

## RELOJ SIN MANECILLAS

Por. Sara Gómez. Falso Raccord. 26/09/2017

### *Introit*

*It was a wrong number that started it, the telephone ringing three times in the dead of night, and the voice on the other end asking for someone he was not.*

Las primeras líneas de *The city of cristal*, un teléfono sonando, una voz que pregunta por alguien que no vive ahí... Podríamos pensar en ellas en nuestra lengua española e imaginar que preguntan por alguien que *no* es.

No por azar Paul Auster ha decidido iniciar la historia como aludiendo una ausencia (*he was not*), que más adelante será una presencia. Quinn, el protagonista de la novela, se ha refugiado en casa para evitar los círculos sociales; y escribiendo bajo el seudónimo William Wilson, crea novelas policiacas protagonizadas por Max Work. Quinn se abandona poco a poco a los eventos ficticios que crea en los libros con el fin de enterrar su pasado, pero tales eventos van cobrando realidad en la medida en la que las acciones del escritor se semejan más y más a las de Max Work. Así, cuando la voz del otro lado pregunta por un detective privado llamado Paul Auster, Quinn (en el límite-Work), adopta sin resistencia llamarse Auster. De esta forma la expresión *asking for someone he was not*, podría cambiarse por *asking for someone who is not yet*.

Interesa por ahora hacer notar que Paul Auster logra, en la medida en la que el protagonista de su novela se precipita hacia adelante, abrir varias líneas de tiempo que corren paralelas: el tiempo diegético de Quinn, el tiempo ficticio en Wilson, el tiempo narrativo (dentro del diegético) en el que existe Work, y el tiempo fantástico del detective Auster que al fin y al cabo es el tiempo más real de todos, pues regresa a la realidad aquello que estaba dentro de la ficción de la ficción, (regresa al nombre original del escritor que vive aquí donde nos encontramos nosotros).

Este juego laberíntico puede imaginarse también como un tiempo dentro de otro tiempo, dentro de otro tiempo, que finalmente fagocita la realidad invirtiendo el tiempo ficticio como tiempo real (es decir no hay retorno sino inversión). De cualquier forma esta multiplicación de líneas o marcos tiene un punto específico en

el tiempo (al que podríamos llamar ordinario), que es un error, un accidente, una rotura, que fractura lo que debiera ser y da paso a otra cosa: *fue un número equivocado que inició un algo específico.*

## **Sequentia**

### *Marco*

Es sabido por todos que las artes surgen dentro de un marco específico, uno que las contextualiza como lo que son, en el que podemos leerlas en sentidos muy específicos y distintos de como las entenderíamos fuera de ese marco o dentro de otros, como el político, económico o social.

La peculiaridad de las artes escénicas es que irrumpen no únicamente en el espacio (como lo hace una escultura o un cuadro en un museo) sino en el tiempo. Cuando inicia una acción escénica el curso de las acciones cotidianas se ve interrumpido, enmarcado en un suceso específico, extra-cotidiano; cuando acaba el suceso se cierra el marco y continuamos en el suceder ordinario. En este caso, el marco no delimita la acción escénica, sino que ésta delimita una parte del *mundo*; lo que ahí acontece no acontece fuera de la realidad; es decir, sucede en el espacio topológico, lo percibimos con los sentidos y con el pensamiento, pero en una línea paralela, en una *ciudad de cristal*. Su tiempo es un marco que aísla un instante cualquiera y lo hace excepción temporal, accidente.

Ahí, aparecen dos tiempos corriendo al mismo tiempo, atravesando un mismo cuerpo. Ciertamente hay uno que enmarca a otro, pero finalmente no es sólo uno dentro del otro sino que al mismo tiempo son dos tiempos, dos líneas de tiempo paralelas. Una dentro de la otra y a la vez juntas.

### *Línea*

Hablemos de coreografía y danza, si yo danzo, ahí donde yo esté o donde yo sea inicio un tiempo; si yo decido danzar para comenzar el tiempo, abro el marco coreográfico. Sí, abro el marco y lo ofrezco también a un suceder en conjunto (para quien baila y quien mira).

Ese tiempo que abre la coreografía es el acto que surge de la decisión de danzar; entonces, podemos definirlo como una proposición, la coreografía hace una propuesta: invita a inaugurar un tiempo que es otro tiempo.

Recuerdo a Bergson ocupado en la imposibilidad de analizar lo que el tiempo es. Si éste se analiza debe seccionarse, como haría el estudiante de anatomía al incidir en el cuerpo, que primero debe estar muerto, quieto, para separar los órganos internos. Bergson se opone al análisis positivista del tiempo en el que ya no hay más tiempo; cuando lo nombramos ya se ha ido. Pero en la danza podemos crear tiempo, hacer que aparezca, mirarlo mientras aparece en el cuerpo (aquel que se inaugura pero también el que corre paralelo) y quizá por eso podríamos decir algo al respecto; aunque ciertamente ese tiempo se termina cuando nos detenemos y volvemos al flujo de las funciones o acciones-medios para unos fines otros que no son danza ni otros tiempos.

### **Offerre**

La danza abre un nuevo tiempo gracias al impulso de unos cuerpos. Ciertamente que son los cuerpos las líneas que abren el tiempo pero aparece primero el impulso, porque hemos dicho: *gracias al impulso de unos cuerpos*. Y hemos dicho también que las acciones no son aquellas que están bajo las funciones cotidianas, sino que son otras, entonces su impulso no es el impulso del andante por la vía, sino que tendría que ser un impulso otro, uno que no antecede cualquier acción.

De acuerdo con la Segunda Ley de Newton el *vis motrix* es una fuerza concreta que se aplica sobre un “cuerpo” (y es proporcional a la aceleración que obtiene ese cuerpo cuando se desplaza). El prefijo latino *in*, que significa hacia dentro, es seguido de *pulso*=empuje, empujar hacia adentro; pero ¿hacia adentro de qué?: del tiempo. El impulso es la fuerza proyectada en el tiempo (o bien el tiempo se aparece en el desplazamiento).

Podríamos precipitarnos y decir ¡Si, un impulso puro o primigenio es por supuesto lo que empuja a los cuerpos hacia dentro del tiempo! Sin embargo el impulso no puede aparecer sin causa, sin aquello que lo hace ser lo que es, aquello que lo *offerre* (latín *ob*= por [causa de]; *ferrè*=llevar [delante]), que lo muestra, que lo pone por delante.

Alguna respuesta podríamos encontrar en las palabras de Alain Badiou cuando

quiere que sea el pensamiento el lugar en el que el ser puede ser intuido, en el que cobra una forma apenas definida pero que se escapa de nuevo al ser nombrado. Si es el ser en Badiou el que impulsa hacia el pensamiento (en una danza del nombre, o hacia el nombre que deviene del ser), podríamos especificar nuestra pregunta y decir: ¿Qué es aquello que se hace presente, que se aparece (que se *ofrece*) a la danza cuando acontece en el tiempo. Es decir, aquello que se deja ver, que cobra existencia en el cuerpo bailante.

En una apuesta temprana para responder propongo que aquello que se aparece, que se presenta como impulso, que da empuje a los cuerpos, es el deseo de estar juntos. Pero ya lo ha dicho José A. Sánchez (en su texto *Nosotros, marcos para instituir el plural*, 2016) junto con otros más en el entorno de danza y muchos más desde el pensamiento filosófico. Se ha dicho que ese estar juntos es necesario (aunque no de forma trascendente o en sentido metafísico), y que ese estar juntos dibuja la posibilidad en la danza y la coreografía de una “revolución” micro-política, en la que se recuperen (y se analicen) modos de organización social hacia una vida mejor (J. A Sanchez, S. Alba, A. Lepecki; A. Hewitt).

Quizá la causa que propone Santiago Alba nos abre otras posibilidades para pensar ese *estar juntos*: la necesidad de compartir “la contingencia del ser” juntos. (Alba, 2016).

### ***Communis***

Gadamer ha dicho que el arte es símbolo en la medida en la que una pulsión humana subyace en él y por tanto atrae, llama y coincide con un otro que lo ve y se reconoce en él.

Si atendemos a la contingencia compartida que propone S. Alba, el símbolo que nos llama, que nos empuja hacia dentro del tiempo-accidente, tiempo inaugurado y paralelo, sería aquel que devela el sufrimiento compartido del devenir; pero no nos parece suficiente.

Si hemos dicho que ese tiempo es una rotura, entonces es una apertura de mundo, un sabernos contingentes de facto en un instante; es un acontecer en la pura finitud, donde aparece con toda claridad nuestro ir hacia la muerte<sup>1</sup>. Es el tiempo del reloj sin manecillas que angustia el sueño del doctor Isak Borg, en el que ve su propia muerte (en ese no-tiempo se hace evidente la ineludible desaparición).

Pero, por otro lado, que el cuerpo dance y que el impulso deleve la necesidad humana de compartir y que ese gesto cree un tiempo aparte, revela que la potencia del impulso es en realidad un aferrarse al instante (contrario al devenir), un intento de detención, de arraigo. Estar juntos es un detenerse del ir hacia la nada, un aferrarse a la esperanza de ser. Instante temporal o intervalo de tiempo, único marco posible en el que sé que soy yo porque no soy tú, y que estoy aquí porque no estás en mi lugar; es ahí donde se aparecen concretos los límites del cuerpo propio, infinitamente separado de los otros (J. L. Nancy), y a la vez en la disposición eterna de la reunión contraria a la contingencia.

Es este un tiempo al que nos precipitamos paradójicamente para detenernos, como necesidad existencial de autoreconocimiento y reconocimiento del *otro* para ser (necesidad de ser/no ser Wilson, Work y Auster). Paradójicamente sólo en la pausa podemos ver el correr del tiempo con claridad, sólo en la detención aparente de la contingencia podemos situar al *otro*. Quizá sólo así tenga sentido volver al transcurrir inexorable del tiempo.

### ***Para-dis***

(griego *dis*=crear, hacer)

Recordamos que el impulso permite el traslado en el tiempo, traslado es ir de un punto a otro en el espacio, es decir, es *movimiento*. Impulso y movimiento entonces participan de un mismo fenómeno temporal: la actualización de la potencia (de la causa), que es también transformación de un estado de ser en otro estado de ser (Aristóteles).

Un cuerpo danza, inaugura un tiempo, ese tiempo enmarca una acción que actualiza su potencia. La pregunta ahora es ¿qué se actualiza? Ya la habíamos formulado antes de otra manera: ¿Cuál es la potencia? La potencia era el *estar juntos*. Luego de acontecer el tiempo-accidente el *estar-juntos* se actualiza.

El intervalo, tiempo-rotura, tiempo-apertura, tiempo-danza, está libre de las leyes del tiempo ordinario, es autopoietico, potencia creativa, que ahora nos expulsa hacia la transformación del estado de las cosas que suceden en el tiempo ordinario.

Para Aristóteles la diferencia entre historia y poética radica en que la historia se forma de unos hechos necesarios pero la poesía sugiere unos hechos posibles, es el sitio donde es posible imaginar acciones justas, amables, felices para alcanzar el *telos* (la felicidad del *hombre*).

En el tiempo-danza se reitera la disposición corporal para reconocer la presencia de los cuerpos, y en su transcurrir no sólo podemos ensayar modos de estar juntos (A. Hewitt, 2005), sino podemos traer el no-ser o lo que *todavía no* es a la existencia; podemos crear nuevos modos para reconocer a cada uno de manera justa (feliz), prolongando (o invirtiendo) el tiempo de reunión hacia el tiempo-ordinario (y así actualizarlo), a pesar de la contingencia e infinita separación de los seres.

Barcelona, 2017

### **Bibliografía:**

Alba Rico, Santiago, “La carne y el tiempo (lecciones del aburrimiento)”, en *Componer el plural. Escena, Cuerpo, Política* Barcelona: España, Mercat de les Flors, 2016.

Auster, Paul, *City of cristal*, en *The New York Trilogy*, New York: Penguin Books. 1985.

Sánchez, José A. “Nosotros, marcos para instituir el plural”, en *Componer el plural. Escena, Cuerpo, Política* Barcelona: España, Mercat de les Flors, 2016

Hewitt, Adrew, Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement. Durham/London: Duke University Press, 2005.

---

1· Los subtítulos de este texto, adoptan la estructura de una obra musical (arte que se desarrolla en el tiempo) que a su vez señala un tiempo final (son partes de una Misa de Réquiem o misa para los muertos: I. Introit; V. Sequence; VI. Offertory; IX. Communion; XII. In paradisum).

[LEER EL ARTÍCULO ORIGINAL PULSANDO AQUÍ](#)

Fotografía: falsoraccord

**Fecha de creación**

2017/09/26