

I. la baderna de la democracia

En Brasil, el término "baderna", que no tiene una traducción fácil a otros idiomas, se utiliza localmente para marcar un evento como un bullicio o un desorden. Cotidianamente, la frase “eso acá está una baderna!”, podría ser dicha por un/a policía, un/a político/a, un padre o una mamá, un/a director/a de escuela, o una autoridad cualquiera. En lo social, su uso promueve la criminalización de los movimientos disidentes y se utiliza de forma similar a como se usan en inglés "street riot" y "vandalismo" en español.

Sin embargo, lo que poco se sabe es que el término proviene del nombre de la bailarina italiana Marietta Baderna. Baderna emigró a Brasil a mediados del siglo XIX y se involucró en el movimiento conocido como “fiebre de la danza”, que ocupó plazas, salones y espacios públicos urbanos con eventos festivos que perturbaron los valores patriarcales burgueses de la época. También era conocida por haber llevado por primera vez las danzas afrodiaspóricas brasileñas a los escenarios de teatros tradicionales de renombre – como el Teatro Municipal de Río de Janeiro, en Rio y el Teatro de Santa Isabel, en Recife – lo que causó revuelo en la sociedad racista de la época basada en la esclavitud de las plantaciones. Tales marcas históricas asociaban su nombre, Baderna, con las nociones de alboroto, confusión e inmoralidad. Los registros en periódicos de la época arrojaban “inmoralidad de la danza”, “exceso de aplausos”, “exceso de libido”, “exceso de alboroto” – convirtiendo su nombre en un acto de habla (*a speech act*) persistentemente escenificado por los medios tradicionales y, más recientemente, por los organismos oficiales del Estado.

Además de repasar la historia de la bailarina, mi aportación teórica específica es pensar la cuestión de la baderna como estrategia performativa de acusación retórica que, a través de la repetición compulsiva, pretende justificar las fuerzas perversas de control y cosificar la *razón de los más fuertes soberanos*. En la actual era neoliberal en Brasil, esta razón de lo “más fuerte” combina el Estado, los medios tradicionales y el capital internacional junto con los espectros de las fuerzas neo-pentecostales y neofascistas. La cuestión de la baderna reavivó el debate político en Brasil después de las Manifestaciones de Junio de 2013, cuando el término fue nuevamente reiterado compulsivamente en el país para definir los límites éticos del estado de derecho democrático en las calles brasileñas. Los agentes del Estado, los políticos y las fuerzas policiales, así como los medios de comunicación corporativos, dijeron repetidamente: “puede haber una manifestación pacífica, pero no toleraremos bardenas”; y "porrazo en los baderneiros". Más recientemente, el ministro de Educación de Bolsonaro, Abraham Weintraub, justificó sus severas políticas de austeridad contra las universidades públicas brasileñas diciendo que ellas promueven la pura

“balbúrdia”, otro sinónimo de baderna. Baderna, en los más distintos contextos en la cultura brasileña, suena como un espectro de miedo que obsesiona al orden, al conservadurismo y a la autoridad.

De manera más tajante, he pensado la baderna desde la perspectiva del *derecho a la ciudad*, que ha sido reiterado por David Harvey, en *Rebel Cities* (2012), como “una especie de poder modelador sobre los procesos de urbanización que presupone hacerlo de una manera radical y fundamental”. Un ejercicio de derecho, o más precisamente, un ejercicio de contra-soberanía performado desde el cuerpo (proposición que más adelante podremos intuir como *contracoreografía*). Aunque la “soberanía” como concepto se ha extendido normalmente a las tecnologías del Estado, como expresión de su impronta y su poder, estoy de acuerdo con Derrida, quien propone que en lugar de renunciar al concepto de soberanía, debemos deconstruirlo.

En *Voyou* (2003), la última obra de Jacques Derrida, el filósofo franco-argelino escribió sobre el legado occidental de la palabra “democracia”, que hoy en día “se hace coextensiva con lo político, donde el campo democrático se convierte en constitutivo del campo político, precisamente por la indeterminación y la ‘libertad’, la ‘libertad de su concepto’”. La marca política aquí hace que lo democrático se transforme en un terreno de disputa, algo que viene de su performatividad como palabra. De hecho, para Derrida, la democracia es siempre una *democracia por venir* – “un significado en espera, todavía vacío o vacante de la palabra o concepto de democracia”, que en su peligrosa restricción es autoinmune, es decir, estructuralmente suicida. Esta estructura contradictoria pensada por Derrida está marcada por una hospitalidad incondicional en los huecos del archivo de la democracia. Para ser un espacio radical, abierto y libre a lo contradictorio, a quién y qué está por venir, la democracia tiene que acoger también su propia amenaza. En palabras del autor: “La democracia siempre ha sido suicida y, si hay futuro para ella, está en las condiciones de pensar de manera diferente sobre la vida y la fuerza vital”. Por lo tanto, esta democracia por venir nunca se completa: su autodestrucción, su autoinmunidad, implican un trabajo continuo y persistente.

Judith Butler ha insistido en que el cuerpo está en el centro de las disputas sobre el juego democrático. En *Bodies in Alliance and the Politics of the Street* (2011), Butler afirma: “las reivindicaciones políticas son hechas por los cuerpos tal como aparecen y actúan”, cuerpos que son “ellos mismos modalidades de poder, interpretaciones encarnadas, que se dedican a la acción aliada...”. Por lo tanto, se puede decir que en el advenimiento de lo democrático, coextensivo con lo político, lo político-democrático está siempre en disputa, y exige una manifestación y una inscripción incorporada en el propio piso de la polis. Así que, para seguir a Butler, cuando la

gente se reúne en las calles y plazas, se mueven y hablan juntos, reclamando el derecho a la participación, estas manifestaciones masivas están pavimentando el espacio político-democrático a través del cuerpo en lucha: “una lucha (...) sobre las formas básicas en que somos, como cuerpos, apoyados en el mundo – una lucha contra la privación del derecho al voto, el borramiento y el abandono”. Siguiendo este argumento, se puede entender por qué el análisis de la performatividad de las protestas ha necesitado cada vez más una perspectiva coreográfica.

Desde mi punto de vista, siempre hay una traza de lo coreográfico en cualquier demostración en el espacio público – incluso si este evento no está siendo coreografiado por alguien (o un colectivo) que haya sido entrenado como intérprete, como un practicante de danza o de artes escénicas. Organizando posiciones, estrategias, movimientos, deseos, alteridades, etc., lo coreográfico actúa como una forma compositiva, iterativa y descentrada de inscripción de los cuerpos, que perfila e interpela la marcha en movimiento. En diálogo con otras contribuciones de Butler en torno a las teorías de sujeción, podríamos decir que las coreografías de protesta nos recuerdan el poder ambivalente de la acción; la soberanía y la agencia de uno en el mundo. En *The Psychic Life of the Power* (1997), la autora afirma que esta ambivalencia es “dolorosa, dinámica y prometedora, vacilación entre lo ‘ya existente’ y lo ‘aún por venir’, es una encrucijada que reconecta cada paso que la atraviesa, una ambivalencia reiterada en el centro de la acción”. Siguiendo esta ruta, creo que cuanto más lo coreográfico se configura como un ejercicio del derecho a reordenar la participación y la distribución de lo social, más regula y da lugar a la estructura de sujeción en el paradójico “juego libre” del espacio democrático-político desde el cuerpo. Por seguir coreografías, el sujeto actúa como si su soberanía de sí no estuviera ni más allá ni por debajo de su *danza*.

II. el fuera de sí

Es en este contexto, más allá de su inscripción dentro del régimen artístico, que podríamos entender lo coreográfico como un dispositivo de “soberanía”, en la noción de Derrida, como un poder protésico de autodeterminación y autodefensa, que es sobretodo autoinmune, o sea, suicida. El filósofo se refiere a la soberanía como análoga a la noción de *ipseidad*: “el poder del ‘yo puedo’, más originario que el ‘yo’, en una cadena en la que el ‘pse’ de *ipse* ya no está disociado del poder, dominio o soberanía de lo *hospes*. Me refiero aquí a la cadena semántica que funciona tanto en el cuerpo de la hospitalidad como en la hostilidad – *hostis, hospes, hosti-pet, posis, despotes, potere, potis sum, possum, pote est, potest, pot sedere, possidere, compos, etc*”. La *ipseidad* alberga el poder del ensamblaje (tanto por la hospitalidad como por la hostilidad); es otro nombre del propio poder

que es, sobretodo, el poder de decir “yo”... este receptáculo-reunión que acoge al otro desde la lengua, el decreto del “yo puedo”. O sea, es el poder de enunciación sin el cual el yo no se inscribe como diferencia. El derecho a demostrarse, así pues, el yo que sale de sí mismo, una excorporación, un otro más allá del yo.

¿y qué, Derrida? Bueno...

Volviendo al contexto brasileño: desde 2013, las calles de las principales ciudades del país están pavimentadas no sólo por las tradicionales manifestaciones de sindicatos, partidos políticos y movimientos sociales progresistas. Estas calles también han acogido manifestaciones masivas organizadas por movimientos de extrema derecha, liderados por las oligarquías tradicionales, los empresarios neoliberales y los líderes de las iglesias neo-pentecostales. Ya sea de izquierda o de derecha, entonces, desde el punto de vista coreográfico, estas manifestaciones evocan el *éthos* democrático, que garantizaría el derecho a la protesta como un derecho de demostración, de hacerles cuerpos políticos, materiales... incluso, es por este derecho de demostración, excorporación incorporada, que los cuerpos políticos también performan el *éthos* suicida de la democracia y así organizan protesta pidiendo, vía modelo democrático, la interrupción del sistema democrático [me estoy refiriendo sobre todo a las manifestaciones públicas que han pedido la intervención militar y el retorno de la dictadura en Brasil y también a la iniciativa del Presidente Jair Bolsonaro, en 2019, que convocó a la gente a una protesta “pacífica” contra el Congreso y el Tribunal Supremo de Brasil].

Pero seamos un poco más específicos... analicemos el grupo “Consciência Patriótica”, de la ciudad de Fortaleza, que, definiéndose en principio “no partidario”, difundió en 2016 videos en las redes sociales convocando a la gente a unirse a favor del *impeachment* de la presidenta Dilma Rousseff y, luego, en 2018, durante la carrera presidencial, difundió otros videos para apoyar la campaña de Jair Mesias Bolsonaro – *el bozo*. Las palabras clave de las llamadas eran “Sé un patriota” y “fuera Dilma, fuera Lula, fuera PT”, en 2016 y, luego, “No dejes que Brasil se convierta en Cuba”, “No dejes que Brasil se convierta en Venezuela”, “Brasil es 100% Bolsonaro; estamos juntos!”, en 2018 – en este último hacen con las manos, usando los dedos índice y pulgar que simulan el cañón y el gatillo, un arma.

Como no tengo tiempo suficiente ahora para discutir todos los materiales diseminados por el grupo, voy a elegir el primero video de la serie, *Seja Patriota (Sé Patriota)*, para señalar cómo funciona la interpelación coreográfica en esta danza “nacionalista espontánea”, “no partidaria”, “libre”. Estos avatares de color amarillo-verdoso creen que su coreografía puede reunir a la gente

para luchar por “su nación” y luego echar a Dilma, Lula y al PT [Partido de los Trabajadores] de una: “¡fuera Dilma, fuera Lula, fuera PT!” – disparan mientras bailan. A través de la coreografía, su llamada dice que cualquiera puede representar la protesta: niños, jóvenes y ancianos; cualquiera que siga paso a paso la combinación de baile, canto, ritmo y una “conciencia patriótica”, que es la firma del grupo organizador. Por supuesto, emulando las palabras de Susanne Foellmer, en *Choreographies as a medium of protest* (2016), podríamos ser muy escépticos y pensar que esta coreografía es “meramente pretenciosa ante el compromiso social de los que la demandaban” (el juicio político y el fin de la época del PT en Brasil). Pero no estaban bromeando. Lo hicieron. Protestaron y extendieron el llamado por todo el país, bailando *Seja Patriota* (en las calles y en la Internet) como un acto político. Pero no quiero evaluar la efectividad de *Seja Patriota* afirmando simetría entre causa y efecto hoy en día.

Foellmer analiza las acciones coreografiadas por Ehud Darash en el contexto de Occupy Wall Street: “la cuestión es si una acción como ésta [*una coreografía de protesta*] crea realmente una conciencia política o más bien permanece en la esfera de un proyecto puramente artístico, que utiliza el contra-público descrito [*la calle*] como un lugar de experimentación”. Su análisis se basa en la comprensión de lo coreográfico como medio de protesta, que organiza y transfiere “elementos (sistémicos) que fluctúan entre lo cotidiano, lo artístico y lo político”. Sin embargo, desde mi punto de vista, el análisis coreográfico en este contexto debería contribuir a superar la división entre la “conciencia política” y el “proyecto puramente artístico”. Estoy de acuerdo con Rancière, que nos advierte del riesgo de caer en la dicotomía entre arte y política, anclada en el “modelo iluminista de acción y empoderamiento a través del conocimiento”.

De hecho, el llamado a ser un patriota nos coloca en otra ruta muy radical. No se definen como una iniciativa artística ni como una acción contracultural, algo que podría traer el espectro de la discusión entre “arte y no-arte”, un tema ontológico profusamente debatido en el arte contemporáneo y que también ha acechado a los Estudios de Danza (sobre todo los que tienden a regresar tal discusión ontológica como una herencia de los experimentos de la Judson Church, de los 1960, como apunta Foellmer en su artículo). Realizando un uso acrítico de la danza, es decir, sin pretender hacer ningún comentario o crítica al campo de la danza, *Seja Patriota* convoca la muy general “identidad nacional brasileña” al acto de bailar. Los avatares, tipos de figuras genéricas de cualquiera, con vestidos y pantalones amarillo-verdosos, atraen a todos: “en la escuela, en el colegio, incluso en el gimnasio (...) grupos de brasileños niños, jóvenes o ancianos: programen una manifestación en la plaza, en la calle o en la playa de su ciudad y sean patriotas”. Y aunque firmen su colectivo como “conciencia patriótica”, en realidad, no necesitan despertar ninguna conciencia de subjetividad política para hacer funcionar las demandas coreográficas.

Como ya he comentado en mi tesis de doctorado, la activación de la coreografía no requiere una subjetivación intuitiva, una especie de subjetivación que permanece tanto en los territorios de la subjetividad trascendental kantiana como en el de la fenomenología husserliana, que vinculan la presencia y la intuición como un continuo, y también vinculan la acción política a la decisión, la conciencia y la responsabilidad en el sujeto iluminista. Desafortunadamente, no tengo tiempo suficiente para desarrollar este tema en profundidad, pero me gustaría esbozar cómo la perspectiva derridiana de la escritura puede enmarcar lo coreográfico más allá de una subjetivación intuitiva.

Cito a Derrida, ahora en *Signature Event Context* (1971): “Para que un escrito sea un escrito debe seguir ‘actuando’ y ser legible incluso cuando lo que se llama el autor [y toda su estructura subjetiva] del escrito ya no responde por lo que ha escrito, por lo que parece haber firmado”. Según esta perspectiva, la performatividad de la escritura funciona como iterabilidad, “la elaboración de la lógica que vincula la repetición a la alteridad”, que está ligada a la no presencia en general (del autor, la intención o atención presente, la plenitud del deseo de sentido, el deseo de comunicar, etc.) y también a un movimiento diseminador (el movimiento de la *différance*). Añade el filósofo franco-argelino: “esta deriva esencial de la escritura como estructura iterativa, exento de toda responsabilidad absoluta, de la conciencia como autoridad última, huérfana y separada al nacer de la asistencia de su padre, es exactamente lo que Platón condenó en *Fedro*. Si el gesto de Platón es, como creo que es, el movimiento filosófico por excelencia, aquí medimos el problema que nos preocupa”. Para Derrida, la vinculación entre la iterabilidad, la no presencia y la diseminación es la condición radical de la escritura, es su fuerza de ley, al mismo tiempo en que es la amenaza de toda ley como institución soberana que requiere una supuesta presencia sin vacilación, sin desviación, sin descamino (el asombro de Platón en *Fedro* que lo lleva a condenar la escritura). Como un peligroso suplemento o *phármakon* (el “veneno-remedio”, como diría Platón), la escritura se inscribe, imprime su fuerza lanzándose al porvenir de la alteridad.

III. la tele(contra)coreografía

Uno de las aportaciones más importantes del teórico de danza André Lepecki ha sido la de presentar la coreografía como una especie de escritura, siguiendo la perspectiva de Derrida. Partiendo de un análisis ontopolítico e histórico, en *Exhausting Dance* (2006), Lepecki explica cómo el concepto de coreografía emerge en la tradición de la danza occidental para re-machinar el cuerpo con el fin de “representarse a sí mismo como un movimiento total del ser-para-el-movimiento (*being-toward-movement*)”, un dispositivo que requiere “un ceder a las voces autoritarias

de los maestros (vivos o muertos), [...] sometiendo el cuerpo y el deseo a regímenes disciplinarios”. En su análisis de la *Orchesographie* (1589) – primer manual de coreografía escrito en Occidente, Lepecki muestra cómo la escritura se insertó en el campo de la Danza como recurso/ apoyo a la obra solipsística del bailarín recluso y a la distancia de su maestro. Así, la escritura coreográfica se convierte en “una tecnología de transporte, más precisamente de teletransporte”. Además, Lepecki llama nuestra atención sobre el hecho de que este primer manual de coreografía en Occidente fue escrito como un acuerdo homosocial entre dos hombres-de-ley: un cura, Thoinot Arbeau (el maestro de danza), y un abogado y matemático, Capriol (el discípulo bailarín). Estos personajes masculinos muy específicos no están ahí por casualidad, imprimen coreografías como una escritura calculada por la ley, una danza legítima/legal, a *lawful dance* en palabras de Lepecki. Así, la coreografía lleva en su propio archivo ontopolítico un sentido de soberanía expresado por el ejercicio de la cópula comando-obediencia que conforma la ley de lo coreográfico como un *danzar-bien*, y un *buen bailarín* como el *buen sujeto* interpelado por la ley.

Aunque el argumento de la escritura como “tecnología de teletransporte” conserva una lógica logocéntrica que cierra la escritura como continuidad, simetría, y como soporte de una subjetividad intuitiva, la contribución de Lepecki es un acceso importante a nuestra discusión de hoy, porque su riguroso estudio ofrece una conexión sinovial entre lo coreográfico, la escritura y la soberanía. Pero me parece aún necesario subrayar más radicalmente la vinculación de la iterabilidad, la no presencia y la diseminación de la escritura para reafirmar porqué una protesta coreográfica no requiere, en absoluto, ninguna autoridad de la conciencia política o *eidós* cualquiera para actuar. Entender coreografía como escritura, su movimiento de (contra)espaciamiento, autoinmunización y descamino estructural, nos permite pensar en otro tipo de soberanía mas allá de una noción de fuerza absoluta e indivisible. Para imprimir/ demostrar/ inscribir su fuerza de ley, el soberano se expone al movimiento de la *différance*. Y como no hay soberanía sin demostración de su maestría (lo veremos), no hay soberanía que ya no esté bajo a su deconstrucción.

En el caso de *Seja Patriota* esto es muy perceptible. Aunque nadie haya ido a “la plaza, la calle o la playa” para representar la danza, *Seja Patriota*, como una escritura coreográfica, ya está actuando y pavimentando el terreno político-democrático, siempre desviándose del dominio inicial de las voces de los maestros coreógrafos-avatares. Así, si la coreografía es un medio (intencional o no), una telemática de transferencia e impresión de una fuerza, es también (como un movimiento de escritura) una ruptura que debilita su propia pretensión de “unidad” e “indivisible” de auto-poder e auto-determinación. Es este movimiento de incorporación-

excorporación incondicional de lo coreográfico que permite que yo pueda citar este *video call* acá, criticarlo desde adentro de las partes de mi discurso sin, en absoluto, estar en afinidad con las consciencias patrióticas de los avatares verde-amarillos. Esta repetición de la alteridad, el (contra)tiempo que constituye la eficacia de mediación de lo coreográfico al paso en que lo expone a su propia deconstrucción, es lo que yo llamo tele(contra)coreografía.

Esta performatividad nos dice cómo las coreografías trabajan en la dinámica del poder como transmisión de performances simultáneamente encarnadas y excorporadas. Es sólo porque todas las coreografías albergan incondicionalmente desplazamientos “telemáticos(contrarios)” que podemos reconfigurar sus gestos, estrategias y efectos sobre el terreno político: sean la reproducción iterativa o la resistencia, la sumisión o la desviación.

Notemos el caso del gesto coreografiado de un arma con las manos, que suele reproducirse en manifestaciones asociadas al bolsonarismo, rearticulado por el ex-presidente Lula, desde la prisión, en mayo de 2019, en la entrevista al *The Intercept Brasil*, como un gesto de inversión de su “L” inicial. Dice Lula en la entrevista: “No sé si vos percibes que este gesto [*reproduciendo la armita con la mano*] es el gesto de quien hacía Lula antes [*haciendo el tele(contra)giro de los ejes de los dedos índice y pulgar para formar la letra ‘L’*]. Creo que Bolsonaro aprendió a hacer así [*la armita*] porque debe haber hecho muchas veces así [*el ‘L’*] en mis campañas presidenciales”.

¿Cómo pensar en estos desplazamientos coreográficos de horror? ¿Qué decir de los bailes de manos de Lula? Sigo todavía pensando sobre eso.

IV. el miedo

Me gustaría cerrar esta charla de hoy siguiendo una última ruta. Más que una promesa o compromiso artístico, creo que la inscripción de lo coreográfico en las protestas funciona como un paradójico ejercicio pedagógico de la soberanía mediado por el miedo. Primero, tengo que volver a la *Orchesographie* (1589) y su fabulosa anécdota del abogado que suplica por aprender el arte de la danza siguiendo las exigencias del maestro. Durante el diálogo, Capriol se muestra agraviado por un doble miedo: el miedo a la mortalidad del maestro de baile (lo que lleva al discípulo a suplicar a su maestro que escriba su legado para la continuidad de su juventud) y el miedo a sí mismo – un abogado, un hombre de la ley – a ser reprochado por la sociedad “por tener el corazón de un cerdo y la cabeza de un asno”. En otras palabras, miedo de ser una bestia, alguien al margen de la ley [*outlaw*]. Aquí encontramos una pequeña grieta con la estructura clásica de la soberanía.

Repasemos una frase emblemática de Hobbes, que unos años después escribió en *Leviatán* (1651): “La pasión que menos inclina a los hombres a romper las leyes es el miedo. De hecho, el miedo es lo único que disuade a los hombres de infringir las leyes”. Para Hobbes, dominar esta “naturaleza escrupulosa de los hombres”, el sentir miedo, es un requisito para el poder soberano. Desde el dominio del miedo, el soberano no sólo debe saber hacer de la ley – *un savoir-faire* – sino también demostrar, con la fuerza más fuerte (si es necesario), las consecuencias de ser un *outlaw*. Demostrar su propia experiencia en el poder es el *faire-savoir-faire* del maestro. Y aquí encontraremos el modelo más simétrico de cómo se produce el terrorismo de Estado en la actual distopía brasileña, especialmente en Río de Janeiro, donde el gobernador genocida Wilson Witzel, junto a francotiradores entrenados por el Estado, ha abordado en helicópteros para disparar a las favelas y a los pobres desde arriba, mientras mediatiza su actuación en las redes sociales como una forma de amenazar y regular el *commonwealth*.

Podríamos encontrar muchos pasajes curiosos en *Orchesographie* (1589) cuando el maestro Arbeau atormenta a su discípulo narrando espectros de miedo que atormentan su tiempo: miedo a ser un *outlaw*, miedo a la represión social, miedo a ser un hombre soltero inadaptado, miedo a ser deformado, etc. Pero hay un pasaje clave luego, al inicio del diálogo entre Arbeau y Capriol, que nos contempla más elípticamente en la discusión que hemos sostenido hasta aquí.

CAPRIOL – [...] **Do not tantalize me by delaying** any longer to grant my request to learn how the movements of dance are performed, in order that **I may master them and not be reproached for having the heart of a pig and the head of an ass**, as Lucian did Craton.

ARBEAU – Lucian did not address this reproach to those who wished to but were unable to learn the art, but those who condemned it and desired to abolish dancing as an evil practice without reflecting that dances are two kinds. **One of these is employed in war for the strength and the defense of the State, the other is recreative and has the virtue of attracting hearts and awakening love.** It is a preliminary, as I already told you, a useful device for ascertaining **whether a person be deformed by the gout or otherwise defective of limb.** Also whether they be comely and modest. We read that Clisthenes, having seen Hippoclidés dancing and swaggering in an impudent manner, refused him his daughter in marriage, saying he had danced his wedding away.

CAPRIOL – **God be thanked, I have no such infirmities**, and only a sister twelve year old whom I shall instruct when you have taught me.

T. Arbeau, *Orchesographie*, 1589.

Allí mismo, a finales del siglo XVI, en Francia, justo en el período de la consolidación de los límites de la *Razón de Estado*, la coreografía aparece como un *faire-savoir-faire* que ordena un tipo de vida social sana, siguiendo una danza bien orientada y con buen ritmo. En un pasaje, Arbeau ata dos saberes taxonómicos primordiales de la danza: 1 – “empleado en la guerra por la fuerza y la defensa del Estado”; y 2 – “la virtud de atraer los corazones”. Desearía tener más tiempo para

hablar de la represión psicológica en el mismo pasaje alrededor del cuerpo deformado, que es negado por el maestro. Pero por ahora, para terminar realmente mi performance de hoy, me gustaría que notaran esta experiencia pedagógica muy específica de composición, control, ensamblaje y fuerza en el principio de conceptualización de la coreografía: asociar, atraer y amar, por un lado, y la negación, la guerra, la fuerza y la defensa, por otro. Este *faire-savoir-faire* toca el límite ético de lo político; también proclama y crea amistades y enemistades, lo similar y lo diferente desde el cuerpo.

(...)

Aunque una marca muy represiva permanece en su estructura, la soberanía atraviesa el tiempo en el centro de lo político, coreografiándolo. La soberanía es una práctica ambivalente que está en la base del derecho: fundamenta el derecho a coreografiar una fuerza y le da la eficacia de un derecho y, a la vez, permite interrogarlo, algo que nos lleva a una reformulación: *¿Quién o qué tiene derecho a tal faire-savoir-faire?* Esta fuerza de ipseidad provoca la permanencia de valores clásicos como la libertad y la autodeterminación – valores que a los que aún no queremos renunciar, sobre todo en contextos de desigualdad de fuerzas. Además, el derecho de reunión, el derecho de estarnos acá en esta terraza, sin miedo, sin disparos y de bailar el yo [el poder de decir "yo"], estos valores están por encima de la estructura del Estado y de cualquier poder institucional. La emancipación y la resistencia a la fuerza del más fuerte es también un ejercicio de soberanía: una contra-soberanía, sin duda, o, en palabras de Derrida, una "soberanía flaca", que se agota, suda y para.

Gracias.