





Puentes

# Lo que necesitamos es *acción*

Oscar Cornago

Instituto de Lengua, Literatura y Antropología

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid)

Al final de una larga conversación con Juan Domínguez, después de un repaso por los cambios en el mundo de la danza desde los años ochenta, desde el descubrimiento de la nueva danza en un Madrid todavía con la euforia de la transición política, y el paso posterior por los conceptualismos hasta el recurso a la primera persona, el coreógrafo y creador escénico terminaba refiriéndose a la necesidad de acción: “*Creo, aunque suene a antiguo, que necesitamos acción. De qué tipo, es lo que tenemos que descubrir*”. ¿A qué tipo de acción se está refiriendo? A comienzos del siglo XXI la referencia a la acción puede pasar por un lugar común, tal ha sido su uso y abuso. Obviamente, en el caso de Domínguez, se trata de una acción que tiene que ver con la danza y las escénicas, pero al mismo tiempo, como toda acción, el término va más allá. Esa es la promesa de la acción: una posibilidad de cambio cuyos efectos van más allá. Por otro lado, el imaginario de la acción hace pensar en una necesidad que no surge únicamente desde el espacio de la danza; no tiene que ver solamente con el desarrollo de nuevos lenguajes, con otra forma de movimiento u otras herramientas coreográficas. Estos serían, en todo caso, un instrumento para realizar esa acción. El término, ciertamente, está cargado de resonancias, de viejas y nuevas resonancias; de ahí lo de “suena a antiguo”. ¿Cómo volver a plantear la necesidad de acción a partir del año 2000?

La acción ha sido el gran producto artístico del siglo XX. Quizá

esto sólo se haga evidente al final, pero es que las historias sólo se entienden desde su final. Es ahora, con el siglo XX a nuestras espaldas, que nos podemos dar cuenta de lo que ha sido. Darle un sentido, no en función del pasado histórico contra el que reaccionó: las vanguardias frente a los realismos, sino en relación al futuro, hoy hecho presente, al que apuntaba: un futuro distinto, o al menos la posibilidad de ese futuro distinto. La revolución que ha supuesto el arte del siglo XX no puede seguir midiéndose en términos formales. El siglo XX no supuso el descubrimiento de una serie de nuevos lenguajes, sino el desarrollo de una actitud individual y colectiva que sitúa la actividad artística en otro lugar. Si la novela o incluso el cine, como señala Godard en *Historia(s) del cine*, son las grandes invenciones del siglo XIX, que fue la época de las proyecciones históricas en forma de relatos, lo que marque la diferencia del nuevo siglo será la acción, un instrumento que haga visible un presente y con él una posibilidad de cambio del entorno en el que tiene lugar esa acción. Más allá de los géneros directamente identificados con ésta, como la *performance*, las artes de acción o el *body art*, el imaginario de la acción ha dejado una honda huella en todos los ámbitos artísticos. Hoy el arte es sobre todo una forma de hacer que abre un presente desde el que pensar un entorno social, una forma de colocarnos frente a un público y frente a ese presente, que no es sólo el presente del artista, sino un tiempo inmediato compartido con aquel a quien el artista se dirige, generalmente identificado con el público.

1. Juan Domínguez, en *Éticas del cuerpo*. Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo, p.128, *Fundamentos*, Madrid, 2007. También en *Archivo Virtual de Artes Escénicas* (<http://artescenicassciencias.uclm.es/index.php?sec=texto&id=164>)

Lo paradójico es que a este triunfo de la acción en el ámbito artístico le haya acompañado una sensación de limitación cuando no de fracaso o imposibilidad acerca de los efectos de dicha acción. El triunfo de las democracias que siguieron a las dictaduras militares de los años setenta y ochenta debía haber multiplicado sus posibilidades, sin embargo, la sensación, a medida que las democracias se van consolidando, más en el sentido económico que social, no es esa. Y si bien los espacios para una acción colectiva son mayores que en la época de las dictaduras, sus promesas distan de lograr los objetivos para los que se realizan. El auge de la acción en el ámbito artístico ha ido de la mano del cuestionamiento de su eficacia en el ámbito político. El diagnóstico de Bauman es en este sentido claro: *“La debilidad de la acción tiende a perpetuarse y profundizarse a sí misma, y podría decirse que es el mayor desafío con el que se enfrenta la sociología en el umbral del siglo XXI”*<sup>2</sup>. Sin embargo, esta historia no es nueva.

Antes de entrar en el espacio del arte, la acción se hizo visible como una pieza fundamental en la construcción de la subjetividad y del discurso político a lo largo del siglo XIX. La afirmación de una voluntad de hacer, a la que remite el ejercicio de la acción, está en la base de la subjetividad moderna y al mismo tiempo de la construcción del sujeto político que sostiene la democracia. Entender algo en términos de acción no implica únicamente hacer algo, sino también la afirmación de una voluntad como respuesta a una necesidad social. El agente de la acción se muestra como un actor, individual y social al mismo tiempo, que dialoga con un contexto determinado. Frente a este agente se sitúa el receptor, que es también individual y concreto, y al mismo tiempo colectivo. Dormir, por ejemplo, es una actividad biológica, pero si se hiciera como un modo de protesta, pasaría a ser una acción social, dejaría de ser cosa de uno para implicar a otros. La acción siempre es cosa de más de uno. Lo que se hace adquiere la cualidad de acción en la medida en que dicha voluntad se pone de manifiesto y entra en diálogo con otros. Una misma actividad puede ser considerada como más o menos acción dependiendo del contexto en el que se sitúe. La acción es una cualidad que adquiere una actividad en relación a un contexto siempre cambiante; es, por tanto, una dimensión relativa y contingente, no se trata de elemento objetivo de la propia actividad artística, como puede ser su construcción formal, tiene que ver con el modo como ésta se hace pública y la manera de dirigirse al público. En el caso de una acción artística, esta voluntad queda a menudo expresada en la propia obra. Una voluntad de hacer que va más allá del hacer artístico ha quedado patente en numerosos episodios de la modernidad artística desde los *ready-made* de Duchamp ya en 1913. Detrás del gesto de colocar esa rueda de bicicleta sobre un taburete, de situar

un botellero o un urinario puesto del revés en el marco de un museo o una galería, lo que se afirma es una voluntad y una capacidad que se hace visible socialmente a través de la acción de escoger estos objetos y colocarlos fuera de sus contextos habituales. Aunque ese momento conviva paradójicamente con el desarrollo de los formalismos, la discusión del lugar del arte desde ese momento dejó de ser solamente una cuestión de formas. La obra no habla sólo de la obra, sino de lo que ha conducido a la obra. Habla del público al que se dirige, del contexto desde el que se realiza, de los efectos a los que apunta. Se convierte en un documento, en un rastro de algo que empezó antes de la obra, y que puede continuar después.

*¿Qué hacer?*, título del texto programático de Lenin a comienzos del siglo XX<sup>3</sup>, es la pregunta con la que se inaugura la modernidad, con esta pregunta se abre la posibilidad de que pueda ser de otra manera lo que ya es. Esta es la posibilidad de la historia entendida no como un destino trascendental, sino como un proyecto construido desde dentro. El peso de una economía que se mueve a escala mundial ha pasado a jugar el papel de ese destino que parece situarse por encima de todo; es desde ahí que surge la necesidad de replantear la posibilidad de ese hacer que nos convierte en sujetos políticos. A nivel personal se la planteó el Fausto de Goethe a comienzos del siglo XIX, afirmando que al principio no fue la palabra, sino la acción, como una forma de cambiar su vida, de conseguir llevar su destino más allá de los límites de su condición humana, y la repitieron, ya a nivel colectivo, las revoluciones sociales en un intento por transformar el curso de la historia para llevarla también más allá del destino económico que pesaba sobre ella. De uno u otro modo, a nivel personal o colectivo, la modernidad se abre con la posibilidad de la acción, que trae consigo la promesa de un cambio sujeto no a la historia como un destino trascendental, sino a la voluntad de quienes la hacen.

Lo que me interesa desarrollar en este ensayo no es una definición de la acción, ya sea en términos políticos o artísticos, ni tampoco una clasificación de tipos de acciones, sino su construcción como un discurso que da sentido a la actividad artística. Se trata de plantear la acción como un punto de vista para entender, relacionarnos y situarnos frente al mundo a través de las prácticas artísticas, afirmando la posibilidad de que éste pueda ser distinto. Si aplicamos este punto de vista a la danza, obtendremos unos resultados diferentes que si nos acercamos desde otro enfoque. No me interesa aquí únicamente discutir ciertos elementos que se han desarrollado en la danza a partir de su consideración como forma de acción, como el recurso a la primera persona o la confrontación abierta con el público, sino, en un sentido más general, el imaginario social que está detrás de dicha consideración.

2. Bauman, Zygmunt, *Society under siege*, Polito Press y Blackwell Publishers Ltd, Londres, 2002. Traducido en *La sociedad sitiada*, p.68, Fondo de Cultura Económica Buenos Aires, 2004.

3. Lenin, V.I. *¿Qué hacer? Problemas candentes de nuestro movimiento*. 1902. En *Marxist Internet Archive*, 2001. En <http://www.marxists.org/espanol/lenin/obras/1900s/quehacer/> (consultado el 26 de diciembre de 2014).

Cualquier evento escénico puede ser analizado como una forma de acción, tanto si se trata de un evento político, comercial o religioso, como si es un acontecimiento artístico, porque el hecho de presentarse en un escenario es prueba suficiente de la voluntad social que lo sostiene, pero no en todos los casos dicha voluntad se pone en juego. El siglo XX ha desarrollado un amplio abanico de metodologías formales para entender el funcionamiento de la danza. De este modo, se han sucedido aproximaciones distintas para articular su historia, desde el punto de vista del bailarín, el coreógrafo, el movimiento, la música, el texto, la actuación, el público... La acción vendría a unirse como un lugar más desde el que acercarse a la historia del arte. ¿Pero qué implicaría considerar la danza como un tipo de acción? ¿Cuál es el matiz que aporta este acercamiento y en beneficio o perjuicio de qué otras aproximaciones?

El discurso en torno a la acción, por situarse en los orígenes de la modernidad como forma de dar sentido a un presente, tiene una cualidad mítica. Lo que se hace visible en el momento inmediato de la acción, no es sólo la acción en sí misma, sino el entorno en el que ésta encuentra su razón de ser. Hace visible un agente, un receptor, un espacio, una intención y unos efectos, que no siempre coinciden con los efectos buscados. En todo caso, considerar la danza en términos de acción implica mirar a este espacio alrededor como forma de encontrarle un sentido que no tendría en sí mismo, al margen de ese contexto. En otras palabras, se recurre a la acción como respuesta a un horizonte social en el que se desea intervenir. Frente a los acercamientos formales desarrollados a lo largo del siglo XX para explorar lo específico de la danza como expresión artística autónoma, el punto de vista de la acción se construye desde afuera del propio espacio artístico, obliga a considerar la obra en relación con el medio en el que se desarrolla y en diálogo, por tanto, con otro tipo de acciones que afectan igualmente a ese contexto social.

Esto iría en contra del principio de autonomía formal y emancipación de las formas artísticas que caracteriza el arte moderno. En términos de acción, no es posible hablar de autonomía, porque el sentido de lo que se hace está en relación con factores externos, y la relación con éstos, además, no está controlada desde la obra. Una de las características de la acción, como explica Arendt en *La condición humana*, es la impredecibilidad. La acción no sólo sitúa el sentido de lo que se hace en relación a una serie de factores externos, sino que además desencadena un movimiento que escapa a la propia acción. Los efectos de la acción se nos están escapando continuamente de las manos. No somos dueños de lo que hacemos: "El hecho de que el hombre sea capaz de acción significa que cabe esperarse de él lo inesperado, que es capaz de realizar lo que es infinitamente improbable"<sup>4</sup>. La acción además tiene algo de irreversible, o como se dice coloquialmente: lo hecho, hecho está. Es por esto que Arendt señala dos modos de influir en la acción desde fuera. Uno es la promesa, que adelanta la acción sin llegar a

realizarla, y el otro es el perdón, que trata de borrar el efecto de la acción.

La necesidad de acción crece en relación proporcional a la toma de conciencia de la dificultad para que ésta llegue a darse. Su desarrollo en el espacio artístico es la expresión última de sus limitaciones. Su debilidad explica su necesidad, y viceversa: el planteamiento de la actividad artística en términos de acción es un síntoma de la dificultad para que ésta alcance los efectos deseados. La gran enseñanza del arte a lo largo del siglo XX es que la acción puede tener lugar sin llegar a tener lugar más allá del presente inmediato en el que se realiza, es decir, sin llegar a tener lugar más allá de la experiencia inmediata de lo que se hace, del hecho estético. Esto implica una esperanza y una derrota al mismo tiempo. A este lugar estético, o paradójicamente anti-estético, recurrió también el pensamiento político para seguir creyendo en la posibilidad de la política más allá de sus resultados históricos. Por eso la definición que da Badiou<sup>5</sup> de la política como la posibilidad de lo imposible, resulta igualmente apropiada para el arte. Esta es la paradoja de la consideración del arte como forma de acción. Al mismo tiempo que rompe su autonomía como fenómeno estético, colocándose en el espacio de la experiencia y en relación al mundo de fuera, se reafirma en la posibilidad de su acontecimiento aquí y ahora, más allá de sus efectos posteriores. Lo primero que afirma un cuerpo cuando sale a escena es su capacidad de ser público, su capacidad de hacer frente a los demás. El fracaso a nivel histórico de la gran aventura del siglo XX que fue el socialismo, hace necesario reconsiderar también la acción política más allá de lo que el mismo Badiou definió como la dictadura de los números. Frente a la acción como acto realizado, se muestra también su dimensión en tanto que potencia. No somos sólo lo que hacemos, sino también lo que podemos, y, como diría Arendt, lo podemos todo, y por eso mismo también nada.

La acción nace en el horizonte cultural al mismo tiempo que se muestran las dudas acerca de su posibilidad. Hablar de acción implica abrirse a la posibilidad de la no acción. Al comienzo de la versión de *Homo politicus*, de Fernando Renjifo, en Brasil, en el 2006 –antes se había hecho en Madrid y después en México–, aparecen unos cuerpos desnudos, tumbados, en posiciones fijas que se hacen y se deshacen. El escenario está vacío, el público se sitúa alrededor del espacio. Estos cuerpos dejados caer en el suelo son como pequeños trazos en medio del silencio que acompaña la obra. Después de casi diez minutos en los que este paisaje cambiante de cuerpos mudos va evolucionando, Denise Stutz se sienta, desnuda, entre el público. Tras un rato, en el que los otros dos intérpretes continúan dejando su huella silenciosa en distintos lugares de la sala, se dirige al público para compartir con él esta duda que está en la base del sujeto moderno y de su capacidad de hacer, que es también su capacidad de no hacer:

4. Arendt, Hannah, *La condición humana*, p. 207, Paidós, Barcelona, 2005.

5. Badiou, Alain, *¿Se puede pensar la política?*, p. 53, Nueva Visión, Buenos Aires, 2007.

*En este momento no sé muy bien qué hacer. No sé si quedarme o irme, si acercarme o apartarme. Si ir en esa dirección, si desviarme o pasar por encima. No sé si mirar o desviar la mirada. No sé qué postura tomar, si dar la cara o dar la espalda, cómo colocarme. No sé si hablar para una sola persona o para mucha gente, o no decir nada. Si es mejor gritar o callar. No sé si alegrarme o entristecerme. No sé si tener miedo o enfrentarme. Si siento rabia o siento cariño. Si debo hacer algo o es mejor no hacer nada. Si debo recordar o es mejor olvidar. No sé si ayudar o no ayudar, si hacer algo, si soy capaz de hacer algo. No sé si pensar, si vale de algo pensar, si puedo hacer que la gente piense conmigo o si es mejor no pensar nada. No sé qué postura tomar, si hay que tomar alguna postura. Si existe una postura mejor. Si es mejor tener una acción clara y concreta o quedarse así, sin hacer nada<sup>6</sup>.*

Unos años antes, a partir del 2000, Stutz había comenzado a trabajar en tres solos en los que cuenta su historia profesional y personal en el mundo de la danza desde los años setenta. En estas piezas, la bailarina deja de bailar, sin dejar de hacerlo, para presentar su historia en primera persona, una historia que es también la historia de la danza contemporánea escrita sobre su cuerpo. Para ello busca una cercanía, no carente de tensiones, con el que tiene delante, con un público que trata que sea lo más personal y concreto posible. *Você e eu, eu e você, você e eu, você, você, eu... repite de manera obsesiva al comienzo de estos 3 solos em 1 tempo (2003-2007)*.

La bailarina le propone a un espectador un *pas-à-deux*, bailar con ella un solo para dos en la intimidad y de manera imaginaria. No tengas miedo, le dice al espectador. Sin moverse de la silla en la que está sentada, frente al público, comienza a hacer los movimientos como si estuviera bailando realmente con él. Este la agarra, la carga, la gira, se dan la vuelta, caen sobre el suelo...<sup>7</sup>. Después del baile cuenta su historia desde que comenzara en la danza fundando el grupo Corpo en 1975 junto con otros bailarines para pasar ya en 1990 a formar parte de la Cía. de Lia Rodrigues. En la última de estas piezas presenta, como si de una película muda se tratara, una sucesión de posiciones físicas, con el cuerpo desnudo, en las que se leen como en estampas detenidas la historia de la danza del siglo XX a través de su cuerpo.

En un momento de la pieza, Stutz lee una carta personal escrita a tres colegas de trabajo, tres profesionales de la danza brasileña. En ella, una vez más, los compromisos políticos se

mezclan con las necesidades personales: “Quería bailar algo importante, protestar contra la violencia, algún pensamiento político o filosófico, hablar de la miseria humana. / Pero sólo consigo exponer mi fragilidad. / Quería bailar para salvar a los otros. Pero bailo, queridos amigos, para salvarme a mí”<sup>8</sup>. Una opción de salvación que pasa por el cuerpo, pero también por el otro. La acción nunca es cosa de uno. No es un cuerpo que realiza un movimiento de forma aislada, sino frente a otros; un movimiento a través del otro que busca un momento de verdad cuyos efectos, imprevisibles, como ocurre también con la acción, no están nunca en manos únicamente de quien las realiza.

Frente a la consideración clásica del arte como objeto que se ofrece a su contemplación desinteresada, la acción introduce un giro que tiene que ver con la inmediatez del presente, la posibilidad de una ruptura y un cambio, que pasa además por la experiencia, por un espacio de inestabilidades, de no saber y contradicciones. En *El hombre sin contenido*, publicado en 1970, Giorgio Agamben dedica varios capítulos a las implicaciones estéticas y sociales derivadas de esta revalorización de las prácticas, la experiencia y la acción. No es casualidad que este libro se abra con un capítulo titulado “Lo más inquietante”, en el que, partiendo de Nietzsche, se señale la dimensión antiestética que implica dicho giro ligado a la experiencia vital: “la dimensión de la esteticidad – el aprendizaje sensitivo del objeto bello por parte del espectador- le cede el sitio a la experiencia creativa del artista, que solamente ve en su obra *une promesse de bonheur*”<sup>9</sup>.

A esta promesa de felicidad se refiere Stutz cuando habla de salvarse a través de la danza. El trabajo explícito sobre lo autobiográfico se acentúa en la escena a partir del 2000, pero se trata de un movimiento que atraviesa toda la modernidad. La confesión es uno de los registros escénicos con mayor credibilidad. Esta danza en primera persona se expresa a través de una palabra dirigida directamente al público, que llega a interrumpir la propia danza, dejándola en suspenso. El movimiento se hace visible a través de su interrupción. La capacidad de que algo se puede hacer, de que la historia puede ser distinta, se deja sentir en el momento en que dicha historia se interrumpe. Es una responsabilidad colectiva. Es ahí que la obra deja de tener lugar como obra para tener lugar realmente, mostrándose como obra de otra cosa que está más allá de la obra. La escena, que es siempre la escena de un presente, se afirma como un momento de interrupción en relación a la historia y el pasado frente al cual se construye. Es un gesto también característico de la modernidad. Pintores que dejan de pintar, actores que dejan de actuar, bailarines que dejan de bailar.

6. *Essa hora eu não sei muito bem o que fazer. Eu não sei se saio ou se fico, se me aproximo ou se me afasto. Se eu ando na direção se eu desvio ou passo por cima. Se eu olho direto ou se eu desvio o olhar. Em que posição que eu fico, se eu fico de frente ou de costas, como eu me coloco. Se eu falo para uma pessoa ou se falo para muita gente ou se não falo nada. Se é melhor gritar ou se é melhor calar. Se fico alegre ou triste. Se devo ter medo ou se enfrento. Se eu tenho raiva ou sinto carinho. Se eu devo fazer alguma coisa ou se é melhor não fazer nada.” (Homo politicus, en Éticas del cuerpo. Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo, p.252, Fundamentos, Madrid, 2007. También en Archivo Virtual de las Artes Escénicas (<http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=218>))*

7. Hay una grabación de este momento de la obra en You Tube, 3 solos em 1 tempo ([https://www.youtube.com/watch?v=XzCpeNe\\_1g0](https://www.youtube.com/watch?v=XzCpeNe_1g0))

8. Stutz, Denise, “3 solos en 1 tiempo”, en *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad*, p.63, Con tinta me tienes, Madrid, 2012. También en Archivo Virtual de las Artes Escénicas (<http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=259>)

9. Agamben, Giorgio, *El hombre sin contenido*, p. 11, Altera, Barcelona, 2005.

Considerar esta recurrencia a la primera persona, con el efecto de teatralidad que lleva consigo, como una necesidad de construcción de la subjetividad del bailarín o como respuesta a una necesidad de acción son perspectivas complementarias, pero corren el riesgo de conducir a lugares opuestos. Pensar que la finalidad de la construcción de una identidad es llegar a una cierta emancipación que fortalezca dicha identidad con independencia del entorno en el que se muestra es un error. La pregunta que plantea la escena no es la pregunta por el quién eres, sino por el dónde estás, o, en todo caso, por el quién eres en función de dónde estás y cómo te sitúas frente al público. Se trata de colocarse en un presente formado por un espacio, un contexto artístico, económico y social, y como expresión de ese contexto, por un público concreto. La pregunta por el espacio y el lugar que ocupas en ese espacio es una pregunta política por definición. La historia, ya sea la historia personal o la historia colectiva, o ambas a la vez inevitablemente entrelazadas, es el pasado al que se recurre para pensar esa opción de presente, esa necesidad de colocarse en relación a un horizonte social cuya personificación más inmediata es el público. La pregunta por el quién soy es sólo el primer paso para llegar al verdadero problema: qué hacer, cuya respuesta pasa siempre por un ponerse en relación con.

En un libro titulado *Cuando el verbo se hace carne*, Paolo Virno estudia las formas de individualizarse, de pasar a ser sujeto a través de la acción de la palabra, y la necesidad de considerar esa acción en su dimensión escénica, física y material, para superar la abstracción formal que crea la ilusión de la autonomía del sujeto. Recurriendo a las *Lecciones de estética* de Hegel, recuerda que “Si el Yo se detiene en este estadio, todo le parece nulo y vano: excepto la propia subjetividad, que por ello deviene nula y vana ella misma”<sup>10</sup>. Considerada como una forma de acción, la primera persona es sólo un modo de hacer visible ese horizonte frente al que se coloca la obra. En esto mismo insiste Juan Domínguez, en un texto inédito escrito para la inauguración del curso de posgrado del Institut de Teatre de Barcelona en el 2011:

*El yo que acaba en el yo y que lanza ese mensaje en escena a un público genérico puede tener un efecto de identificación e incluso de transformación. Pero desde mi punto de vista es más radical si piensas a priori en el efecto que puedes crear. Lo cual no quiere decir que puedas controlar los efectos, qué perversidad, pero se puede pensar la creación como algo que puede desencadenar efectos y para eso hay que pensar en cómo se produce la obra.*

El yo deja de ser yo para ser uno entre muchos, una pieza singular de algo que está por encima de él, una parte de una acción que implica necesariamente a otros. *Low pieces*, un trabajo de Xavier Leroy en colaboración con otros bailarines y coreógrafos, realizado entre 2009 y 2011, podría pensarse en el polo opuesto a este desarrollo de la danza en primera

persona si nos limitáramos a considerar esta primera persona como un medio para construir una identidad individual, más allá de los efectos a los que este tipo de acción pueda apuntar. Pero entendiéndolo como una forma de acción, de colocarse frente a los demás, de hacerse público, la obra de Xavier Leroy, a pesar del marcado tono colectivo y hasta gregario, o justamente por eso, expresa unas necesidades y un espacio de trabajo compartido con estas propuestas biográficas. Cuando el público entra a la sala, los intérpretes de *Low pieces*, vestidos con sus ropas habituales, están sentados frente al patio de butacas, mirando a los asistentes, que se van acomodando. Cuando se hace el silencio, Leroy anuncia que la obra va a comenzar con una conversación con el público de 15 minutos. Tras alguna intervención por parte de los bailarines invitando al público a preguntar algo, la conversación queda en manos del público. Se hace el silencio a la espera de posibles intervenciones. ¿El tema de conversación? Ninguno y todos, la obra, quizás, que aún no hemos visto. Lo indefinido de la situación hace sentir más claramente las reglas del juego social que organizan una conversación.

Transcurrido el cuarto de hora, se apagan las luces durante un tiempo y cuando vuelven a encenderse se ve a los intérpretes desnudos desarrollando movimientos de grupo que hacen pensar en comportamientos gregarios característicos del mundo animal o vegetal. A base de movimientos lentos y repetitivos en la mayor parte del tiempo, con rupturas puntuales, las formaciones de grupo van cambiando; el rebaño se dispersa, vuelve a agruparse, algunos de ellos se distancian para volver a juntarse luego, manteniendo esta idea de colectividad. Al final de la obra se repite la propuesta de conversación con el público, pero a oscuras.

A la luz del paisaje humano que se despliega a lo largo de la obra, la situación de conversación propuesta se deja ver como un comportamiento gregario más, una coreografía social que muestra también su lado natural. Ser parte de una sociedad tiene también un componente genético. Hay una predisposición y un destino natural del hombre hacia lo social. Como en el caso de Stutz, pero desde la base de un sujeto colectivo, la obra se abre al público, y al mismo tiempo, el público pasa a formar parte de la obra. ¿Para qué se reúne un grupo de personas en un lugar en torno a un evento escénico, si no es para sentirse parte de otra cosa? La necesidad de abrir este espacio intermedio entre lo que es la obra y no es la obra, pero le da su motivo de ser, de hacer que la obra apunte a algo más que la propia obra, responde a esta consideración de la danza como una forma de acción donde lo individual y lo colectivo se muestran como los dos polos de un mismo espacio de intercambios, relaciones y cuestionamientos acerca de la dimensión social de ese evento del que estamos formando parte. Stutz muestra un lugar individual, que es su propia trayectoria a través de la danza, frente a un medio colectivo, un lugar individual como forma de llegar a un espacio de encuentro con el público que

10. Hegel, cit. en Paolo Virno, *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana*, p.164, Cactus/Tinta Limón, Buenos Aires, 2004.

es en ese momento el horizonte colectivo frente al que no ha dejado de bailar, con el público en general y con ese espectador en concreto a quien elige para hacer su baile imaginario. En *Low pieces* se parte de una situación colectiva formada por los intérpretes sentados cara a cara con el público, para proponer un espacio de intercambio en el que se van individualizando algunas voces. Entre medias coreografías de la dimensión colectiva de la vida, de la vida animal y la vida humana. Incluso en el caso de los espectadores que no participan en la conversación, que como es previsible suele ser la mayoría, en cada uno surge una duda comparable a la que expresa Stutz en *Homo politicus*, acerca de la posibilidad de decir o no decir, de hacer o no hacer, de si es mejor preguntar algo o continuar en silencio. Como dice Alva Noë en el análisis que hace de la obra de Leroy<sup>11</sup>, esa situación abierta de intercambio, más allá de que funcione realmente o no, hace sensible para quienes la viven lo que podemos considerar un momento fundacional de la cultura democrática, que nace con la posibilidad de la acción como forma de participar del entorno colectivo en el que nos encontramos, sin renunciar a la singularidad de cada uno.

En la cultura democrática la acción plantea una ecuación nunca resuelta entre lo individual y lo colectivo; abre un espacio de negociación, intercambio, azares y contradicciones entre estos dos polos. En otras épocas con otras urgencias y otras necesidades, se apostó por sujetos claramente identificados como el agente más eficaz de una acción en muchos casos dirigida a unas identidades colectivas fuertemente definidas también. Hoy, sin embargo, la indefinición, cuando no el anonimato de ese sujeto colectivo, así como del sujeto individual, convertido en uno más entre muchos, abre para la acción un campo distinto de operaciones. La ecuación entre ser uno y ser muchos se sostiene en un equilibrio escénico inestable y abierto a lo inesperado. Es a ese espacio de límites borrosos, situado alrededor de la escena, un afuera que no deja de estar también adentro, al que apuntan estas obras a través de su proyección hacia el público. Con la pregunta de qué estamos haciendo aquí, que es también qué estoy haciendo a qué, y qué no estamos haciendo, pero podríamos hacer, nace una dramaturgia del público que sostiene las sociedades aparentemente democráticas, una dramaturgia hecha visible a través de una posibilidad de hacer tantas veces negada. 

11. El ensayo de Alva Noë está recogido en la página web del artista <http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=69caa2510bce2be93732e5c2739db89ba96ccaaf&lg=en>