

DANZA Y TRABAJO: EL POTENCIAL POLÍTICO Y ESTÉTICO DE LA DANZA

Bojana Kunst

El movimiento que emerge en la línea divisoria

La primera película de la historia del cine recoge los movimientos de los trabajadores de la Fábrica Lumière mientras salen en tropel por las puertas de la fábrica tras abandonar sus puestos al final de la jornada (1895). Esta misma película también da comienzo a la pieza *1 poor and one 0* de la compañía afincada en Zagreb BADco[1]. Este éxodo masivo no solo marca el inicio de la historia del cine, sino que a su vez plantea la problemática relación entre el cine y el trabajo, explorada también por el documental y texto homónimo de Harun Farocki “Arbeiter Verlassen die Fabrik” (1995). En sus comentarios acerca del documental, Farocki expone que la intención primera de la película fue representar el movimiento utilizando la salida en masa de los trabajadores. Según el autor, puede que hubiera algún poste indicador que les ayudara a coordinar sus movimientos a la salida de la fábrica. Lo que resulta interesante es que este movimiento invisible tuviera lugar a lo largo de una línea tan específica, aquella que diferencia el trabajo del tiempo de ocio, el proceso industrial de la fábrica de las vidas privadas. Los movimientos de los obreros, su organización simultánea y su espontánea dispersión en distintas direcciones están coreográficamente organizados como movimiento, y cinematográficamente encuadrados por la línea que separa el espacio industrial encerrado del espacio de la vida privada; los procedimientos estrictamente racionalizados y lo que se conoce como un tiempo de ocio flexible. Se trata de una línea que separa la organización del insípido trabajo del ocio, que es cuando se supone que los trabajadores pueden disfrutar; una línea que separa la organización masiva del trabajo de la atomizada vida privada de los trabajadores. La dispersión convierte su lugar de trabajo en un lugar invisible: tras su salida, la puerta se cierra y el espacio queda abandonado en la oscuridad. Farocki dice que en la historia del cine el interior de las fábricas aparece únicamente cuando alguien quiere abandonarlas, paralizarlas o convocar una huelga. De manera que solo se las retrata cuando se convierten en lugar de conflicto y dejan de ser esos espacios aburridos y repetitivos en los que trabajar (Farocki, 2008: 1).

La pieza *1 poor and one 0* gira toda ella en torno a esta línea divisoria, con la imagen de los intérpretes entrando una y otra vez por esa puerta que en escena se

indica con un simple travesaño. Atraviesan repetidamente la puerta, copiando los movimientos de los trabajadores en la película de los Lumière; casi parecieran estar en un experimento animado de Eadweard Muybridge, combinando secuencias de numerosos movimientos cortos para dar una impresión de cadencia. En medio de estas escenas, los intérpretes debaten asuntos relativos al trabajo: “¿Qué pasa cuando estás cansado? ¿Qué pasa cuando abandonas el trabajo? ¿Qué pasa cuando el trabajo al que nos dedicamos resulta demasiado agotador? ¿Qué hay después del trabajo? ¿Más trabajo? ¿Qué pasa cuando no hay más trabajo?” En la pieza, estas discusiones remiten claramente a aspectos históricos de la vida laboral del siglo XX, especialmente a la desaparición gradual de la citada línea divisoria. En este sentido, añaden un nuevo matiz a las observaciones que ya hiciera Farocki: el lugar de trabajo ya no está a oscuras, sino disperso por todas partes; no es solo un elemento constitutivo del tiempo de ocio, sino que está intrínsecamente conectado con su potencial transformador y creativo. Al repetir constantemente los movimientos, desde “la primera película coreografiada de la historia”, la pieza deviene una colección de fragmentos y memorias de movimientos que revelan que la primera película de la historia llegó hasta nosotros atravesando una puerta a la que, a día de hoy, parece que le hayan extraído las bisagras.

El movimiento de los trabajadores es registrado en un umbral que ya no existe; hoy ya no hay línea divisoria entre los movimientos de aquellos cuerpos sujetos a la organización racional del trabajo y los movimientos que esos mismos cuerpos realizan cuando están sujetos a la dispersa atomización de la sociedad. No se trata únicamente de que la división entre trabajo y vida haya sido erosionada en la sociedad post-industrial; las cualidades esenciales de la vida después del trabajo (imaginación, autonomía, sociabilidad, comunicación) han terminado ocupando el centro neurálgico de la vida laboral contemporánea.

La libertad del movimiento singular

¿Cómo se relaciona la desaparición de la línea divisoria entre trabajo y ocio con la danza contemporánea y con la conceptualización del movimiento? Para responder a esta pregunta, me gustaría en primer lugar plantear una breve reflexión sobre la aparición de formas contemporáneas de danza en el siglo XX, y en particular sobre cómo su potencial político y estético se conforma continuamente a partir de una compleja relación con los modos de producción existentes. Hay varias cuestiones en las que la organización de la producción laboral y la conceptualización del movimiento convergen a lo largo de la historia de la danza contemporánea (por ejemplo en ciertos tratamientos científicos, en reformas del movimiento o en la búsqueda de una recuperación del cuerpo natural), sin embargo, estos mismos

aspectos resultan especialmente intrigantes si se entrelazan con el potencial político y estético de la danza.

Es bien sabido que, desde el comienzo del siglo XX, las nuevas formas de la danza se vivieron como algo fuertemente ligado a las posibilidades del ser humano contemporáneo; que el movimiento autónomo del cuerpo desveló nuevos potenciales para la experiencia y las relaciones humanas, y que tuvo un efecto emancipador en la comprensión del futuro. Dicho de otra forma, se entendía que las nuevas formas de la danza moderna (Isadora Duncan, Martha Graham, Mary Wigman, etc.) rompían con los viejos modos de percepción proporcionando la posibilidad de una nueva experiencia estética, debido a la relación intrínseca entre movimiento y libertad que se les suponía a prácticamente todas las tentativas de reforma del movimiento. Incluso hoy, como escribe Bojana Cvejić, “la danza todavía funciona como esa metáfora que está por encima de los contratos, los sistemas, las estructuras, como modelo para teorizar en torno a la subjetividad, al arte, a la sociedad y a la política” (Cvejić, 2004). Siguiendo con esta idea, podríamos deducir que esto se da porque “el movimiento opera desde el medio de las cosas. Hace que nos situemos al margen de la predeterminación de puntos y posiciones. Expresa el potencial de las relaciones en movimiento” (ibídem). Por tanto, parece evidente que el movimiento en sí es intrínsecamente político, en el sentido de que aborda tanto la cuestión de las relaciones como las dinámicas de expresión y la potencialidad de lo que podría ser y lo que no. Sin embargo, en ese “desde el medio de las cosas” el movimiento también opera en la imagen introductoria en la que vemos a los trabajadores saliendo de la fábrica. El movimiento es registrado para después desaparecer en un futuro incierto; sin embargo, llega a través de un umbral particular, que encuadra de manera muy específica el potencial de las relaciones en movimiento. Este potencial se desarrolla entonces fuera de la organización racionalizada del trabajo; fuera de la estructura fordista de producción; es el potencial del movimiento que brota de una vida sin trabajo. Las alianzas, las relaciones, las divisiones, existen fuera de la fábrica, en ese espacio que no es únicamente un espacio político, sino también un terreno de experiencia estética autónoma, en el que la crisis del sujeto y los nuevos métodos de percepción cinética fueron desarrollados e institucionalizados a través de la historia del arte en el siglo XX. Por tanto, no es una coincidencia que las reformas de la danza de principios del siglo XX aparecieran precisamente en el momento en que los movimientos del cuerpo trabajador estaban siendo sometidos a una racionalización dentro de la fábrica fordista: la organización de la producción estuvo basada en una experiencia cinética científicamente estudiada, que instrumentalizaba los movimientos del cuerpo para mejorar su eficiencia en la producción. Las pioneras de la danza, generalmente mujeres (Isadora Duncan, Loïe Fuller, Ruth St. Denis, Mary

Wigman, Valentine du Saint Point, etc.), entraron en escena en un tiempo en que el modelo de organización del trabajo se había vuelto omnipresente, en un momento en que todo movimiento que resultara falso, expresivo, lento, suspendido, errático, torpe, personal, vago, ineficaz, imaginativo, adicional, había sido eliminado del trabajo físico. La relación utópica entre movimiento y libertad, presente en los primeros escenarios de la danza contemporánea y en la reforma de la danza, fue por tanto asociada a una noción abstracta de libertad, incluso aunque expresara el potencial de las relaciones en movimiento fuera de las puertas de la fábrica. Se trataba de la libertad de otra experiencia cinética, una que no cedería paso a la instrumentalización ni sería convertida en una cuestión relativa al trabajo, pero que sí descubría el potencial inherente al cuerpo.

Una manera de describir esta experiencia es el descubrimiento del “cuerpo natural”, que tenía menos que ver con la resistencia a la mecanización de la vida contemporánea (de ahí se deduce que el término “natural” es solamente una manera de diferenciar entre lo natural y lo artificial), y más con el descubrimiento de una nueva universalidad; la simpatía natural que un cuerpo siente por otro, como lo describió, por ejemplo, John Martin (Martin, 1990). Las relaciones en movimiento ya no están subordinadas a la insípida rutina y a la racionalización, sino que oscilan entre la recién atomizada sociedad del capitalismo y los nuevos sujetos cinéticos de la sociedad occidental industrializada.

Me gustaría argumentar que la aparición tanto de la reforma de la danza como de la danza moderna aportó un giro y una alternativa a la experiencia estética vivida tras la puerta de la fábrica, aquella que demandaba simpatía cinética de un cuerpo hacia otro (y, por supuesto, entre cuerpo y máquina) con la intención de crear un proceso de trabajo eficiente. Podemos incluso decir que el sentimiento de modernidad (de contemporaneidad en el hecho de bailar, esta revelación de la potencialidad cinética del cuerpo) estuvo conectado a la nueva experiencia cinética del tiempo de ocio; a esta línea transversal, desconocida y dinámica, de fuera del trabajo, que no es susceptible de ser sometida a la organización racional ni es susceptible de hacer del movimiento algo instrumental. Es aquí donde llegamos al corazón de la libertad implícita en el potencial emancipador de la danza. La conceptualización del movimiento en la reforma de la danza afectó a la libertad de ese tiempo al margen del trabajo, como algo opuesto a la aburrida rutina del movimiento durante el trabajo. El movimiento expresa el potencial de las relaciones que se mueven dentro del tiempo creativo del sujeto cuando no está trabajando. Algo que también podría conectar con la clase consumidora emergente, en la que los movimientos revelan lo inesperado, la imaginación, la privacidad, el azar y la flexibilidad, divulgando así su poder expresivo. Aquí, el tiempo al margen del

trabajo se torna también tiempo para nuevas experiencias estéticas. La danza contemporánea tuvo que desarrollar nuevas técnicas que transformaran esta libertad en lenguaje, y así ampliar el virtuosismo del cuerpo en movimiento, más que el del producto instrumentalizado, y, por ende, dar rienda suelta a la espontaneidad de los movimientos como un lenguaje estético más que como la naturalización científica del movimiento. En este sentido, el potencial político y estético de la danza en el siglo XX estuvo fuertemente entrelazado con la salida de la fábrica.

Movimiento de generalidad

Desde este punto de vista, resulta también interesante cómo la imaginación popular lidió con los procesos de trabajo fabril. La producción fordista se representó a menudo como una danza de grupo sincronizada, en la que el hecho de bailar juntos funcionaba a modo de representación ornamental o crítica del sometimiento del cuerpo de los obreros a los procesos industrializados y mecanizados de la fábrica. Sin embargo, la única vía para perturbar este proceso colectivo se abría siempre por la intervención de un cuerpo singular, aquel que no podía seguir a los demás, que era demasiado torpe, lento, soñador, vago o expresivo; un cuerpo que se tomaba demasiadas libertades para moverse, para expresarse o para llegar a algo[2]. Fueron precisamente estas cualidades físicas, que impedían al cuerpo bailar con otros, las que se entendieron como expresiones de humanismo o, mejor aún, como expresiones de una naturaleza humana incontrolable e indisciplinable. La experiencia cinética singular resistió continuamente la puesta a punto del grupo y su sometimiento a la racionalizada máquina social. Sin embargo, lo que para las sociedades capitalistas del siglo XX era una expresión de libertad, se convirtió, a ojos de otras constelaciones ideológicas, en sabotaje de la sociedad en general, en la representación de un individualismo obsoleto, incapaz de adaptarse a las nuevas transformaciones de la sociedad. Me refiero sobre todo a los países de la Europa comunista, en los que la imagen del bailar juntos funciona como representación de aquellas sociedades en las que la línea divisoria entre la fábrica y la vida privada ha sido ideológicamente borrada. Los sistemas comunistas adoptaron todas las reformas del movimiento y las aplicaron a la producción y a los procesos de trabajo, solo que lo hicieron subrayando otros conceptos. Los socialistas defensores del taylorismo (incluyendo al propio Lenin) entendieron la gestión científica del trabajo como una herramienta para la gestión de una nueva sociedad en la que no hubiera puerta alguna entre la fábrica y la vida privada. De hecho, hubo muchas discusiones entre los comunistas soviéticos y los vanguardistas rusos acerca de los potenciales ocultos del taylorismo y del fordismo que, en su opinión, pasaban inadvertidos ante los capitalistas occidentales, que habían inventado ambos. Lenin escribió que la

implementación occidental (capitalista) del fordismo, tal como se creía, alienaba a los trabajadores y desarrollaba un método autoritario de organización del trabajo. Los socialistas reformistas y los vanguardistas creían que los nuevos métodos del trabajo en grupo transformarían la sociedad en general. Los movimientos simultáneos de los trabajadores se entendían como una forma poética, transgresiva y transformadora, a través de la cual desarrollar una nueva sociedad. Tal era, por ejemplo, el convencimiento de A.K. Gastev, uno de los ingenieros jefe y directores del Instituto Central del Trabajo en Moscú (se convirtió en su director en 1920). Gastev no solamente introdujo y desarrolló métodos tayloristas en la USSR, sino que además era un poeta famoso que celebraba el nuevo poder del trabajo industrializado y la fusión del ser humano con la máquina. En sus poemas desarrolló un lenguaje rítmico para describir el nuevo proceso de producción, en el que los trabajadores se moverían y transformarían así, a través de su trabajo colectivo, la era histórica al completo.

“Cuando los silbatos resuenan por la mañana en los barrios obreros, no lo hacen para llamar a la esclavitud. Son la canción del futuro.

Hubo un tiempo en que trabajábamos en casas pobres y comenzábamos nuestro trabajo a distintas horas de la mañana.

Y ahora, a las ocho de la mañana, los silbatos suenan para millones de hombres.

Un millón de trabajadores alzan sus mazos a la vez.

Nuestros primeros golpes retumban en concordancia.

¿Qué es lo que cantan los silbatos?

El himno matinal de la unidad.” (Gastev / Bogdanov, 1932: 357).

Es bien sabido que las reformas del movimiento en las vanguardias rusas (Meyerhold, Foregger y también, parcialmente –en el contexto europeo– aquellas que realizó Laban) estuvieron fuertemente influidas por los nuevos procesos de producción, por su abstracción y racionalización. Los que trataban de reformar el movimiento deseaban a toda costa abstraer el cuerpo de su interioridad y desarrollar un lenguaje gestual efectivo. En otras palabras, querían desarrollar nuevas dinámicas cinéticas a partir del uso eficiente del gesto y de una intensa instrumentalización del cuerpo. Meyerhold, por ejemplo, comenzó a racionalizar el aparato en sí del movimiento, de manera que el cuerpo del actor se convirtió también en un modelo para la optimización general del movimiento. Incluso aunque su trabajo estuviera muy íntimamente ligado a los modelos utilitarios de producción de Gastev y Taylor, los métodos que usó, según escribe Gerald Raunig, iban en otra dirección: Meyerhold pretendía además desnaturalizar el teatro (Raunig, 2010). Contrario a la psicología propia de un guión dramático y a la presencia de un público empático, pero también contrario a la experiencia singular cinética del cuerpo danzante, que ya se estaba desarrollando como lenguaje estético en Occidente (especialmente en Norte América), el movimiento, tal y como se concibió en las vanguardias rusas (o en los importantes componentes de la biomecánica), estaba compuesto por el ritmo del lenguaje y el ritmo del movimiento físico, por posturas y gestos que surgían de

los ritmos colectivos, que coordinaban tanto los movimientos del cuerpo como aquellos de unos cuerpos con otros.

Por tanto, lo que observamos aquí son dos relaciones distintas entre la conceptualización del movimiento y la organización de la producción (el trabajo en sí) en el siglo XX. En las llamadas sociedades occidentales, que podrían ser con mayor precisión descritas como “sociedades capitalistas”, observamos procesos de naturalización del movimiento que se oponen al uso instrumental del cuerpo trabajador y a la organización racional de la sociedad. Dicha naturalización del movimiento coincide con el descubrimiento del sujeto singular, un individuo con unos deseos y unas dinámicas de movimiento transversales y transgresoras que se ubican fuera de las dinámicas de producción (hablando metafóricamente, fuera de las puertas de la fábrica). La mayor parte del tiempo, este individuo es concebido en constante movimiento, en una agonía de creatividad continua y en posesión de un lenguaje estético autónomo: un individuo que no puede no bailar[3]. Por otro lado, el hecho de atravesar las puertas de la fábrica demuestra que los modos de producción pueden entrelazarse con la transformación de la sociedad en general.

Las reformas del movimiento de las vanguardias históricas eliminaron la puerta que separaba el trabajo de la vida privada, mostrándose a sí mismas como construcciones cinéticas de mundos futuros más amplios. En las reformas del movimiento de Rusia y de las vanguardias europeas (especialmente los futuristas), la fascinación por los modos de producción industrializados derivó en experimentos de desnaturalización del movimiento. El cuerpo se convirtió en un campo de experimentación de cara a futuras transformaciones sociales y a entender un nuevo sentido de lo comunal. Es aquí donde la danza y los procesos de producción allanaron el camino a la exploración de una nueva generalidad de gente: una generalidad que es anterior a cualquier individualización, un sentido de generalidad política del futuro, que estaría aún por llegar. Por desgracia, descubrir su movimiento fue un gran fracaso, porque perdió rápidamente su poder emancipador y político, y se convirtió en unidad totalitaria dentro del régimen comunista. Mientras que en las sociedades capitalistas, un movimiento torpe, suspendido, expresivo, vago, soñador, cotidiano, marginal, era posiblemente percibido como la intervención de una singularidad liberada, en los regímenes comunistas, este tipo de movimiento sabotaba la máquina social al completo. En su utópica persecución del futuro, estas sociedades eliminaron todo aquello que existía de manera radical en el presente, con el cínico convencimiento de que el futuro ya había llegado. Por tanto, no es ninguna sorpresa que los regímenes comunistas festejaran, de hecho, las formas más conservadoras y disciplinadas de la danza, como las reuniones masivas o la autoritaria institución del ballet.

La comparación entre dos conceptos de movimiento (uno que sitúa el potencial político de la danza en el movimiento de una singularidad, y otro que lo hace en el descubrimiento de una nueva generalidad –política– de la gente –especialmente si nos atenemos a los conceptos de las vanguardias–) nos lleva, bajo la perspectiva de hoy, a una observación de lo más interesante. Vivimos en una época que está eliminando las puertas que separan el tiempo dentro de la fábrica del tiempo de ocio, en un momento en que el potencial individual y la creatividad singular son centrales para la producción. El movimiento de este ritmo de trabajo es hoy muy distinto a aquel que describiera el poema de Gastev, aunque este precisamente celebrara esa misma desaparición de las puertas de la fábrica. En lugar de una totalidad sincronizada del trabajo como una nueva transformación de la sociedad, representada a través de la imagen del “empezar todos al mismo tiempo” como describía su poema, hoy, la nueva transformación de la sociedad está teniendo lugar con unos ritmos de trabajo discordantes y unos horarios laborales flexibles, con un trabajo individualizado y desplazado. El silbato de la fábrica se ha sustituido por fechas límite silenciosas y auto-impuestas, que conducen a la gente a actividades y trabajos vitales simultáneos e interconectados. El movimiento de lo individual, que a lo largo del siglo XX había sido celebrado como un descubrimiento del potencial de libertad, se sitúa en el centro de la apropiación y de la explotación de sus aspectos afectivos, lingüísticos y deseables. Hoy, cuando producimos, estamos forzados a bailar en una diacronía virtuosa y conceptual; forzados a cambiar rápidamente de puestos, tiempos e identidades, y hacerlo además con un breve, aunque rara vez destructivo, ataque de crisis. Esta es la nueva universalidad del mundo post-industrial y sus modos de producción.

La desaparición de las puertas y sus consecuencias

Este razonamiento me recuerda a unos dibujos animados de 1979 del conocido dibujante de cómic y escritor satírico Dr. Seuss (Theodor Seuss Geisel) “Pontoffel Pock Where Are You?” En esta tira encontramos de nuevo una imagen satírica de unos trabajadores bailando juntos; de hecho, el proceso de trabajo en una fábrica de encurtidos se representa como un armonioso musical. Sin embargo, uno de los trabajadores, Pontoffel Pock, es un pobre perdedor. Siempre interrumpe el proceso y es torpe, pobre e infeliz. Torpe por naturaleza y soñador de corazón, se esfuerza por empujar y tirar de la máquina como hacen los otros trabajadores pero, en su empeño por hacerlo bien, destruye la fábrica y es despedido entre gran escándalo. Mientras se regodea en su propia miseria, se le acerca un ángel que dice ser el representante de una corporación global con sucursales por todo el mundo; y dado que, como le comunica el ángel corporativo, su estilo de vida es deplorable, se le ofrece un

maravilloso piano. Lo único que Pontoffel Pock tiene que hacer es tocar algunas notas, presionar la base del piano para a continuación poder volar hacia cualquier exótico destino del mundo y vivir hermosas y apasionantes aventuras. Lo único que se le pide es una breve melodía; tocada con un poquito de gracia, podrá escapar hacia un futuro desconocido y fascinante. Pero, una vez más, Pontoffel Pock es incapaz de comportarse de la manera correcta. Tiene problemas con los gestos y movimientos impredecibles, con su propio cuerpo, que desea demasiado y “está siempre en el sitio equivocado”. No puede simplemente disfrutar y ser espontáneo. En su lugar, lo que hace con sus acciones intempestivas es destruir cualquier relación social. Y continúa así hasta que encuentra el amor de su vida (una princesa árabe) y le dan una nueva oportunidad en la fábrica de encurtidos.

Estos dibujos animados ofrecen una descripción muy buena del desplazamiento que tuvo lugar a comienzos de la década de los setenta; un desplazamiento que hoy podría ser descrito con términos como post-industrialización o post-fordismo, especialmente si hablamos de modos de trabajo. Las características principales de este desvío han supuesto profundos cambios en la organización de la producción y en el papel del trabajo, algo que influye en las relaciones sociales en general. El trabajo creativo, lingüístico y afectivo se ha convertido en algo central a la producción. El trabajo ya no se organiza tras las puertas y de modo instrumental y racionalizado, sino que se ha vuelto parte de la producción de la vida social y de las relaciones entre las personas. Lo que antes era excluido del movimiento desnaturalizado de la máquina fordista, hoy es el centro de la producción: un movimiento creativo, espontáneo, expresivo e inventivo. Las estructuras actuales de producción exigen individuos capacitados y creativos. Su movimiento y dinamismo constante se han convertido en la promesa del valor económico.

Debido en parte a la ineficacia de su crítica social, el bailar juntos como imagen de la producción resulta hoy anacrónico. Hoy, la maquinaria fordista se ha trasladado fuera del alcance de nuestra mirada, a países con una fuerza de trabajo barata, en los que no hay escape posible hacia el tiempo de ocio, sino solo la brutal explotación de la vida en todos sus ámbitos. El trabajador post-fordista de hoy no está incorporado a la máquina racionalizada; en lugar de eso, con su propio potencial a la venta, forma parte de redes flexibles y afectivas. El filósofo italiano Paolo Virno describe las cualidades del trabajador post-fordista, señalando que dichas cualidades nunca son tales:

“...En cuanto a la especialización profesional y a los requerimientos técnicos. Por el contrario, lo que se requiere es la habilidad para anticipar coincidencias y posibilidades inesperadas, para apoderarse de las oportunidades que se presentan, y así mover el mundo. No hay ninguna destreza que se pueda aprender en el lugar de trabajo. Hoy en día los trabajadores adquieren estas habilidades viviendo en una gran ciudad, enriqueciéndose de experiencias estéticas, manteniendo relaciones sociales, creando redes: todo lo que los trabajadores aprenden específicamente fuera de su lugar de trabajo, en la vida real de la gran ciudad

contemporánea.” (Virno, 2009).

En otras palabras, hoy la producción se vive como algo espontáneo y flexible. El proceso de trabajo está siempre “sujeto a tu propia iniciativa” (ibídem). En el proceso laboral “se me tiene que garantizar cierto grado de autonomía para poder explotarlo” (ibídem). Es desde esta perspectiva que podemos además entender otra imagen del bailar juntos, que de hecho ha comenzado a aparecer durante estos últimos años en los países que forman parte del mundo post-industrial: los enormes *flash-mobs* organizados por corporaciones y por compañías de televisión. Por fuera, parece que estas danzas celebraran la espontaneidad o la fuerza emocional de las relaciones humanas. Sin embargo, lo que realmente las constituye es la celebración del júbilo comercializado y del compañerismo espectacular.

La danza y la abstracción del trabajo

Si damos por buena la observación de Virno, entonces es necesario re-pensar las consecuencias de dichos cambios en los modos de trabajar para la conceptualización de la danza contemporánea, especialmente desde el momento en que afirmo que la danza revela su potencial político y estético en relación al proceso de producción. Teniendo en mente estos cambios, ¿cuáles son las consecuencias para la danza contemporánea? ¿Qué podría significar, para la relación entre la danza y la libertad (relación que, de alguna manera, fue la base del pensamiento en torno a la reforma de la danza a lo largo del siglo XX), la desaparición de la diferenciación entre trabajo y no-trabajo?

En primer lugar, no debería pasarse por alto que la relación entre la danza y la libertad ya no tiene nada que ver con la resistencia ante los modos de producción rígidos y disciplinarios. Estructuras imprevistas y no jerárquicas, expresiones físico-lingüísticas y afectividad, se han introducido en la producción post-industrial y, de hecho, representan el corazón del post-fordismo en tanto que es la nueva organización del proceso de producción en el que vivimos. La autonomía de la experiencia creativa y estética que fue tan importante cuando por vez primera surgió la resistencia ante la racionalización del trabajo, representa hoy en día una importante fuente de valor para la producción. Así que lo que observamos son relaciones entre la danza contemporánea y los nuevos modos de producción, en los que el movimiento y la flexibilidad constante juegan un papel importante, unidos a la creatividad espontánea y a la expresión individual. Hoy, la sumisión se compone de un movimiento continuo, de una flexibilidad de las relaciones, de los signos, de las conexiones, de los gestos, de los cuerpos (una dispersión continua que tiene lugar fuera de las puertas de la fábrica con la intención de producir –y gastar– aún más). Hoy, la producción alienta la transformación constante y la crisis del sujeto singular,

con la finalidad de capturar estallidos de creatividad y convertirlos en valor. Lo que fomenta la producción es una colaboración incesante, que debe ser temporal pero no demasiado afectiva, porque de serlo se tornaría inoportuna y destructiva.

Si realmente este es el caso, entonces tenemos que preguntarnos qué es lo que realmente hacemos cuando trabajamos o, más concretamente, cuando trabajamos con danza. El potencial político de la danza no está relacionado con el espacio al margen del trabajo (cuando el cuerpo es libre para moverse desplegando su potencial de ser algo en el tiempo y en el espacio), sino que debe ser puesto en diálogo con los modos flexibles de producción y con la inmaterialidad del trabajo de hoy en día. Es bien sabido que la producción de danza contemporánea hoy se ha vuelto muy flexible a través de los viajes constantes; que el intercambio de piezas eternamente nuevas y experimentales (una especie de fuerza de trabajo barata para el cada vez más globalizado mercado de las artes escénicas) va de la mano de muestras espectaculares; que la colaboración se promueve con el único propósito de colaborar y que el continuo movimiento viajero de la fuerza de trabajo resulta inevitable. Sin embargo, a menudo se olvida que la danza y el movimiento contienen su propia materialidad, su propio espacio, una materialidad que no es abstracta, que no es lanzada apresuradamente en el flujo cinético espectral, sino que puede estar atrapada, atascada, ser irregular e intempestiva. Esta materialidad resiste la contemporaneidad del tiempo y, de alguna manera, sabotea la apariencia espectral del “ahora” aportando otro ritmo al flujo del tiempo. Podemos relacionar dicha materialidad con la del trabajo en general y, en este escenario, la danza está muy cerca de los asuntos del trabajo. Por tanto, no es que la danza resulte cercana a las cuestiones del trabajo por su capacidad de funcionar como una representación del mismo, como una imagen del proceso de trabajo, sino porque es trabajo en cuanto a sus ritmos y esfuerzos materiales, y es trabajo por la manera en que el movimiento habita el espacio y el tiempo. Es trabajo en el sentido de cómo los cuerpos se distribuyen en el espacio y el tiempo, en el modo en que se relacionan con otros y el modo en que gastan y expanden sus energías. Por consiguiente, el potencial político de la danza no está en una idea de libertad democrática abstracta y en el infinito potencial de movimiento, sino en los modos en que la danza se entrelaza profundamente con el poder y el agotamiento del trabajo, con su éxito o su fracaso, con su dependencia y su autonomía. En este sentido, las prácticas de la danza de las últimas décadas han subrayado sus propias proposiciones ontológicas (como la que afirma que la danza equivale al movimiento, la producción y la colaboración en danza, o la relación entre danza y teoría) (Lepecki, 2006; Kunst, 2009; Franko, 1995). Todas estas son propuestas que animan a la práctica de la danza a tener en cuenta las relaciones entre la danza y el trabajo. Si la danza es trabajo (y no algo

opuesto a él, como sería la danza liberada de la materialidad del trabajo), entonces el potencial político de la danza puede también ser entendido como una interesante repetición o reemplazamiento del gesto vanguardista: ¿qué podría significar, para una sociedad futura, dicha proposición (danza y trabajo)? ¿Es acaso posible descubrir una alternativa a una velocidad y un movimiento continuos, a la flexibilidad de cuerpos y espacios, a la dispersión de la energía y al poder de los cuerpos reunidos bajo excusas publicitarias o espectáculos masivos? Una respuesta a esta pregunta podría ser que la danza es capaz de revelar cómo las sensibilidades cinéticas no solamente fluyen, sino que abren fisuras, antagonismos y diferencias insalvables. En este sentido, muchas piezas de danza de las últimas décadas han puesto en cuestión la relación entre el movimiento y la danza y han ampliado el concepto de coreografía. Otra respuesta podría ser que la danza, con su materialidad, puede resistir la noción abstracta de trabajo y revelar la relación problemática entre los nuevos –y abstractos– modos de trabajo y los cuerpos mismos. Los nuevos modos de trabajo ejercen un enorme poder sobre el cuerpo, especialmente porque borran cada vez más cualquier generalidad representable e imaginable del cuerpo. El cuerpo danzante ya no resiste las duras condiciones de trabajo en aras de una sociedad al margen del trabajo, pero tiene la capacidad de revelar cómo la materialidad de los cuerpos distribuidos en el tiempo y en el espacio puede cambiar el modo en que vivimos y trabajamos juntos. Puede hacer uso, política y estéticamente, de esta línea transgresiva que separa el trabajo de lo que queda fuera del trabajo, para abrir posibilidades para una sociedad futura.

Traducción: © Isabel de Naverán 2013

Notas

[1] BADco es una compañía creada en el año 2000 y afincada en Zagreb (Croacia). El grupo artístico está formado por Pravdan Devlahović, Ivana Ivković, Ana Kreitmeyer, Tomislav Medak, Goran Sergej Pristaš, Nikolina Pristaš and Zrinka Uzbinec.

[2] Un conocido ejemplo es el de Charles Chaplin interpretando a un obrero trabajando en una cinta transportadora en la película *Tiempos Modernos* (1936).

[3] Algunos aspectos acerca de las ideologías cinéticas de la modernidad son tratados por André Lepecki en su libro *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement* (2006) [*Agotar la danza. Performance y política del movimiento* (2009).]

Bibliografía

Cvejić, Bojana: “How open are you open? Pre-sentiments, pre-conceptions”, pro-jections, www.sarma.be 2004. [Fecha de consulta: 21 de junio de 2010].