiento, si realmente "pensar es perseguir la inseguridad, luchar por una grandiosa Nada, cerrarse en abstracciones con afán de martirio; es buscar la complicación como otros buscan el suplicio o el placer. El pensador es, por definición, *ávido de tormento*." (E. Cioran).

Muy poco, quizás. Sin embargo, para muchos de nosotros, la única danza posible. Y nos conformamos con ella.

¿Por qué nunca he temido, ni querido, ni sabido bailar? Porque demasiadas veces una determinada tristeza me ha dejado cojo. Y porque ya tengo bastantes disgustos con preguntarme qué es andar. Digamos que el paso base, algunos días, es tan doloroso que tengo que detenerme cada tres metros y tomar aliento. Es que, en esos días, toda mi inspiración tiene como único objetivo poético el andar desde un aquí hasta un allí del espacio ciudadano, en la desaparición general de todo mundo y de toda poesía y de toda danza que no sea este trascenderse del tiempo, no ya en la abstracción llamada espacio, sino en la noción vulgarmente concreta de un trayecto.

Así que no tiene que sorprender ni escandalizar que yo fume tanto. Aprovecho la ocasión para dejar una anécdota más acerca de la danza y la muerte; danza y tabaquismo son dos salidas sustancialmente equivalentes de una misma, asentada vocación del cuerpo a encenizarse. Confieso que, cuando acabo el segundo paquete diario, veo a Terpsicore sonreírme.

Habría que subrayar cómo la danza occidental moderna fue estrenada, en los albores del romanticismo, por la Sílfide, una tía que salía del escenario pasando por la chimenea; cómo, en suma, en el origen de nuestra civilización terpsicorea se consume el sueño algo absurdo de sustituir el camino que se hace "andando" (*chemin*) con lo que se hace volando (*cheminée*). ¿No es triste, todo eso? ¿No sugiere una escandalosa analogía con el salto lógico que va desde el éxodo hasta Auschwitz? ¿No será, la danza clásica, la forma más agraciada posible de un presagio bastante funesto sobre el siglo XX? ¿Y no será el humo, en términos aún más preocupantes, la coreografía secreta, el objetivo oculto de toda la danza?

Por un lado, si queremos de verdad hacernos una pregunta ociosa e intentar definir una relación creíble entre danza y espacio, habrá que dejarse de toda cosmología, toda geometría euclídea, toda ciencia exacta, y asumir que la danza sale a la conquista de su "donde" como lo haría un olor de la habitación en la que se propague. Algo que no se ubica, que no procede, y que más bien se desubica en todo momento, para invadir y desaparecer. Y si pudor significa en primer lugar el incierto desbordar del cuerpo, como un mal olor (*pudor*, hedor en catalán) más allá de la barrera visual que le otorgan la moral y la costumbre; y si púdico es el cuerpo que se cubre para no apestar a la vista ajena, entonces la danza, entre todas las opciones corporales, de veras es la más impúdica.

Y los ojos no la ven: la huelen.

Así, entre todas las cosas que tarde o temprano esta boca emite, es el humo la única que sabe danzar; la única que llena el espacio de forma creíble; la única que sabe desaparecer; la única de la cual quede un olor y luego ni siquiera éste.

Después del coito, el humo también sirve para llenar la laguna realmente no acabada entre el partir del deseo y el llegar del orgasmo, celebrando la ubicuidad como forma extrema y postrema de la inutilidad. No es pues bailando que el cuerpo abdica del pensamiento. En verdad es precisamente bailando que, en el signo de una misma exhalación, se le acerca más.

La única diferencia real entre la danza y el tabaquismo con sus consecuencias es que el segundo es el recurso de los que optan para practicar a la letra aquella pauta de de-literalización del cuerpo que la danza suele perseguir en la versión figurada de un cuerpo que a su vez es el cuerpo literal de la anatomía. Más sencillamente: si la tendencia al abismo, al salir de sí mismo,

no se desvía en la tergiversación de la danza, el desenlace puede ser intrigante para el pensamiento, pero algo perjudicial para el cuerpo.

(La crítica, por cierto, que los artistas suelen atribuir a cierto desengaño, es en realidad otra forma –literal– de la *inspiración*, o si se prefiere, de alguna manera de *aspirar y de espirar el aire*. El teórico, que no siempre es un gran literato, siempre es un gran literalizador. Ésta es su condena.)

Hay prácticas de dispersión más radicales que el tabaquismo o la teoría.

Aunque la anorexia se exprese en general con una violenta pérdida de la propio-cepcción, lo que la produce no es, estrictamente, una miopía en lo que concierne a la imagen que el espejo devuelve de sí, sino un abismo de lucidez en relación a aquella misma imagen; algo como una percepción dolorosamente exacta de su exactitud, de su literalidad; y el firme propósito, al no poder desliteralizarla, de –literalmente– volverla en humo.

Hace tiempo, al no poder hacer una figura de mi cuerpo, quise hacer un esquema. Jugué, por así decirlo, con Dios al juego del colgado. Y al no poder hacer una visión con eso, exasperé su letra, convirtiéndolo en una palabra; y al no poder tolerar su oscuridad, hice de él un problema de claridad; y al no poder sufrir su carnalidad, hice de él un garabato; y al no poder hacer de él un jardín, lo convertí en mi particular y personal campo de concentración, o mejor dicho en el museo de mi rendición incondicional, donde me contemplaba sometiéndome al relajante privilegio de ser totalmente inerte, totalmente inerme. Seguramente, la bailarina anoréxica es la que, entre todas, *asume el reto suicida de mirarse danzar*, como otros, en épocas distintas, asumieron el reto de verse vivir. Porque toda la danza logra producir su mito de redención del cuerpo únicamente en virtud de una marcada ceguera. Y toda la danza es atestada de *asentamientos* en la forma, que también son *asentimientos*, asensos a la consigna de desaparecer por un instante en la desaparición del mundo. Siempre hay un momento, un agudo, una cadencia libre en que el cantante cierra los párpados. La anorexia cumple el mismo periplo, pero con los ojos muy abiertos polarizando como un contagio todo el mundo y cada cuerpo de ese mundo.

Y es para hacer espacio a todo lo demás, a todo un *resto* de mundo, que el anoréxico produce con ahínco un *resto* de sí mismo.

Desde entonces, ya no he mirado un grupo de bailarines mantener en el escenario la estación erecta sin imaginármelos en un cuadro ideal, entitulable “paisaje con banda armada”. Y sin pensar que, donde el cuerpo no es corroído por el mundo sino que lo corroe, lo invade, lo contamina como una pestilencia, ocurre aquella –tan anhelada en toda danza– captura, primero, cautiverio e internamiento, luego –de la mirada.

Salido a los 23 años con 50 quilos de los establos de Augías, comprendí haber perdido toda certeza acerca del cuerpo, incluida la conciencia mínima sindical de habitarlo. Porque el espejo me devolvía un resbaladizo retablo de fantasmas, que todavía hoy no sabría coordinar. Así el gordinflón extinto me dejó en herencia el engorroso privilegio de ignorar para siempre si era delgado, gordo, guapo, guapísimo, feo o feísimo. Y con el tiempo aprendí a desarrollar, en torno a mi existencia física, un protocolo sutil, hecho más de superstición que de fe, impregnado de creencia, más que ciencia. Concebí un sentimiento parecido a la envidia cósmica hacia aquellos cuerpos catastrales que los bailarines parecían habitar con toda seguridad, como casas de propiedad. Yo, en cambio, deambulaba en torno a la carne que se me había asignado como un niño asustadizo alrededor de la casa embrujada de la aldea, dejándome provocar por ella, dejándome atemorizar, y sin cruzar el umbral. O tal vez la casa siempre ha sido un hogar tranquilo, tan sólo un poco corroído por la incuria, y yo era el licántropo que iba babeando en los plenilunios del bosque circunstante. De esta manera me quedé tanteando entre las ramas y,

desde allí, cultivé con entusiasmo la mala hierba de la superstición, hasta convertir en teoría mi sospecha y llegar a la firme convicción de que no hay teoría o reflexión en torno al cuerpo que no sea pura conjetura o un acto de fe o un ejercicio de adivinación.

Me dije que, en el fondo, el amor nos hermana a todos bajo la égida de un mismo aullido, que para algunos dura el tiempo de un suspiro y para otros todo el tiempo de un morir. Me dije al mismo tiempo que no hay certeza ni pureza en el pensamiento que toque la danza, porque el cuerpo que danza es un cuerpo congénitamente incierto. Y también supe que todo pacto entre danza y lenguaje siempre y sólo es un garabato (en algunas épocas, a ese mismo garabato, se lo llamó *arabesque*).

Sobreviviendo, he pasado la vida enamorándome, como otros la pasan bailando. ¿Puede imaginarse un lujo, un sufrimiento más grande?

Toda mi vida, pues, ha sido gravemente marcada por la falsa nostalgia de lo que no tuve; por la oscura melancolía de fingir una pérdida hoy para creer en una tenencia en el ayer. Y soy prisionero todavía hoy de un ansioso parentesco con la danza, similar también a una especie de edipismo o, peor, a un embarazo, ciertamente recíproco y probablemente histérico.

He contemplado muchos cuerpos del mundo pasar por largos años en mi campo visual, como a través de un cristal, que los devolvía a una belleza amarga a pesar suyo y amada a pesar mío. Porque devolviéndolos a aquella belleza los sustraía, los robaba, los raptaba a mi mirada.

La danza es la versión más pulcra de ese cristal. Así, pues, mirando cualquier bailarina en el escenario, desde el fondo de este extraño cautiverio, donde mis únicos agarres son la memoria y la predicción, a menudo he recordado lo que Hannibal Lecter le decía a Clarice Starling en ocasión de su primer encuentro: "Usted utiliza crema hidratante Evian y, de perfume, *l'air du temps*. Pero hoy no."

Incluso he aprendido a canalizar de forma distinta la agitación de antaño, como dice Cioran de "un órgano enfermo" que, "a fuerza de agitarse, de hacerse notar, perturba el entero organismo y perjudica su futuro. Es un órgano que se emancipa del cuerpo y lo domina, lo pierde y se pierde; y todo eso únicamente para presumir, para hacerse el divo". En mi caso, ese órgano altamente especializado que quisiera históricamente danzar es la lengua.

O bien el pensamiento.

No todo pensamiento, sino únicamente ese tipo de pensamiento que se hermana con la acción en el signo del despilfarro. El mundo es un pozo sin fin donde toda acción nuestra, toda elucubración nuestra cae chapoteando. El espacio alrededor de la danza también es una herida constantemente curada. El espacio alrededor de la danza se cura a sí mismo olvidando el arañazo con la misma fuerza con la que el mar, inmensa indiscreción, inmensa no direccionalidad, medica el rastro de sus buques. Y, no obstante, cuerpo y pensamiento esperan ambos en la univocidad gráfica de una huella, una cicatriz permanente, parecida a la que el patinador dibuja sobre el hielo. Cabría desear que el pensar dejara entre las nubes un gráfico igual de elegante y seguro. Se aceptaría incluso la desproporción grotesca entre la exactitud de la huella y la torpeza de la ejecución. Pero todo, en el pensamiento y en la danza, es desvanecimiento. Y la única fase de la entera existencia en que sabemos aprovechar el despilfarro, y en que pensamiento, acción y deseo son perfectamente sinónimos, es la lactancia, que no conoce aproximación, sino sólo el totalitarismo del contacto.

Toda la danza, así, que se enciende a sí misma como una chispa explosiva para explotar la carne, se desencadena a partir de un incoercible anhélito, típico de toda carne, a la dispersión, y de una incoercible nostalgia de precisión.

Toda la danza arroja al viento el cuerpo de Hércules suicida. Toda la danza levanta una hoguera para quemar el heroísmo del Yo.

Ambos, danza y pensamiento, comparten una trágica ausencia de concentración; porque ambos son las únicas actividades humanas que no pueden constitutivamente ser ejecutadas en línea recta.

Prisionero de un sí mismo involuntario y polimorfo, constantemente saboteado en su deliberar por miles de atascos, el pensamiento se enamora de la danza eligiéndola como única forma de distracción deliberada.

Por eso se puede decir que la hermandad entre danza y pensamiento se produce en el dominio de la melancolía y en la principal manifestación melancólica, que es la pereza. Si Saturno es el planeta del genio es porque en el fondo la obra de genio siempre es la combinación espontánea del máximo resultado y la máxima pereza. Y si, bajo esta luz, todo arte es la expresión de una pereza atávica, de un anhelo radical por la inmovilidad, no se entiende cómo la danza pueda alejarse del patrón de la acidia sin dejar de ser un arte. Más que todas las demás, en realidad, la danza aplica a sí misma la ley de la vaguedad, de la divagación. Es por naturaleza la versión física del pensamiento divagante y figural que se expresa en los estados acidiosos, y que siempre y todavía es una prolucción a la muerte, un atasco del discurso o del cuerpo en torno a la muerte, introducido en círculo por la ambivalencia del deseo y la repulsión. O incluso la mimesis más cierta del atasco que es la muerte, es decir, después de tanta carencia, el escabullirse de todo en una suficiencia, una saciedad general.

Tal vez la única diferencia considerable entre danza y pensamiento, con respecto a la extrema forma de pereza que agita ambos, la abstracción, la esqueletización del mundo (lo que celebrando su unicidad ahorra la faena de recorrer su multiplicidad), radique en la sospecha que, cuando el pensamiento se queda paralizado por su "¿por qué?", la danza sea opuestamente movida por sus muchos "¿por qué no?". El *por qué* y el *por qué no* no son sino distintas declinaciones de una única holganza.

Y si el secreto de la danza es la inmovilidad y si el secreto de la teoría es la incomunicabilidad, lo que en ambas es secreto es en el fondo un mismo *secretum*, una misma y única secreción. Atónito mensaje en blanco rescatado por succión desde la oscuridad.

De todas formas, *Luftpause*: si danza y discurso no se invaden recíprocamente, descansan los dos en una zona de reserva, una *reserva de aire aspirada con reserva*, un blank, un vacío común. Sólo en la detención intermitente de la faena de ser sí misma, son de echo una cosa sola, un solo lactante borracho en el intervalo entre succión y desbordamiento.

El siglo XX reintroduce el respiro en la economía de la danza. El siglo XX reintroduce el suspiro en la economía del pensamiento.

Por eso la unión, la con-fusión entre teoría y danza es igual de ilusoria, igual de caduca y temporal que la unión, la con-fusión gestatoria entre cada uno de nosotros y el vientre maternal en el que estábamos, silenciosos y ceñidos a la espera de "salir a la luz", como caracoles en el arrenal.

O como galaxias en la oscuridad.

(Danza y discurso son artes apocalípticos. Si pudieran por un instante suspender la carrera, este respiro, esta pausa planetaria bastaría para revelar la profundidad del barranco. Pero no pueden. Invitar al pensador a que no piense demasiado no es menos absurdo que invitar al bailarín a que no se agite tanto.)

El mismo juego de las fuerzas cósmicas, llevado por el principio de conservación de la energía, tiende al mismo epílogo. Cuando todas las diferencias de temperatura del universo se igualen, toda esta energía se dispersará en una distribución uniforme. El universo estalla como un olor y, en todas direcciones, el repertorio de sus nebulosas espera colmar hasta los bordes aquella inmensa jofaina de pereza que coincide con su soñada muerte. Y aunque esté constelada en la velocidad inimaginable de expansión del gas, también esta explosión se parece, como toda danza, más a una estado de espera que a un estado de acción: un mesianismo repleto de

melancolía, una nostalgia de inmovilidad. No hay danza sin deseo. No hay deseo sin la pereza que significa el “no llegar”. No hay danza ni deseo que no sean, a cada recodo del camino, el vago y ocioso vagabundear de una vaga idea de cuerpo, que no invoquen una deserción radical del cuerpo respecto a cualquier tipo de deber, hacia el estado, dios, la raza, la especie. Y hacia uno mismo. No hay deseo sin *error*.

Y si se puede afirmar que bailando nos parecemos a Dios, es sólo porque el Big Bang, el primer golpe de todo el artificio, parece todavía hoy un descuido calculado, una distracción, un gesto de pereza de la materia. El Universo existe porque Dios ha hecho la vista gorda. El Universo existe porque Dios ha cerrado un ojo.

Por esto, sólo por esto, el aspecto más humano de la danza es su dar forma al deseo que oscila entre la primera de las catástrofes cósmicas y la última de cada uno, diseminando, desparramando la paradoja en la que la creación y la muerte se despojan. Y le pertenecen todas las metamorfosis del deseo: la profecía, la conjetura, la incertidumbre, la temporalidad. La danza es el preságo brillo zodiacal de un cuerpo nocturno y, en todos los sentidos, estrellado.

Y por qué no? Por qué no hacernos hermanos de las estrellas? Mi etimología de comodín dice en el fondo que “desastre” y “deseo” significan un mismo *faltarle al cielo*.
O que el cielo nos falta.

Y, si no es propiamente el cielo –masculino singular–, que es la sede de todas las certezas, sí lo que en el cielo es más cierto, porque ni ilumina ni cae y quizá tampoco existe –un femenino plural–: las estrellas.

Porque hay algo, en las moléculas desaparecidas de luz que llamamos constelaciones, que conmueve a uno: que en el mismo instante en el que las consultamos ya están muertos muchos de los astros que las componen; y así la radiante reliquia de un *ya no* sube, en nosotros, a la pálida figura de un *no todavía*.

Sucede lo mismo que en la danza: que, una vez ésta ha desaparecido, una vez se ha consumido su derroche, interviene para restituir sus figuras sacudidas (o que la danza se sacudía), no tanto un recuerdo como más bien una retrospectiva azarosa, una profecía vuelta al pasado. Y en el adivinar lo irreparable, la mirada va reduciendo el cuerpo tras-pasado y tras-bailado a una genealogía de puntos, una familia estrellada idéntica en todo y por todo a los trazos sensibles que el cuerpo deja de sí en ciertos experimentos torpes de motion capture.

Isadora Duncan tituló su texto más famoso “La danza del futuro”. Sabía ya que el presente es la sustancia de la danza, pero en ningún caso su forma.

Porque es inmensa la desproporción entre lo pensable y lo pensado, entre lo pensado y lo decible, entre lo decible y lo escrito, entre lo escrito y lo hecho, entre lo hecho y lo factible, entre lo factible y lo posible, entre lo posible y lo pensable. Pero de todas las acciones humanas es todavía la danza la única que puede decir el sinfín de mundos posibles e imposibles. La única que tiene en cuenta el cielo sin contar sus astros. La única que no acaba –la única que no firma– el firmamento.

Y que deja leer sus figuras con la fraudulenta inseguridad con la que se interpela el futuro en las cartas, en las estrellas, en las vísceras; con la desmesurada confianza con la que antiguamente se decía, de todo lo impredecible, que “descansaba en las rodillas de los dioses”, como en el retrato del teórico cuando era un cachorro, en el que saltaba a las rodillas de una abuela escultural y con un seno enorme, sin saber que detrás de toda palabra hablada correctamente, detrás de todo pensamiento pensado coherentemente hay la amputación de un seno, la desconexión de un silenciador o el ruinoso, explosivo despilfarro de la leche de una diosa, y

charcos y nebulosas y vías Lácteas y otros desórdenes del cielo; y que desde ahora les esperará no ya ensuciarse y callar como sea de aquel desorden o saltarles al regazo como ha hecho hasta ahora, sino como máximo asumir el cansancio inútil de recordarlo, de imaginarlo, de soñarlo.

Y correr detrás de las estrellas, sin poder ni comprenderlas ni encenderlas.

(A lo largo de las costas españolas, hace unas noches, agazapado en el crujido de un barco demasiado pequeño en un mar demasiado grande y exfoliado en aquella oscuridad como la luz dentro de un prisma, he soñado todas las flores del mundo.)

Barcelona, octubre 2007

p.s.: "Epílogo en el cielo. Según una leyenda gnóstica, fue en el cielo que se celebró la batalla entre ángeles lealistas y ángeles rebeldes. Pero los ángeles que pertenecían a un tercer grupo se limitaron a mirar, sin tomar partido, y fueron relegados más abajo, condenados a tomar el partido que no se habían atrevido a tomar más arriba. Elección si se puede aún más penosa, ya que no conservaban memoria de la batalla ni recordaban el rol equívoco que habían adoptado. En un mundo condenado a la acción y en el que cada hombre hace la Historia sofocando el espectador que tiene en él, el teórico puro vive la derrota acaecida como si la estuviera esperando: es el último esperador. Quien se sueña a sí mismo en aquel cielo donde sólo se concede –y hasta a un cierto punto solamente– la neutralidad. Y quien llama 'neutralidad' una especie de inocencia."