



fotografía tomada de: <https://www.facebook.com/danzografias/>

# De lo Freak a lo Free: Anotaciones Sobre lo Feo y lo anormal en la Danza Contemporánea

Zenaida M. Marín M.  
Universidad de los Andes.  
[zenamarin@hotmail.com](mailto:zenamarin@hotmail.com)

**Resumen:** Las diferentes propuestas que se engloban en lo que se ha denominado danza contemporánea, al igual que los distintos lenguajes del arte contemporáneo, exigen un mirada dinámica y multidisciplinaria. Lo feo, como concepto antinómico de lo bello, se presenta como un complejo camino de búsqueda: el cuerpo del intérprete se ve problematizado e indaga otros problemas, lo asimétrico, lo atónico, cuerpos convulsivos, enfermos, anormales, aparecen en la escena quebrando o destruyendo aquel cuerpo bello y virtuoso que parece denominar aún la escena. Se procede en este trabajo a estudiar las variaciones del concepto de lo feo, a partir de la propuesta de Remo Bodei en *Le forme del bello* de 1995, así como el concepto de “anormal” estudiado por Michel Foucault en sus lecciones de 1974-1975 y publicadas póstumamente. Ambas fuentes permitirán realizar algunas anotaciones al revisar distintas puestas en escena o video-danzas realizados en Occidente en las últimas décadas que parecen proceder de una visión amplia del cuerpo que incluye lo “freak” y que busca siempre una especie de movimiento nunca hecho, de gesto irreplicable que insiste en la libertad.

**Palabras claves:** danza contemporánea, video-danza, feo, anormal, estética, sociología del arte.

## **Freak to what Free: notes about the ugly and the abnormal in contemporary dance.**

**Abstract:** The various proposals that fall into what has been called contemporary dance, as well as the different languages of contemporary art, require a multidisciplinary dynamic look. The body of the interpreter is problematized and explores other problems. The ugly, as antinomian concept of beauty, is presented as a complex path: the asymmetrical, the atonic seizure bodies, diseased, abnormal, appear on the scene breaking or destroying her body looks beautiful and virtuous even called the scene. We proceed in this paper to study the variations of the concept of ugly, from the text "Le formedel bello" by Remo Bodei in 1995 and the concept of "abnormal" studied by Michel Foucault in his class 1974-1975 and published posthumously. Both sources lead to some annotations to review various productions or dance video made in the West in recent decades that appear to come from a broad view of the body that includes the "freak" and always looking for a kind of movement ever made, a unique gesture that insists on freedom.

**Key words:** contemporary dance, dance video, ugly, abnormal, aesthetics, sociology of art.

Acerca de una definición de danza contemporánea, Frimat (2010) desea responder con una amplitud que congregate propuestas que en los casos más extremos no tienen nada en común, la pregunta sobre su definición o más bien sobre su redefinición no se plantea con coreógrafos como Pina Bausch, Anne-Thérèse de Kersmaeker o de AngelinPréjlocaj sino a partir de piezas o más bien de atmósferas que han desnudado todo vestigio de composición coreográfica, riesgo, ritmo, ejecución virtuosa que aún perduraba. Una primera redefinición de la práctica de la danza por Charmatzy Launay, en Frimat, apunta a "un tratamiento sensorial específico a partir del ambiente, no definido ya, por una escritura coreográfica, un vocabulario, una cierta manera de organizar los cuerpos sobre la escena, por un estilo y unas figuras, sino de un arte paseante entre todas las artes" (2010, p.16). Sin tomar partido por esta definición, Frimat, continúa su búsqueda de definición y propone un rasgo definitorio para aprehender la danza contemporánea, aquél que desea indagar sobre su historicidad, es decir, la danza contemporánea necesita preguntarse a sí misma sobre su devenir.

El escenario pálido de la danza contemporánea en Venezuela hoy, marcadamente capitalino y con pequeños focos de provincia no está muy preocupado por su definición, sino por su ejecución, mediado por un sistema cultural que desea insistentemente crear una historia, una gesta, que se origina en lo afro-descendiente, lo indo-americano o lo caribeño, si fuera necesario. No obstante, en su concreción padece y muestra una nostalgia moderna, la de la expresión del intérprete, la de su interioridad, fuente inagotable y pura, mientras formalmente atiende a distintas técnicas, métodos, bailes, que van del pilates, capoeira, break, danza contacto y hasta el ballet, sólo por nombrar algunos; alineándose tangencialmente al fenómeno que Frimat (2011) llama "lo híbrido". En esta práctica de lo híbrido en donde distintos estilos y técnicas confluyen, se cuele una historia de conformación que durante el siglo XX, desde Isadora Duncán hasta hoy, ha reflexionado y experimentado con huesos y músculos, que se retuercen, buscan la asimetría, exploran contracciones y distensiones, indagando otros centros de gravedad que desbordan la noción de "bella figura".

A partir de un gesto que siempre funciona en las improvisaciones de danza, una especie de -audedans- y también de un categoría estética que atraviesa la entera historia de la disciplina estética, nace la idea de un acercamiento a lo feo siguiendo la investigación de Bodei en su texto “Le forme del bello” de 1995, así como una mirada al concepto de “anormal” a través de la genealogía planteada por Foucault en sus lecciones de 1974 y 1975 en el Collège de France y publicadas póstumamente con el nombre de “Los anormales” en 1999. Ambos conceptos, feo y anormal, permitirán desarrollar algunas anotaciones al ver cómo funcionan, se experimentan, se interpretan en una serie de espectáculos híbridos de la danza contemporánea, como es el caso del dueto final de Blanche-Neige de Preljocac, en la casi totalidad del espectáculo Körper de SashaWalz, llevado al cine y en Free, éste último un proceso más cercano que se danza desde hace algunos meses atrás y que busca dentro de lo “freak”, insistir en el defecto, probar con un obstáculo motor el tan deseado momento de libertad, para resaltar otro rasgo moderno.

### 1. La Morfología de lo feo en siete épocas:

Para Bodei (1999) definir lo feo parece necesitar aún de lo bello, éste último desde sus primeras formulaciones contiene en sí, una especie de ambigüedad esencial, la imagen de su doble que parece configurarse como insistente amenaza. Conservando algo de espantoso, oscuro, que no se puede obviar, y que la “Gran teoría” pretendió esconder, eludir. Sin embargo, como apunta el mismo autor “al interior de lo bello se encuentran elementos perturbadores: lo tremendo de lo trágico, lo “feo” sin dolor de lo cómico, lo desmesurado de lo sublime, que de ser quitados, es posible un debilitamiento de la misma belleza” (1999, p.93). De esta relación conflictiva, la historia de la “metafísica de lo bello” puede interpretarse como una variación de las relaciones y de las distancias recíprocas entre lo bello y lo feo. Se parte de una máxima distancia, de una enorme separación para pasar a una indistinción hasta considerar lo “feo” como superior a lo bello oficial. La reconstrucción morfológica de lo feo, planteada por el esteta italiano propone el desarrollo de la historia de lo feo en siete épocas que se revisarán muy brevemente a continuación.



En una primera época, lo feo es el desorden que asume también los rasgos del horror y el mal. Negando todos los valores de la tríada bello, bueno y verdadero, como manifestación sensible de un alma inadecuada a su destino superior, y por esto falsa, malvada, egoísta o ridícula. El caos es sustraído y puesto del lado de lo feo, a su vez, exorcizado mediante la declaración de no poseer ninguna existencia positiva. Para Platón, por ejemplo, en su diálogo El Fedro, lo feo no es otra cosa que la copia en negativo de lo bello, su absoluta ausencia. Lo bello coincide así con el ser, de allí que lo feo es privación: vacío, “no ser”. Un poco más adelante se encuentra la misma solución en Plotino, en sus Enéadas, al afirmar que lo bello es plenitud del ser, así que lo feo es siempre de acuerdo a su falta. Cuando un alma se agita y se rebela, recibe la impresión de la fealdad, por ello la rechaza como una cosa discordante y extranjera, a causa de su carencia de razón y forma, de unidad y de homogeneidad. No obstante, lo feo se experimenta cuando no se es capaz de proceder más allá de la apariencia, dando paso a la forma de belleza interior. Esta idea de la fealdad como vaciamiento del ser, es para Bodei (1999), una idea que se mantiene a través de milenios, desde Platón a Croce, incluso a Heidegger,

a través de San Buenaventura y Ficino

Se pasa ahora a la segunda época, o época marcada por el cristianismo, en donde lo feo, argumenta Bodei, comienza a ser aceptado en la teoría y en las prácticas artísticas. La religión cristiana, se configura como adoradora de un Dios sufriente y por tanto no se somete a los mismos cánones estéticos de la tradición clásica. Hegel en la Estética observa la imagen del Cristo flagelado y la distancia de esta representación en relación a la belleza griega. En las descripciones bíblicas acerca de Cristo, específicamente en el pasaje de Isaías 53,2 se habla de un Cristo feo, un Dios que será humillado hasta asumir el rostro más desgraciado de todos los hombres. Siguiendo la ecuación deformitas/deiformaitas. Justino, insiste en la fealdad de Jesús. La interpretación agustiniana justifica esta fealdad porque sólo un Dios deformado por nuestros pecados constituye la garantía de nuestra salvación y nuestra belleza. Durante siglos: crucifixiones, martirios, gárgolas en las fachadas de las iglesias románicas y góticas muestran distintos matices de esta segunda época de lo feo.

Una tercera fase de lo feo aparece como ingrediente de lo bello, una suerte de sal, que elimina lo insípido y hace crecer la intensidad expresiva. Se le puede gozar, porque no se percibe sólo, sino libre en lo bello que lo absorbe. Esta es la posición sostenida por Lessing en el Laocoonte de 1776, obra que da inicio al primer examen teórico de lo feo como específica categoría estética. Lo feo es admisible sólo en la poesía, las demás artes deben abstenerse de lo feo, precisamente son artes bellas. Pero, afirma Bodei (1999), reconocer que puede presentarse en la poesía es abrir un limitado derecho a su existencia, dando paso a una tímida fe de que el elemento caótico y negativo, y con esto el mal moral y lo falso, puede metabolizarse mediante un largo operar del tiempo, perdiendo aquel rasgo de amenaza de su primera época. Del siglo XVIII es importante señalar también Sobre el estudio de la poesía griega de F. Schlegel (1795), en donde lo feo es considerado lo típico del arte moderno. Para Schlegel, el modelo insuperable es Shakespeare, que al igual que la naturaleza genera lo bello y lo feo sin separarlos y con la misma exuberante riqueza. Shakespeare descarna sus objetos y disecciona quirúrgicamente en la putrefacción de los cadáveres morales. Precisamente de esta condición incómoda e insatisfecha, de este proceso infinito de laceración, surgen las “posibilidades” de la edad moderna, de las cuales lo feo, lo caótico y lo amorfo constituyen las fuentes estéticas por excelencia. Lo feo, de ingrediente pasa a ser un incitante criminal estético, es decir, lo bello coincide ahora con la dinámica búsqueda y captura de lo feo.



fotografía tomada de: <https://www.facebook.com/danzografias/>

En la cuarta época, lo feo, argumenta Bodei (1999) es indistinguible de lo bello. Su aceptación redime la negatividad absoluta, estetizando los distintos aspectos de la patología individual y colectiva. Con Víctor Hugo, Eugène Sue, Charles Baudelaire y otros escritores “populares” circunscritos al romanticismo social, el arte, elige como terreno privilegiado los fenómenos anormales y ambiguos, el lugar mismo de condensación de lo feo y el desorden: las deformidades del cuerpo y del alma, la sordidez moral y material, los delitos, los bajos fondos y las alcantarillas de la sociedad y de la conciencia, especialmente de la vida metropolitana. En 1827 el joven Hugo escribe el Prefacio de Cromwell y con esta obra presenciamos un giro decisivo en el largo camino que lleva a lo feo desde su “no ser” a “ser”, desde su vaciamiento hasta su proceso de devoración de su contrario, lo bello. Con Hugo, pero más precisamente con Baudelaire el arte reivindica su derecho a tratar, en todos los campos, lo feo, incluso en su forma extrema, es decir, lo repugnante, categoría que Kant no aceptó en el terreno de la estética. Pero el arte y la estética son asincrónicos, así veremos como en Baudelaire, la belleza no sólo incluye inmediatamente lo repugnante, sino que se sitúa más allá del bien y el mal moral, su mirada, infernal y divina, mezcla el beneficio y el crimen, y en sus ojos huecos de musa enferma, se reflejan alternativamente: el horror y la locura. Baudelaire, parece haber renunciado al placer de cumplir el milagro de la transustanciación de lo feo natural en lo bello artístico. La belleza “monstruo macabro enorme ingenuo” conserva para él, la semblanza de lo repugnante, desde las bestias más sórdidas y cadáveres, sin la necesidad de velarlas o de trascenderles mediante una ligera catarsis. Que lo bello en cuanto orden edificante sea amenazado de muerte es una percepción que se difunde en la teoría y en la práctica artística con Hugo y Baudelaire.

La introducción de lo feo, en todas sus variantes, tiene el fin de recuperar la carga emotiva que había sido edulcorada. Paradójicamente ahora será salvado cada resquicio de la realidad, cualquier cosa puede devenir estética y nada puede permanecer en el limbo de la insignificancia. Así, cuando todo es digno de atención estética se produce una indiferenciación o paso a objetos artístico, en el sentido de que cualquier cosa puede devenir digna de consideración y profundización, todos los objetos “anómalos” o “insensatos” descartados por los pintores académicos son para Van Gogh, por ejemplo, dignos de atención. Es en Alemania, a mediados del siglo XIX en donde se elaboran las teorías filosóficas más significativas sobre lo feo. En el inicio se halla el Sistema de estética como ciencia de la idea y de lo bello (1830) de Christian Hermann Weisse, aquí lo feo se presenta como aquella parte constitutiva que no se puede obviar cuando nos referimos a lo bello. Vischer, por su parte, autor de *Erwin y Kritische Gänge* propone que la totalidad armónica ha sido perdida y que la razón moderna no puede universalizar el particular o reunir los fragmentos de la realidad en un único Todo. Lo feo es el principio del movimiento, la forma de la diferenciación, por ello es exaltado su rol de levadura de lo bello, que desaparece en una obra una vez cumplida su misión. La quinta época será representada para Bodei (1999) por la “Estética de lo Feo” de Karl Rosenkranz de 1853, que tiene sus precedentes en la filosofía desarrollada por Hegel. Tanto lo feo como lo malo, si bien para Rosenkranz poseen una función activa por su naturaleza “negativa en sí” sólo existen como “relativos”, a diferencia de lo bello que continúa siendo un “absoluto”. Lo feo deviene desafío insuperable y acoso de lo bello, su belleza resale gracias al triunfo de cada vez más desarmonía y caos. Lo feo, ya no es materia muerta que puede dejarse a un lado sino potencia activa, peligrosa, agresiva y bullente.

Cada uno de los asesinos de lo bello: lo amorfo, lo asimétrico, lo inarmónico, lo incorrecto, lo desfigurado, lo repugnante sólo podrán ser vencidos cuando una “armonía superior sobrevenga”. No se trata de una lucha de iguales y aquél artista que se adentre en el terreno peligroso de lo feo sólo puede regresar gracias a su grandeza. Ya en la sexta época, lo feo ha devorado completamente a lo bello oficial y es simplemente una categoría superior, Adorno en la obra *Teoría Estética*, publicada póstumamente en 1970, desea restituir la dignidad del concepto. Lo feo es considerado por Adorno, a casi un siglo de las especulaciones de Rosenkranz, la categoría menos hipócrita del aparatoso y “administrativo” mundo Occidental. El arte ahora tiene el deber de volverse hacia lo amorfo, lo disonante y desentrañar todas las manifestaciones deformadas y desfiguradas de una verdad dolorosa. Para Adorno lo feo no se elige, es la realidad quien lo impone. El arte expresa así el grito de horror que sale de la realidad mortalmente herida, revelando sea lo tormentoso de la existencia o la negación de ésta, el hecho escandaloso que nadie vive, porque no existe dignamente ni conscientemente. El siglo XX ha aceptado con Picasso la “deformidad” como norma de lo bello y con Schönberg la “disonancia” como soportable y superable. Por amor de una belleza y de una humanidad que ya no existe, ha creado centauros en los cuales coexisten, en su irresuelto contraste, belleza y fealdad. El mundo de la forma se conserva y se desarrolla –violando cada regla aceptada, sólo a través de audaces hibridaciones y espasmódicas torsiones. El arte está de luto y sus fruitores al experimentar el placer negativo, deberán suspenderlo, diferirlo con la esperanza de una futura redención. El último momento o momento séptimo de lo feo estudiado por Bodei, es el de finales del siglo XX, en el cual coexisten



ambos conceptos en una especie de aedo indefinido, ambos se han vaciado y desdramatizado, incluso hasta no ser los conceptos que mejor indiquen rutas para pensar el arte y la estética, sin embargo, se retoman sentidos que históricamente habían desaparecido, por ejemplo, el concepto de belleza como promoción e incremento de la vida. El siglo XX visto como el siglo del arte masificado muestra cada vez más la diversificación y separación de sus espectadores, aunque sorprendentemente culto y popular muestran un hallazgo: como el jazz en la música, o como el pop art en la plástica.

Con la desdramatización de lo feo, análogamente los otros componentes lo siguen, lo falso y lo malo. Así es recurrente observar como renovadas exigencias de religiosidad permean la dimensión estética o nuevas mitificaciones y sacralizaciones se entrecruzan con algún lenguaje o movimiento artístico. En todas estas tendencias el estatuto de bello y de feo se ha vuelto mucho más complicado, asumiendo

el arte un carácter más “planetario”. Las bellas artes guiadas por la idea de transgresión de las reglas se han visto en la necesidad de transgredir a las mismas. Una última reflexión del autor, aboga sin embargo, por reconocerle a lo bello aún, su capacidad para asombrar.

En un primer momento esta investigación deseaba transitar junto a los siete momentos de lo feo sus relaciones, apariciones con la danza, pero pasa con ella que las fuentes de grandes momentos atienden más a la fantasía que al hecho, así períodos completos sólo se sustentan en descripciones y literatura. Con la cámara se abren múltiples entradas para su especulación, estos documentos en movimiento, permiten volver sobre sus precursores a finales del siglo XIX, sobre sus “amateurs” para volver a ver. De allí que países como el nuestro en algún momento comenzarán a valorar estos testimonios hasta la creación de centros

documentales que permitan realizar este tipo de investigaciones, que al relacionarse con otros centros de documentación en Latinoamérica y el mundo, sea posible consultar una pieza dirigida por Luis Biasotto, encontrada en algún blog y titulada: “Bajo, feo y de madera”, con la siguiente sinopsis: peculaciones de Rosenkranz, la categoría menos hipócrita del aparatoso y “administr

...En Bajo, feo y de madera hay una ausencia total de trama, la compañía trata de sostener lo insostenible... a ver... sería como una pieza de Mozart, ejecutada por músicos bajo los efectos de algún “daño” que les impide cualquier intento de ejecución medianamente correcta. La obra presenta una destrucción de los valores de los lenguajes, tanto del verbal como del movimiento. Es decir, la puesta en crisis del lenguaje como referente unívoco y adecuado para transmitir conceptos o acciones. De este modo, los elementos dramáticos se emparentan con las nuevas teorías del lenguaje, exponiendo las ausencias más que las presencias... Recuperado de <http://www.alternivateatral.com/>

## **2. Definir lo anormal a partir del monstruo natural y del monstruo moral.**

Durante la investigación y en la recepción de las obras, si bien la categoría estética de lo feo parecía ofrecer coordenadas para interpretarlas, el concepto de “anormal” era una constante, así se decide indagar otra arista, una arista menos ligada al mundo del arte y más conectada al ámbito psiquiátrico y jurídico. En “Los anormales”, Foucault, construye una genealogía del anormal que determina su origen en el siglo XIX, precedido de tres individuos: el monstruo, el individuo a corregir y el onanista. Se definirá a continuación al monstruo y se resaltarán las diferencias entre el monstruo natural y el moral. Para Foucault (2000) el monstruo es el gran modelo de todas las pequeñas diferencias, es la inteligibilidad de las formas de la anomalía. Luego el anormal del siglo XIX e incluso el del XX será un monstruo cotidiano, pálido, trivializado.

La historia natural se basa esencialmente en la distinción absoluta e infranqueable de las especies, de los reinos. Desde la Edad Media y hasta el siglo XVIII el monstruo es, porque hay mezcla, bien sea una mezcla de dos reinos, el mundo animal y el humano, unidos en un mismo cuerpo, mezcla de dos especies, mezcla de dos individuos, mezcla de dos momentos el de la vida y la muerte y mezcla de las formas.

En todas estas mixturas hay transgresión de los límites naturales, de las clasificaciones, del marco, de la ley como marco. Sin embargo en el monstruo no sólo se trata de la infracción jurídica, sino de la transgresión natural, que se liga inmediatamente a una transgresión superior, divina, religiosa. Todas estas transgresiones naturales y religiosas trastocan al sistema jurídico, lo enmudecen, de allí que la legitimación de la psiquiatría en parte se deba a aquello que no puede ser sancionado, juzgado porque no se entiende su origen, sus causas, su devenir. Desde una noción medica-jurídica, también se categorizó al monstruo de acuerdo a su deformidad, lisiadura o defecto. Hermafroditas, siameses, fetos que duraron algunos minutos o días, hombres con cabeza de toro, cerdos y pájaros en un mismo organismo, todos estos ejemplos constituyeron una historia natural que entre siglo XVIII y siglo XIX, conforma el corpus estudiado por Foucault, porque estos “monstruos” pasan a ser del dominio de la ley del hombre, por ende susceptibles del poder punitivo. En simultáneo al monstruo natural transgresor de las leyes naturales y divinas, se perfila y se define al monstruo moral, transgresor de la ley del hombre.

El primer monstruo moral que aparece en el siglo XVIII es, según Foucault (2000), el monstruo político o criminal político. El criminal tras romper el pacto que ha suscrito prefiere su interés y la arbitrariedad, a las leyes que rigen la sociedad a la que pertenece. Siendo el crimen ruptura del pacto, interés individual por encima de todo interés colectivo, el crimen puede leerse como abuso de poder. Un criminal es siempre un pequeño déspota, que hace valer por encima de todo, su propio interés. De allí se establece una similitud entre el criminal y el tirano, entre el infractor y el monarca despótico, uno por debajo de las leyes y otros por encima de ellas. La no ley del tirano, su ilegalidad hiperbolizada es licencia al crimen. Dice Foucault:

Un criminal es quien rompe el pacto, quien lo rompe de vez en cuando, cuando lo necesita o lo desea, cuando su interés lo impone, cuando en un momento de violencia o ceguera hace prevalecer la razón de su interés, a pesar del cálculo más elemental de la razón. Déspota transitorio, déspota por deslumbramiento, déspota por enceguecimiento, por fantasía, por furor, poco importa. A diferencia del criminal, el déspota exalta el predominio de su interés y su voluntad; y lo hace de manera permanente. (2000:95)

Para el autor el primer monstruo político es el rey, todos los monstruos humanos que le siguen tienen como inicio a Luis XVI, luego la lista sigue llena de innovaciones y situaciones revividas.

### **3. Anotaciones: La mixtura de dos reinos en Blanca Nieves de Preljocac, el monstruo político en Körper de SashaWalz y la cotidianidad de lo freak y el engañoso y cómodo free.**

En el 2008 el coreógrafo francés Angelin Preljocac estrena el tradicional cuento de hadas, Blanca Nieves popularizado por los hermanos Grimm, retomando también aquella sencillez de la fábula en donde se establecen diferencias netas entre lo bello, bueno y verdadero y lo feo, malo y falso. Sin embargo, la maldad sólo existe aquí por la persecución de la belleza absoluta, un espejo gigante es parte de la escenografía y selector de la codiciada belleza.

La fealdad más bella, encarnada por la madrastra y acompañada de unas felinas bailarinas es puesta en riesgo por una joven y sin madre que se enamora por primera vez, de allí que merezca salir de escena. Se quisiera mencionar aquel momento de angustia vivido por el joven enamorado al ver que su amada ya no pertenece a este mundo, sin movimiento, sin brillo, dicho momento da inicio a un pas de deux completamente anormal, en donde la mezcla de dos reinos hace un contraste entre los movimientos decididos y atormentados del joven con la distensión, relax y elasticidad de la joven. Varios minutos de este entredós entre vida y muerte consiguen el umbral de la obra, el cuerpo del joven constreñido manipula aquel cuerpo inerte que realiza una cantidad de acrobacias y deslizamientos sutiles, encadenados por el virtuosismo de Nagisa Shira. Evidentemente con el beso la normalidad vuelve y la historia realiza su final feliz.

Körper, espectáculo dirigido por SashaWalz en el 2000, ha devenido ya un clásico de la danza contemporánea, en el 2009 se realiza una adaptación al cine y se enlaza a otros dos espectáculos S y Nobody. Cuerpos la traducción al título, utiliza como escenario el Museo Judío de Berlín, lo que a primera vista direcciona el sentido, configurándose como una obra de luto, siguiendo a Adorno, un grito que se eleva cincuenta años después de



aquellos cuerpos torturados, apilados, exterminados. Y hasta cierto punto la obra puede leerse como luto, pues se escenifica la mercantilización extrema del cuerpo en la cultura contemporánea, su equívoca y canónica belleza, su devenir marioneta masiva de aquel monstruo político que tendría su origen en Hitler pero que se afianzaría con el mercado y la Alemania capitalista. Existen estos momentos negros en todo se fricciona, en donde reina el caos y los cuerpos repiten convulsamente un gesto, en donde parece eliminarse el sujeto y reinar la masa dirigida que pronto dejará de existir, por el gas o por la nada. No obstante, en Körper hay una necesidad de explorar distintos monstruos naturales, distintas mezclas entre lo humano y lo animal, reverso y anverso de un cuerpo mixto entre los géneros, monstruos nuevos llenos de extensiones y son estas inteligibilidades de la diferencia las que hacen del espectáculo más que un luto, una celebración del movimiento por el movimiento.

Se finaliza esta breve investigación con un caso mucho más cercano que se danza. A partir de la comodidad del día a día de los entrenamientos, en donde los movimientos bellos o feos, parecen repetirse sin agonía y la libertad se dibuja más bien como una cárcel-salón, se comenzó a probar con ciertas protuberancias en algunas zonas del cuerpo, borrando un poco la figura simétrica y siguiendo la propuesta plástica de la artista norteamericana LaylahAliel. Estas exploraciones llevan a pensar y probar con la cotidianidad pero del freak, este “anormal” debido a la brevedad del tiempo podría ubicarse en la figura del lisiado, pero a veces se conseguía cierta deformidad o simplemente un defecto. La lectura y las imágenes consiguieron alimentar la investigación y aunque no terminada aún, marcó unas pautas no exploradas que unieron poemas de Rimbaud como el de “Los sentados” y mucha trompeta de jazz, a la amplitud del asunto, un tiempo “anormal” que se vive pero no por una historia natural que se quiere danzar sino por una época del monstruo moral que asfixia y devora cada gesto de autonomía y construcción del sujeto.



fotografía tomada de: <https://www.facebook.com/danzografias/>

### Referencias bibliográficas

1. Bodei, R. (1995). *Le forme del bello*. Bologna: IIMulino.
2. Foucault, M. (2000). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
3. Frimat, F. (2010). *Qu'est-ce que la danse contemporaine?* Paris: PUF.