

Lo que cae es un cuerpo. *Laughing hole* de La Ribot, y la crisis del régimen de verticalidad de la danza

Cintia Gutiérrez Reyes

Universidad de Málaga 

Pedro A. Cruz Sánchez

Universidad de Murcia 

<https://dx.doi.org/10.5209/anha.97361>

Recibido: 01/08/2024. Aceptado: 19/05/2025

Resumen. El presente artículo tiene como objeto de estudio la obra *Laughing Hole*, de la bailarina coreógrafa y artista visual La Ribot. En el camino abierto por la “danza conceptual” (“*Konzepttanz*”), *Laughing Hole* constituye un híbrido entre danza y *performance* que servirá como paradigma para cuestionar el “régimen de verticalidad” de la danza clásica. Por contraposición, se estudiará el recurso de la caída de los cuerpos como una estrategia encaminada a deconstruir la figura de lo que Adriana Cavarero ha denominado como “*philosophus erectus*”, la cual ha vertebrado hegemonícamente el pensamiento occidental desde el mito de la caverna de Platón.

El “régimen de verticalidad” se expresa en la danza clásica por medio de lo que se ha dado en llamar *coreo(rto)grafía* —esto es: un sistema normativo que disciplina el cuerpo por medio del imperativo de permanecer erguido y dotarlo de un sentido ascensional—. La experiencia de la verticalidad se traduce, en el lenguaje regulador del baile clásico, en lo ingravido, en lo leve, en cuerpos que no están sometidos al peso y la gravedad de la carne. El cuerpo normativo de la danza clásica es el cuerpo que se resiste al acto de la *encarnación*. Cuando, en *Laughing Hole*, las intérpretes caen reiteradamente al suelo, toda esta arquitectura disciplinaria colapsa en beneficio de un proceso de *encarnación* y de presencia de los cuerpos.

Palabras clave: danza; *performance*; verticalidad; caída; cuerpo

[EN] What falls is a body. *Laughing Hole* by La Ribot, and the crisis of the vertical regime of dance

Abstract. This article explores *Laughing Hole*, a creation by La Ribot, a dancer, choreographer, and visual artist. Positioned within the realm of “conceptual dance” (“*Konzepttanz*”), *Laughing Hole* represents a hybrid form that combines elements of dance and performance. This work challenges the traditional “verticality regime” of classical dance by examining falling bodies as a deliberate strategy to deconstruct the idealized notion of what Adriana Cavarero refers to as “*philosophus erectus*,” a concept that has historically influenced Western philosophical discourse since Plato’s allegory of the cave.

The concept of the “verticality regime” is evident in classical dance through choreography. This prescriptive system dictates how the body should move by emphasizing the importance of

maintaining an upright posture and infusing it with a feeling of rising upward. In classical dance, experiencing verticality means feeling weightless and radiant and having bodies that surpass gravity and physical limitations. The normative body in classical dance refrains from complete embodiment. In *Laughing Hole*, the performers' repeated collapse to the ground subverts the entire disciplinary framework, resulting in a process of true embodiment and a tangible presence of the physical bodies involved.

Keywords: dance; performance; verticality; fall; body

Laughing Hole, de La Ribot (Madrid, 1962), se estrenó en 2006, dentro del programa de la sección Art Unlimited de Art Basel. En chanclas y vestidas como limpiadoras, las tres mujeres que la ejecutaron —la propia La Ribot y sus dos ayudantes, Marie-Caroline Hominal y Delphine Rosay— invirtieron cerca de ocho horas en recoger las 900 piezas de cartón esparcidas por el suelo y pegarlas en los muros del stand con cinta de carroceros. Cada cartón contenía dos palabras escritas que, directa o indirectamente, hacían referencia a temas de reciente actualidad: “KILLING OPERATION”, “GAZA STRIP”, “GAZA PARTY”, “BRUTAL WAR”, “GUANTANAMO BEACH”, “TERROR HERE”, etc. Durante toda la *performance*, las intérpretes no dejaron de reír: unas veces, moderadamente; otras, a carcajadas, con indisimulado histrionismo. La coreografía diseñada por La Ribot contemplaba una serie de pasos que se repetían continuamente: seleccionar una pieza de cartón, mostrarla con los brazos elevados, resbalar, caer, realizar una pausa y pegar el mensaje en el muro. En un principio, las *performers* duraban poco en el suelo —el tiempo suficiente para, bien sentadas o de rodillas, alzar el brazo con el que sujetaban el cartón y mostrarlo al público—. Pero, conforme la obra avanza, sus cuerpos se recrean más en el suelo: se tumban, se arrastran, reptan, se revuelcan, se tocan y se entrelazan, terminan por fundirse. La verticalidad es erosionada con el fin de explorar —con toda la demora necesaria— todo un abanico de registros posturales alternativos.

Al igual que el resto de la producción de La Ribot, *Laughing Hole* constituye un notable exponente de lo que se conoce como “danza conceptual” (“*Konzeptanz*”) o, en otros usos, como “antidanza” o “no-danza”. La característica fundamental de esta práctica es la posibilidad de que cualquier situación, movimiento o ausencia de este pueda ser calificado como danza¹. El cuestionamiento que en ella se opera de la identidad tradicional de lo coreográfico viene dado por su hibridación con la praxis y teoría de la *performance*, hasta el punto de formar con ella una suerte de “coalescencia expresiva”². El lenguaje de La Ribot, gestado en un contexto tan crítico para la redefinición de lo coreográfico como el de la década de 1990, se encuentra contaminado —en palabras de José Luis Blondet— “a partes desiguales de las precisiones de la danza y de las tradiciones de la *performance*”³. En este espacio de confusión —en el que la danza es *reducida* hasta casi hacerla desaparecer⁴—, es en el que cabe situar el marco hermenéutico desde el que elucidar las claves conceptuales que vertebran una pieza como *Laughing Hole*. La propia La Ribot, entrevistada por José A. Sánchez, admite la nula necesidad que tiene por definir la naturaleza de su trabajo: “No, la sienten los demás, yo no. Pero la presión externa para que me defina me obliga a intentarlo, aunque realmente no siento la necesidad de definición. Me gustaría que no existiera ese problema, que no me lo plantearan”⁵.

Dentro de este espacio de mestizaje, resistente a las categorizaciones, uno de los aspectos que sobresale, durante el transcurso de *Laughing Hole*, es —como se ha subrayado con anterioridad— la pérdida de verticalidad del cuerpo de las intérpretes. El imperativo de que,

¹ Frédéric Pouillade, *La désouvement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse* (París: Vrin, 2009), 366.

² Pedro A. Cruz Sánchez, *Arte y performance. Una historia desde las vanguardias hasta la actualidad* (Madrid: Akal, 2021), 589.

³ José Luis Blondet, “Una sola pregunta”, en *La Ribot. Distinguished Anyways*, ed. por Estrella de Diego y José Luis Blondet, 13-18 (Roma: Real Academia de España en Roma, 2023), 13.

⁴ André Lepecki, “Skin Body, and Presence in Contemporary European Choreography”, *TDR* 43, no. 4 (1999): 129.

⁵ La Ribot, “El gran game”, en *Situaciones. Un proyecto multidisciplinar en Cuenca*, ed. por José Antonio Sánchez y Ana Huedo, 105-112 (Cuenca: Universidad de Castilla — La Mancha, 2003), 112.

durante las ocho horas que dura esta “anticoreografía”, sus ejecutoras hayan de permanecer riendo, la transforman en un ejercicio de resistencia que sitúa los cuerpos al límite de sus posibilidades y los conduce al colapso. Blondet expresa esta singularidad con nitidez: “Un tópico en el género de la *performance* es la exploración de los límites del cuerpo a partir del agotamiento o de inflados desafíos psicológicos. La Ribot emplea la risa como actividad para desestabilizar esos confines”⁶. La cuestión, en este punto, en la que merece detenerse con el fin de desentrañar todas las implicaciones que posee la *caída del cuerpo* al suelo, es qué cabe entender por “agotamiento” en un contexto discursivo como el planteado por *Laughing Hole*. Tal y como se ha informado más arriba, el acumulado del tiempo hace que el “peso” de la risa resulte cada vez más difícil de soportar y las intérpretes prolonguen su tiempo en el suelo. Están exhaustas. El cansancio las lleva a multiplicar sus movimientos en el suelo y a olvidar, durante más minutos, su condición de seres bípedos. Frente al cuerpo vigoroso de la danza clásica, La Ribot impone la realidad del *cuerpo extenuado*; un cuerpo al que cada vez le cuesta más incorporarse, retornar a una posición erguida, *ortodoxa*. Pero ¿a qué nos referimos en última instancia con esta noción del “cuerpo extenuado”? ¿La utilizamos para hacer referencia a una sintomatología exclusivamente física —un cuerpo cansado, falto de energía, como consecuencia de su exposición a un esfuerzo prolongado— o, más bien, pretende poner de manifiesto el agotamiento de un modelo de cuerpo —un modelo normativo, disciplinario—? Ciertamente, la expresión “cuerpo extenuado”, aunque ya trae implícita la circunstancia de una consunción de las *performers*, pretende enfatizar sobre todo esta segunda acepción referida: la de una pérdida de vigor de lo normativo. Este *abatimiento del cuerpo normativo* se traduce, en *Laughing Hole*, en una continua pérdida de la verticalidad de los cuerpos participantes. Por cuanto, con objeto de avanzar en el análisis de la *semántica de la caída* que articula esta obra, es necesario explorar las conexiones entre danza clásica y “régimen de verticalidad” —convergentes en lo que, de ahora en adelante, denominaremos *coreo(rto)grafía*.

1. La verticalidad y la desaparición del cuerpo

El cuestionamiento de la verticalidad se expresa, en la danza, en una liberación del temblor consustancial al estado natural del cuerpo. Las intérpretes de *Laughing Hole* ríen y ríen, a veces compulsivamente, entregando sus cuerpos a la experiencia inexacta del temblor. Como recuerda Mark Franko, la “danza noble” del siglo XVII estableció un ideal de postura corporal que sirvió de fundamento para el movimiento “elegante”, y que era ejecutado sin aparentemente esfuerzo en un contexto teatral o social⁷. La ejecución de la danza clásica se efectúa a través de los denominados “enagramas sensoriales”: “Cuando una persona desea realizar algún acto, recuerda primero el engrama sensorial asociado con las repeticiones pasadas de ese acto [...] Los sistemas motores son entonces puestos en movimiento para *reproducir la secuencia recordada de sensaciones* establecida en el engrama”⁸. Los enagramas y los movimientos reflejos se oponen, en la medida en que los primeros funcionan como factor de disciplinamiento de la conducta primitiva que anida en los segundos: poseen una dimensión reguladora y organizadora⁹. De este modo, cuando un recuerdo sensorial específico es repetido una y otra vez, se estabiliza y determina recorridos neuronales más predecibles. Los movimientos que se derivan de esta continua repetición capacitan al individuo con una habilidad que convierte a los gestos recordados en reacciones tan automáticas como los actos reflejos elementales¹⁰.

Obsérvese, en este sentido, cómo, en la danza clásica, la continua repetición de enagramas sensoriales procura una sustitución de la *naturalidad elemental* del cuerpo por una *naturalidad aprendida*, que opera en los términos de un sistema regulador y disciplinario. El cuerpo de la danza clásica es un cuerpo entrenado que, por medio de la repetición de movimientos, busca minimizar el error y, por tanto, ofrecer un desenvolvimiento lo más exacto y preciso posible. Aquello que la “naturalidad aprendida” del bailarín pretende borrar es precisamente lo que de natural tiene

⁶ Blondet. “Una sola...”, 17.

⁷ Mark Franko, “Repeatability, Reconstruction and Beyond”, *Theatre Journal* 41, n.º 1 (1989): 59.

⁸ Deane Juhan, *Job's Body* (Barrytown: Station Hill, 2003), 266.

⁹ *Ibid.*, 268.

¹⁰ *Ibid.*

cualquier cuerpo: el temblor. Cuando el cuerpo tiembla, disminuye su capacidad para cumplir exitosamente una misión y pierde, en consecuencia, su *transitividad*. El cuerpo que tiembla está abocado a la imprecisión; y esta se convierte en la condición de imposibilidad para que pueda ejecutar con eficacia una determinada acción. A través del temblor, el cuerpo no expresa nada más que a sí mismo. Su intransitividad reside en el hecho de que frustra la habilidad del cuerpo para llevar a cabo cualquier plan preexistente y externo a su pura actualidad. En cualquier orden de la vida —pero, sobre todo, en aquellas actividades que requieren de una precisión extrema—, el temblor merma la productividad del cuerpo. Y, desde el momento en que el cuerpo bloquea su capacidad para transparentar un sistema de enagramas sensoriales, aquello que le queda es mostrarse a sí mismo. El cuerpo se torna más visible conforme más impreciso es —o lo que es igual: *la precisión es una estrategia de borrado del cuerpo en tanto que realidad carnal*.

A tenor de estas consideraciones, ha de entenderse la danza clásica como un dispositivo disciplinario cuyo objetivo es reprimir el temblor del cuerpo. Pero ¿cuáles son las connotaciones exactas que se otorgan, en un contexto como este, a la idea y al hecho del temblor? Se puede hablar, a este respecto, de “temblor” en dos sentidos diferentes pero complementarios: de un lado, se entiende por “temblor” la forma de significar todo el conjunto de imprecisiones que la danza clásica intenta corregir; de otro, “reprimir el temblor del cuerpo” equivale, en rigor, a *reprimir el cuerpo*. La danza clásica se configura, de esta manera, como un sistema normativo que cancela el cuerpo por medio del borrado del temblor. ¿Qué forma adquiere, en lo tocante a esto, el “cuerpo reprimido” de la danza clásica, el cuerpo preciso y exacto depurado del temblor? La de la verticalidad, en su sentido más amplio —esto es: no solo como el cuerpo erguido sobre el suelo, sino como impulso ascensional—. Anthony J. Steinbock expresa perfectamente el paradigma de lo vertical cuando se refiere a él como la expresión de una “dirección vivida —religiosa, moral y corporalmente—, como cuando aspiramos a alcanzar nuevas alturas o miramos hacia arriba a alguien”¹¹. La experiencia de la verticalidad se traduce, en el lenguaje regulador del baile clásico, en lo ingravido, en lo leve, en cuerpos que no están sometidos al peso y la gravedad de la carne. El cuerpo normativo de la danza clásica es el cuerpo que se resiste al acto de la *encarnación*. Y, por un mero ejercicio de antítesis, ¿qué es lo que se prioriza en el cuerpo del baile cuando toda su estructura institucional obra contra la emergencia de la carnalidad? Sin duda alguna, el “cuerpo reprimido” de la danza clásica es un cuerpo sometido a las *dinámicas de la representación*.

A la hora de enfocar la estructura disciplinaria que se esconde en un concepto como el de “representación”, conviene subrayar que, bajo su hegemonía, el cuerpo se comporta como una realidad cuyos movimientos surgen de la obediencia a la música y a la estructura narrativa que ella sustenta. El cuerpo se muestra tanto más obediente y con un mayor potencial representacional conforme mayor es su renuncia a su condición corpórea y discursiva. Desde este prisma, la desaparición del cuerpo en la danza clásica está motivada por la suspensión de su condición encarnada y discursiva. La carne, en esta tesitura, desafía el sistema represor de la representación mediante su desenvolvimiento contingente, irreducible al gesto preciso; lo carnal es lo que sitúa a un cuerpo en contexto, aquello que lo torna relativo, sujeto a los factores que lo rodean. La danza clásica exige “cuerpos absolutos”, sustraídos a la contingencia de cualquier contexto, estabilizados en una suerte de *plenitud ontológica*. Lo que, más arriba, se ha dado en llamar “coreo(rto)grafía” no es sino la reglamentación de ese impulso disciplinario del baile clásico que busca desencarnar al cuerpo a través de su *enderezamiento* —o lo que es lo mismo: del *orthos* (recto, estricto, canónico)—. El *orthos* de la coreografía establece una supremacía de lo vertical y, con ella, de todos sus “factores de rectitud” asociados: lo desencarnado, lo ingravido, lo angelical, lo ontológico. En suma, aquello a lo que aspira es a la consecución de un *cuerpo incorpóreo*, de un cuerpo que, en su darse, se borra hasta desaparecer.

La verticalidad constituye uno de los principios rectores del pensamiento y de la moral occidentales. En contraposición a la horizontalidad —a la que identifica con lo inteligible y controlable—, Steinbock reviste a lo vertical con un halo de misterio que lo torna impredecible, “peligroso, espontáneo, indomesticable”¹². No es extraño, a tenor de esto, que si el cuerpo quiere

¹¹ Anthony J. Steinbock, *Phenomenology & Mysticism. The Verticality of Religious Experience* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2007), 13.

¹² Anthony J. Steinbock, *Phenomenology...*, 13-14.

ganar en expresividad y en margen de significación no tenga otra opción que la de erguirse y crecer en torno al eje determinado por la verticalidad. En esta misma línea se pronunció Gaston Bachelard, quien taxativamente afirmó que “el dinamismo positivo de la verticalidad es tan claro que podemos formular este aforismo: lo que se eleva, cae. El ser humano *qua* ser humano no puede vivir horizontalmente”¹³. En uno de los epígrafes de *Masa y poder*, Elias Canetti establece una esclarecedora equivalencia entre supervivencia, verticalidad y poder. Para el pensador búlgaro, “el momento de sobrevivir es el momento de poder. El espanto ante la visión de la muerte se disuelve en satisfacción pues no es uno mismo el muerto. Este yace, el superviviente está de pie”¹⁴. Aquel que sobrevive siempre deja muertos tras de sí. Y para retener durante el mayor tiempo posible su sensación de supremacía, el cadáver debe permanecer ahí, ante sus ojos, tendido e inexorablemente inmóvil. “Indefensos —describe Canetti— yacen los muertos, entre ellos está erguido él, de pie [...] Ha desviado de él la muerte, sobre los otros”¹⁵. El privilegio de la verticalidad es calificado por este autor en la forma de una *sensación de sublimidad*, de fuerza, “de estar en pie con vida, en contraposición a los muertos [...] es el sentimiento de ser elegido entre muchos”¹⁶. Como se puede apreciar, los atributos del superviviente condensan todos aquellos elementos que tanto Steinbock como Bachelard asignan al par de opuestos verticalidad / horizontalidad: lo vertical es impredecible porque vehicula el flujo de vida y, como tal, trasciende al cadáver; por el contrario, lo horizontal es controlable y contrario a lo humano en tanto en cuanto certifica la muerte. Abundando en este binario conceptual, estar de pie implica no solo el hecho de vivir, sino, también y sobre todo, de *sobrevivir*. La verticalidad no es, desde el punto de vista de Canetti, un *a priori* que se asegura con el simple desarrollo biológico del individuo; antes bien, estar de pie es algo que se *gana* tras haber esquivado la muerte. Esta idea de la “verticalidad ganada” resulta crucial para entender la moral y la estética que el *orthos* posee en la cultura occidental: todo cuanto vence a la muerte se imbuje de un incontenible sentimiento de inmortalidad. Por este motivo, estar vivo —es decir: estar de pie— no es una condición natural a todos los humanos, sino la fortuna de quien ha sido *elegido*. El bailarín que, en este sentido, somete su cuerpo al régimen de verticalidad impuesto por la “coreo(rto)grafía” lo hace porque desea lograr, a través de sus movimientos, una expresión de belleza —justamente el valor que, en la cultura occidental, mejor transmite la cualidad de lo inmarcesible, de lo eterno, de lo inmortal—. *La belleza es el privilegio de quien está de pie*. Solo llegan a ella los elegidos, los que han conseguido vencer a la horizontalidad de la muerte y se demoran erguidos junto a ella para enfatizar el hecho de estar vivos. Todo aquel movimiento corporal que cuestiona y contradice la verticalidad solo cabe ser contemplado como una *resta de vida*. Conforme el cuerpo se dobla, cae y se acerca al suelo, el potencial dinámico asociado a lo vertical disminuye y, con él, ese margen de imprevisibilidad y misterio desplegado por la pulsión vital.

La hegemonía de la verticalidad en la cultura occidental y, por inclusión, en el ballet clásico ha resultado tan apabullante a lo largo del tiempo debido a que el paradigma por ella aportado se ha vinculado intrínsecamente con el conocimiento racional, y este, a su vez, con lo masculino¹⁷. Estar de pie no solo conlleva un elemento de fuerza vital que conduce a sobrevivir a la muerte; la suya es una *rectitud* que surge también del conocimiento correcto, de esa racionalidad que no se deja gobernar por los deseos, las pasiones y los instintos —“inclinaciones” tradicionalmente adscritas a la esfera de lo femenino—¹⁸. La masculinidad del pensamiento occidental encuentra una de sus más indelebles expresiones en la continua revigorización del paradigma vertical: “La figura del yo de pie, en posición erecta, es negada por naturaleza al ‘sexo débil’”¹⁹. Lo racional no solo traza una vertical ascendente que sirve de eje para la obtención del conocimiento correcto,

¹³ Gaston Bachelard, *L'air et les songes: Essai sur l'imagination du mouvement* (París: José Corti, 1990), 18-19.

¹⁴ Elias Canetti, *Masa y poder* (Barcelona: Muchnik, 1981), 281.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, 282.

¹⁷ Adriana Cavarero, *Inclinations. A Critique of Rectitude* (Stanford: Stanford University Press, 2016), 10.

¹⁸ *Ibid.*, 2.

¹⁹ *Ibid.*, 7.

sino que, además, expulsa de su “rectitud cognitiva” todas las “desviaciones” femeninas. Lo vertical determina un plano óptimo e ideal de conocimiento. Y gran parte de la culpa de que esta superioridad gnoseológica del *orthos* haya trascendido la tiene la alegoría de la caverna, de Platón, en la que —como sostiene Adriana Cavarero— encuentra su momento fundacional la figura del denominado “*philosophus erectus*”²⁰. Dentro del relato ideado por Platón, el tránsito desde la contemplación de las sombras en la pared de la cueva a la de la luz del sol, en el exterior de ella, se produce después de que uno de los individuos encadenados consiga liberarse y se ponga de pie. Solo erguido consigue caminar hacia la verdad. En su concepción platónica, el Bien solo es accesible desde la condición bípeda y vertical del cuerpo. Una vez que ha abandonado la oscuridad de la cueva, el individuo liberado permanece de pie, vertical, mientras dirige sus ojos al sol y establece un eje perpendicular con él²¹. Estar de pie no conlleva solamente una posición corporal, sino una forma de mirar las cosas. Como afirma Heidegger en su pormenorizado análisis del mito de la caverna, lo crucial de la parábola platónica es el hecho de “que a uno se lo desencadenara y se le obligara a levantarse de pronto, a volver el cuello, a andar y mirar hacia arriba”²². Levantarse para ponerse de pie supone, además de mantenerse recto, mirar de la manera correcta. Heidegger lo formula con nítida concisión: “Cuando se ve *más correctamente* aparece la *rectitud*”²³. La verticalidad aporta una ventaja ontológica que se traduce en un *saber mirar mejor*. No en vano, la hegemonía de lo visual en la cultura occidental solo se puede explicar por medio de su íntima conexión con la superioridad del conocimiento procurado por el estar de pie: “Para los griegos, el sentido de la vista es el sentido *privilegiado* para la percepción de lo ente”²⁴; lo cual equivale a decir que “conocer no sea oír ni oler, sino, en correspondencia, un *ver*”²⁵.

Si a esta *depuración sensorial* de lo vertical —a través de la cual se otorga a la vista una superioridad ontológica indiscutible—, se añade la condición privilegiada del estar de pie como aquella por la que se vence a la muerte, se obtiene la idea central del relato de redención cristiano: la *anástasis* o Resurrección de Cristo. Etimológicamente, “anástasis” está compuesto por “*ana*” (hacia arriba) y “*stasis*” (estar de pie). La diferencia entre la experiencia de la supervivencia —tal y como la describe Canetti— y la de la resurrección es que, en la primera, la verticalidad adquiere todo su sentido por la irreversible horizontalidad del cadáver, mientras que, en la segunda, es el cadáver el que se levanta y, literalmente, *pone la muerte de pie*. La anástasis de Cristo no solo conlleva la acción de levantar o poner en pie un cadáver, sino, igualmente, la consagración de la vista como el sentido que vehicula la fe. Tanto en la escena de la duda de Santo Tomás como en la aparición a María Magdalena, el intento por ambos de tocar el cuerpo resucitado —*en pie*— de Jesús es sancionado por contravenir la esencia misma de la fe; una fe que, en ambos relatos, aparece como una facultad asociada intrínsecamente con la mirada. No se trata solo de que el estar de pie conlleve un saber mirar mejor la verdad, sino de que la verticalidad es una verdad en sí misma que solo se puede apreciar a través de la vista. El “poner la muerte en pie” del cristianismo establece un *régimen unisensorial* que relegará al resto de sentidos —fundamentalmente los de proximidad: tacto, gusto y olfato— al margen de lo excesivo y sucio.

Aunque es cierto que la modernidad incorpora a su núcleo teórico la hegemonía de la vista codificada en el pensamiento griego y cristiano, lo cierto es que Baudelaire, en su seminal *El pintor de la vida moderna*, rompe la exclusividad que, sobre su ejercicio correcto, ejercía hasta ese momento lo vertical. De hecho, la facultad del artista moderno de mirarlo todo como un descubrimiento es explicada por Baudelaire como la consecuencia de un retorno a la infancia: “El niño todo lo ve como *novedad*, está siempre *embriagado*”²⁶. Este estado de “congestión” y de

²⁰ *Ibid.*, 48.

²¹ *Ibid.*

²² Martin Heidegger, *De la esencia de la verdad* (Barcelona: Herder, 2007), 40.

²³ *Ibid.*, 42.

²⁴ *Ibid.*, 103.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna* (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1995), 85.

“conmoción nerviosa”²⁷ que torna cada mirada en una experiencia de asombro es comparada, por el autor de *Les fleurs du mal*, con la forma de ver de la convalecencia: “El convaleciente goza, en el más alto grado, como el niño, de la facultad de interesarse vivamente por las cosas, aun las más triviales en apariencia”²⁸. La mirada privilegiada por la modernidad ya no está ligada al estar de pie, sino a la horizontalidad de la convalecencia. El cuerpo enfermo, tendido, *transforma su debilidad en potencia de ver*. Ya no es el cuerpo elegido de los que sobreviven a la muerte; antes bien, se trata de un físico doblegado por la patología, que cae hasta quedar postrado. La verdad como novedad que Baudelaire estatuye como fundamento de lo moderno amplía el territorio de la mirada, hasta el punto de que esta desborda el eje estricto de la verticalidad. El “ver correctamente” ya no constituye una prerrogativa de la “rectitud”, del estar de pie. Los “otros cuerpos” —los inclinados, los caídos, los tumbados— hacen de su abatimiento un nuevo paradigma cognitivo desde el que explorar la realidad. La figura del convaleciente baudelaireano abrirá una línea de resignificación del cuerpo que, aunque recorrida tímidamente por el arte durante gran parte del proyecto moderno, comenzará a fructificar en una crítica de la verticalidad durante la década de 1960. Será en el punto de confluencia entre la danza contemporánea y el *happening* en donde la hegemonía ontológica del estar de pie comience a ser erosionada de un modo irreversible.

2. La caída como repetición irrepetible

Tal y como se ha examinado con anterioridad, la estrategia de borrado del cuerpo que se escenifica en la danza clásica se despliega a través de la maquinaria de repeticiones de la “coreo(rto)grafía”. El objetivo de la repetición es minimizar los errores del cuerpo —y no cabe duda, en este sentido, de que, en el ballet, el fracaso más grosero que puede experimentar un cuerpo en movimiento es el de la caída—. Las tres *performers* de *Laughing Hole* no caen una, dos o tres veces —lo que conduciría a que estos episodios fueran considerados como meros accidentes—, sino que, durante las ocho horas que dura su interpretación, el colapso de sus cuerpos forma parte de una coreografía elemental que se repite incesantemente. En el lenguaje del ballet, “repetir la caída” constituye una aporía en sí mismo, ya que, desde el régimen disciplinario de la “coreo(rto)grafía”, *la caída es lo irrepetible*. Un error sucede, no se programa. Cuando, a tal respecto, lo calificado como “fallo” se sistematiza, su dimensión accidental queda suspendida para adquirir una función cognitiva. Caer repetidamente es una forma de resignificar el cuerpo y, con ello, la experiencia de la realidad. Sin embargo, por más veces que caigan las intérpretes de *Laughing Hole* al suelo, su forma de desplomarse siempre es diferente. De alguna manera, habría que decir que, en la obra de La Ribot, *la caída es lo repetido irrepetible*. La clave que permite desvincular la “repetición de la caída”, en *Laughing Hole*, de la repetición de enagramas, en la “coreo(rto)grafía”, la proporciona Deleuze cuando desvincula la repetición de la semejanza: mientras que esta última busca la reproducción idéntica de un original, la repetición “como conducta y como punto de vista concierne a una singularidad no intercambiable, insustituible”²⁹. La repetición —se infiere— entraña un comportamiento que es único y singular y que no posee algo semejante o equivalente³⁰. Deleuze emparenta esta singularidad de la repetición con la de la fiesta: en ella, se trata siempre de repetir un “irrecomenzable”. La fiesta no agrega una segunda vez y tercera vez a una primera, sino que eleva la primera vez a la enésima potencia³¹.

La pregunta que, en este sentido, surge cuando se aborda el hecho de la caída en *Laughing Hole* como “lo repetido irrepetible” es conocer qué es y a qué obedece ese elemento de desemejanza que existe entre una y otra. O formulado en otros términos: ¿Qué es lo que de original e irreducible existe en cada caída para que su repetición constituya un acto de *irrepetibilidad*? Para ello, hay que introducir un nuevo factor que, por lógica oposición, desafía al del enagrama sensorial: la *improvisación*. Foucault ya sugirió que las características estructurales

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, 84.

²⁹ Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición* (Buenos Aires: Amorrortu, 2002), 21.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, 22.

de la expresión improvisada desafiaban la coerción ejercida por los modelos preexistentes. El movimiento improvisado permite la introducción de factores tales como la reversibilidad, la discontinuidad y la especificidad³². Añade Curtis L. Carter que “la improvisación provee nuevos paradigmas, al mismo tiempo que socava la noción de un paradigma normativo contra el que evaluar posibles soluciones”³³. La improvisación introduce en el desempeño del intérprete un “principio de incertidumbre”. De hecho, y al respecto de *Laughing Hole*, se podría hablar de la *repetición como incertidumbre* en tanto que el principio coreográfico que rige las sucesivas caídas de las *performers*. No es casual que, en esta misma línea de análisis, Emilyn Claid se refiera a la “incertidumbre como una aceptación de la caída”³⁴. El mayor riesgo que existe para la verticalidad de la “coreo(rto)grafía” es la incertidumbre de que el bailarín yerre y caiga al suelo. Pero, cuando en la danza contemporánea, el principio de incertidumbre se asimila como una *constante* del movimiento, la caída adquiere una nueva connotación: la de una “conciencia somática” (“*somatic awareness*”)³⁵. Claid entiende este tipo de experiencia corporal como aquella que, superando la dualidad mente-cuerpo, permite a los bailarines tomar las riendas de sus propios movimientos sin someterse a códigos externos preestablecidos³⁶. Para esta autora, los bailarines que poseen “conciencia somática” pueden —además de caer al suelo sin dolor— abrazar al mismo tiempo las tensiones contrastivas de la verticalidad lineal y la caída. De hecho, la “interpretación somática” prioriza el “caminar, caer y el movimiento propio de los peatones a la exageración vertical”³⁷.

Lo “repetido irrepetible” de la caída que conlleva la improvisación pone de manifiesto un aspecto esencial para comprender su morfología: el hecho de caer implica en sí mismo un cambio de estado³⁸. En el idioma inglés, el verbo “*to fall*” indica la transición de un modo de ser a otro: “*to fall pregnant*” (“quedarse embarazada”); “*to fall in love*” (“enamorarse”); “*to fall ill*” (“enfermar”)³⁹. Por pura lógica, jamás se cae sobre el mismo punto de partida: hay un inexorable proceso de transformación por el que un cuerpo cualquiera finaliza su caída con una variación significativa. Como recuerda Annette Habel, la caída constituye un fenómeno consustancial a un elevado número de mitos de diversa procedencia cultural que implican origen o nacimiento —como es el caso de las más célebres cosmogonías antiguas— y cambio —como sucede con las bíblicas caídas de los ángeles y del hombre—⁴⁰. Resulta esclarecedor, en lo tocante a esto, que William Irwin Thompson localice en el deseo por la sexualidad de Adán un momento de caída muy anterior a la expulsión del Paraíso⁴¹. El descenso es una vivencia del cuerpo como gravedad; y la gravedad no puede interpretarse, en este contexto, sino como un dejarse arrastrar por determinadas fuerzas que exceden la autonomía del ser. Toda vez que comienza la caída, ningún sujeto puede controlar las reacciones de su cuerpo y asegurar, por consiguiente, que la operación en la que está inmerso resultará exitosa⁴². Es más, la caída constituye una *desviación* del conocimiento recto y sensato⁴³, un colapso del conjunto de estructuras que guían nuestro “buen juicio” y que literalmente “se vienen abajo” en el instante del descenso. No existe una lógica de la caída porque esta siempre se produce en contra de toda lógica.

³² Citado por Curtis L. Carter, “Improvisation in Dance”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58, n.º 2 (2000): 182.

³³ *Ibid.*

³⁴ Emilyn Claid, “Alive or Dead? Face to Face with Contemporary Dance”, *Choreographic Practices* 7, n.º 1 (2016): 144.

³⁵ *Ibid.*, 148.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 149.

³⁸ Pedro A. Cruz Sánchez, *Cuerpo, ingravidez y enfermedad* (Barcelona: Bellaterra, 2013), 21.

³⁹ Annette Habel, *On Falling* (Londres: autoedición, 2009), 7.

⁴⁰ *Ibid.*, 8.

⁴¹ William Irwin Thompson, *The Time Falling Bodies Take to Light. Mythology, Sexuality and the Origins of Culture* (Nueva York: St. Martin's Press, 1996), 23.

⁴² Pedro A. Cruz Sánchez, *Cuerpo...*, 23.

⁴³ Annette Habel, *On Falling...*, 26

El análisis de la alegoría de la caverna de Platón ha constatado no solo cómo el ponerse en pie del liberado de las cadenas le acercaba a la luz del conocimiento, sino, también, que la verticalidad adquirida se entendía como la “arquitectura racional” necesaria para llegar a la verdad. La rectitud de la razón determina un “buen juicio” que, culturalmente, se ha vinculado con el desenvolvimiento del hombre. Todo lo que no es *correctus* —“enderezado completamente, que no tiene errores”— forma parte de la esfera de la caída y, por lo tanto, pertenece a la inexactitud de lo femenino. La homofonía antes indicada entre “*to fall*” y “*to fail*” asimila la caída al error y, por tanto, a aquello que excede el conocimiento racional —es decir: las pasiones—. Thomas Dixon relaciona un término como “pasión” a palabras y expresiones del tipo de “caída”, “Satán”, “deseo”, “apetito más bajo”, “amor propio”, etc.⁴⁴. Y, desde el relato bíblico de la caída y posterior expulsión del Edén, la figura que está detrás de la tentación del conocimiento recto por el deseo no es otra que la mujer. No en vano, después de la caída, el deseo de la mujer no es contemplado como positivo⁴⁵. Como se demuestra en el arquetipo de Eva, la mujer constituye un riesgo para la verticalidad, para ese “buen juicio” que permite el correcto desenvolvimiento moral. El descrédito filosófico de la caída encierra, en sí mismo, la puesta bajo sospecha de lo femenino. La interpretación negativa que Heidegger realiza de la caída del *Dasein* activa implícitamente toda la mitología sobre la “distracción del conocimiento” que supone el deseo femenino. El hecho de que el *Dasein* caiga supone la pérdida de la “habilidad adánica” para nombrar la esencia de las cosas, así como su extravío en una suerte de inautenticidad cotidiana que le lleva a engendrar más y más palabras hasta el punto de sumirse en una pesadilla babélica⁴⁶. Para Heidegger, la caída aparta al individuo de la conexión esencial con su identidad⁴⁷.

Que las intérpretes de *Laughing Hole* sean mujeres es una decisión determinante, por parte de La Ribot, a la hora de armar la trama discursiva de la *performance*. El *topos* de la mujer como causante y protagonista de la caída es el eje coreográfico de esta pieza, en la que el lenguaje es exonerado de su “responsabilidad vertical”. Si se sigue la tesis de Heidegger, la caída del *Dasein* arrastra al lenguaje a un estado de inautenticidad por el que le resulta imposible nombrar la esencia de las cosas. Las *performers* de *Laughing Hole* no solo colapsan físicamente, sino que convierten su desmoronamiento en el indicio de la fatiga del *ontos*. El rigor racional obliga a nombrar la verdad de pie. El ser ignora el empuje de la gravedad; jamás se permite la oportunidad del descanso. Su cuerpo se comporta como una realidad disciplinaria y disciplinada que establece lo auténtico como un atributo de la masculinidad. No es posible mantener la capacidad de desvelamiento del lenguaje desde la facticidad de la caída. El ser exánime, que ha dado con su cuerpo en el suelo, solo puede utilizar las palabras para desviarse de lo correcto. Es víctima de sus deseos, de la transformación incierta de la caída. Su ineptitud para autogobernarse lo hacen caer —y la caída, en este sentido, es un síntoma de debilidad achacable a lo femenino.

Dentro de la historia de la danza y de la *performance* contemporáneas, el abandono del modelo vertical —y, con ello, la deconstrucción del ballet clásico— fue operado fundamentalmente, en el contexto de la danza moderna y contemporánea norteamericana, por coreógrafas/bailarinas como Doris Humphrey (1895-1958), Martha Graham (1894-1991) y el grupo de bailarinas-*performers* que terminarían trabajando en la órbita del mítico Judson Dance Theater. Concretamente, es el eje conformado por Anna Halprin (1920-2021), Simone Forti (1935) e Yvonne Rainer (1934-) el que, desde la resistencia a moldear, entrenar y disciplinar sus cuerpos a partir de la visión del otro, llevará a cabo una “erradicación feminista del virtuosismo”⁴⁸. Toda la reinterpretación de los códigos de la danza que emprenderá Forti tendrá como objetivo la “transmutación del cuerpo

⁴⁴ Thomas Dixon, *From Passions to Emotions. The Creation of a Secular Psychological Category* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 5.

⁴⁵ Mary A. Kassian, *Women, Creation and the Fall* (Westchester: Crossway Books, 1990), 26.

⁴⁶ Stephen Mulball, *Philosophical Myths of the Fall* (Princeton y Oxford: Princeton University Press, 2005), 51.

⁴⁷ *Ibid.*, 54.

⁴⁸ Ninotchka Bennahum y Bruce Robertson, “Introduction”, en *Radical Bodies. Anna Halprin, Simone Forti, and Yvonne Rainer in California and New York, 1955-1972*, ed. por Ninotchka Bennahum, Wendy Perron y Bruce Robertson, 16-29 (Santa Barbara: Art Design & Architecture Museum, University of California, 2017), 22.

humano en una figura poshumana, animalizada y desexualizada⁴⁹. La “poshumanización” del cuerpo a través de la caída recibe un empuje definitivo tras la llegada de Forti a Nueva York. El también coreógrafo y bailarín Steve Paxton (1939-2024) recuerda cómo, tras una clase de técnica de Merce Cunningham (1919-2009) a la que asistió, “Forti se puso de rodillas y se arrastró por el suelo, con el pelo colgando sobre su cara. En el contexto de una clase de danza vertical, aquello era prácticamente un acto salvaje”⁵⁰. Paxton comprendió de inmediato que aquel impulso de arrojar al suelo era lo que ella necesitaba: “¿Estaba volviendo a lo básico, a las raíces del movimiento?”⁵¹. Wendy Perron no duda en responder afirmativamente a esta interrogante: “En efecto, estaba volviendo a las raíces del movimiento, las cuales para ella yacían en el movimiento de los animales”⁵². Dentro del ámbito de la *performance*, el abandono de la posición bípeda con el fin de ganar la potencialidad animal y primitiva que se expresa en el suelo fue explorada, décadas después, por el ruso Oleg Kulik (1961) y su teoría de la “zoofrenia” —que postula la unión entre lo humano y lo animal como un modo de lograr la identificación plena con el Otro⁵³—, o la colombiana María José Arjona (1973), quien, en una pieza como *Línea de vida* (2016)⁵⁴, “recupera el eslabón perdido de la horizontalidad como un plano experiencial en el que reconectar holísticamente con todo lo que le rodea”⁵⁵.

En el fértil e incomparable ambiente del Judson Dance Theater, Yvonne Rainer ideó algunas de sus míticas coreografías, en las que la ruptura de la verticalidad salpicaba el desenvolvimiento de los bailarines. En una pieza como *Terrain* (1963), nos encontramos con reptaciones, caídas de espaldas, acciones de sentarse y de tumbarse boca arriba, desplazamientos en cuclillas⁵⁶. En marzo de 1965, Rainer puso en escena *Parts of Some Sextets*, ejecutada por diez intérpretes con la ayuda de doce colchones sobre los que se arrojaban y se tumbaban. Como recuerda la coreógrafa, esta pieza pretendía huir de todos aquellos elementos que identificaban al ballet clásico: el espectáculo, el virtuosismo, las transformaciones, lo mágico, el glamour, la trascendencia, lo heroico, los efectos de “*make-believe*”⁵⁷. La deconstrucción del lenguaje de la danza que se acometió en el contexto del Judson Dance Theater se mostró porosa a la línea experimental abierta por el *happening*. Fue en este punto del relato histórico donde los caminos de la danza y de la *performance* se entrecruzaron para crear hibridaciones en las que la supremacía de la verticalidad fue definitivamente cuestionada. El concepto de “Verdad” con mayúscula —entendido como ese privilegio del cuerpo erguido y disciplinado por “la claridad”— perdió toda su capacidad reglamentaria y dio paso a la posibilidad de otras “verdades menores”, en las que el conocimiento emergía embarrado con lo cotidiano. El campo de registros del cuerpo se vio, de este modo, ampliado por una *feminización de la danza* por la que la conquista del suelo otorgó nuevas formas de nombrar la realidad.

3. La risa y la quiebra del lenguaje

No ha de olvidarse, llegados a este punto, que las intérpretes de *Laughing Hole* caen al suelo después de recoger uno de los cartones que contienen expresiones referidas a la actualidad política. Todas ellas reflejan situaciones de abuso de poder, de violencia, de desigualdad, de

⁴⁹ *Ibid.*, 25.

⁵⁰ Wendy Perron, “Simone Forti: bodynatureartmovementbody”, en *Radical Bodies*. Anna Halprin, Simone Forti, and Yvonne Rainer in California and New York, 1955-1972, ed. por Ninotchka Bannah, Wendy Perron y Bruce Robertson, 88-119 (Santa Barbara: Art Design & Architecture Museum, University of California, 2017), 96.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ Amy Bryzgel, *Performing the East. Performance Art in Russia, Latvia and Poland since 1980* (Londres y Nueva York: I.B. Tauris, 2013), 68.

⁵⁴ En esta obra, Arjona se arrastra —como si estuviera nadando— entre los 30 cm que dejan una pantalla de botellas vacías transparentes que cuelgan del techo de la sala.

⁵⁵ Pedro A. Cruz Sánchez, *Arte y performance...*, 604.

⁵⁶ Yvonne Rainer, *Work 1961-73* (Nueva York: Primary Information, 2020), 28-37.

⁵⁷ *Ibid.*, 51.

injusticia. Resulta evidente que los diferentes lemas elegidos por La Ribot poseen un explícito contenido político, y que este es enfatizado por el desplome de los cuerpos al suelo. Si, para Heidegger, la caída del *Dasein* se expresaba mediante la “inhabilidad para distinguir lo profundo de lo superficial”⁵⁸, en el caso de *Laughing Hole* son los “cuerpos caídos” los que se revelan como una materia más apropiada a la hora de ahondar en la verdad política del lenguaje que sostienen. La clave, en este sentido, que permite desentrañar el significado de este gesto repetido durante toda la *performance* —la caída de las intérpretes mientras sostienen un cartón escrito con dos palabras— es determinar si son las propias palabras las que, a través de su peso, hunden los cuerpos en el suelo o, por el contrario, son las *performers* las que las arrastran consigo para sustraerlas a su paradigma vertical de interpretación. Urge señalar, en este sentido, que, contra la tentación de cualquier respuesta unívoca, el colapso de las intérpretes parece estar propiciado por el efecto combinado de ambas dimensiones de la caída —la involuntaria y la voluntaria—. El peso de toda la cultura patriarcal convierte al lenguaje en una estructura asfixiante que limita las posibilidades de lo político —encarnado, en este caso, en el sujeto mujer—. Las palabras, más que liberar, ejercen un control normativo sobre los cuerpos que les impide abandonar el eje vertical de la verdad. El imperativo del *Dasein* de permanecer de pie para no desviarse del juicio correcto provoca una suerte de “fatiga ontológica”, que es la que, en última instancia, acaba propiciando la caída. El lenguaje, en tanto que expresión de lo normativo, genera “cuerpos extenuados”; cuerpos que, por el peso de la disciplina, se desmoronan y resignifican el otrora denostado suelo.

De hecho —y he aquí la dimensión voluntaria de la caída—, cuando las intérpretes de *Laughing Hole* colapsan, convierten la ruptura de la verticalidad en un acto de *apropiación performativa del lenguaje*. La caída como agente de lo performativo devuelve a las palabras toda su capacidad de acción y, por tanto, su entera estatura política. El tránsito del cuerpo vertical al cuerpo caído reproduce la transformación de lo normativo en performativo. *Caer es la única posibilidad política de las palabras*. O formulado en otros términos: la caída quiebra la estructura racional e inmóvil del lenguaje y lo abre a la eventualidad de lo político. En esta acción de quebrar, de romper la verticalidad del lenguaje, el elemento del que se sirve La Ribot es la risa —una risa que, a fuer de crecer en intensidad, termina por desestabilizar los cuerpos de las *performers*—. Una de las ideas matrices sobre las que Bergson construye su clásico ensayo sobre la risa es que esta nunca surgirá mientras prevalezca la idea de nuestro cuerpo como algo grácil y leve; por el contrario, es en el momento en que se adquiere consciencia de la pesantez y de la materialidad del cuerpo —esto es: de su carnalidad— que lo cómico acontece⁵⁹. Si, en este sentido, se entiende la danza clásica como el régimen normativo por el que los cuerpos son disciplinados en la levedad de lo vertical, entonces poco trabajo costará colegir que la *carnalidad de la risa* es entendida por aquella como un factor patológico. Al cuerpo que comprende su gravedad solo le cabe un destino: caer. Y, como se ha demostrado a lo largo de la historia de lo cómico, no existe situación que provoque mayor hilaridad que la de ver caer a alguien.

Sin embargo, y contraviniendo esta suerte de axioma, en *Laughing Hole* son las propias protagonistas de la caída las que ríen. Quizás porque la risa, en este caso, es causa y no efecto de la caída. Recuerda oportunamente Baudelaire que “no es el hombre que cae quien ríe de su propia caída, a menos que sea un filósofo, un hombre que haya adquirido por hábito la fuerza de desdoblarse rápidamente y de asistir como espectador desinteresado a los fenómenos de su yo”⁶⁰. Esta observación resulta todavía más reveladora si se suma a una conclusión anterior extraída por el poeta y escritor francés: “Lo cómico es uno de los más claros signos satánicos del hombre y una de las numerosas pepitas contenidas en la manzana simbólica”⁶¹. Uno de los factores, en consecuencia, que propician la caída y posterior expulsión del Edén es la risa. No es de extrañar, en este sentido, que “el Sabio, es decir aquel que está animado por el espíritu del Señor, aquel que posee la práctica del formulario divino, no ríe, no se abandona a la risa

⁵⁸ Stephen Mulball, *Philosophical...*, 51.

⁵⁹ Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico* (Madrid: Alianza Editorial, 2008), 42-43.

⁶⁰ Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura* (Madrid: Visor, 1989), 28.

⁶¹ *Ibid.*, 23.

sino temerosamente. El Sabio tiembla por haber reído, el Sabio teme la risa...”⁶². En estas tres citas encadenadas de Baudelaire, se puede apreciar cómo la risa contraviene la verticalidad del conocimiento y, como causante de la caída, es temida por el “Sabio” —esto es: por aquel que se yergue para mirar la verdad de forma más correcta—. Dentro del género cómico, la caída de un individuo siempre suscita la carcajada en aquellos que la observan. Pero —matiza Baudelaire— pudiera darse la circunstancia de que fuera la propia persona que cae la que se riera. En ese caso, el grado de autoconciencia que demostraría sería tan elevado que, por su rareza, solo podría ser atribuido a un filósofo.

Si trasladamos esta batería reflexiva a *Laughing Hole*, la íntima conexión existente entre caída y risa que articula discursivamente toda la pieza sale a relucir de manera más meridiana. La risa es temida por esa especie que Adriana Cavarero ha denominado como “*philosophus erectus*”⁶³; su adscripción al ámbito de “lo demoniaco” subraya su función turbadora dentro del proceso cognitivo. Frente a la luz de la razón, la risa introduce una veladura, un plano de sombra que distrae del “juicio recto”. De alguna manera, *la caída del lenguaje en la sombra* que escenifica La Ribot en *Laughing Hole* nos devuelve a la situación intracavernaria en la que los prisioneros, encadenados, se limitaban a contemplar la proyección de los objetos en el muro del fondo. Desde el punto de vista consolidado por el “*philosophus erectus*”, la “caída en la sombra” aportaría un conocimiento menor, inauténtico, apartado de la verdad que facilita la luz. Si, además, se añade el sentido “demoniaco” que incorpora la risa, la merma cognitiva solo puede resultar determinante. Sin embargo, y retomando la observación de Baudelaire, ningún individuo se reirá de su caída “a menos que sea un filósofo”. Que las *performers* de *Laughing Hole* caigan al suelo mientras rien supone la transformación del suelo/sombra en un retorno a la autenticidad del lenguaje; un lenguaje liberado del control disciplinario de lo patriarcal y desde el que es posible recuperar la —otrora perdida— dimensión política de las palabras. El propio Anthony J. Steinbock —que, como se ha reflejado páginas atrás, reivindica la verticalidad como un vector de dinamismo y de misterio— reconoce un caso en el que esta puede desempeñar una función contraria: “Solo cuando erróneamente —por razones históricamente comprensibles— queremos reducir lo vertical a la dominación y el control sobre el otro, se puede llegar a pensar en la verticalidad como algo estático”⁶⁴. No siempre la luz que trae consigo el “pensamiento erecto” implica una *dinámica del desvelamiento*. Precisamente, el gran problema que arrastran los discursos políticos —y, por extensión, las expresiones artísticas que beben de ellos— es la inocuidad a la que ha quedado reducido su lenguaje. La luz —convertida en el principal medio de reproducción del neocapitalismo— ha terminado por transformar a las palabras en mercancía y vaciarlas de su sustancia disruptiva. Hacerlas descender desde el plano de luz al plano de sombra mediante el factor desestabilizador de la risa acarrea devolverlas a una praxis de dinamismo semántico. Las reiteradas caídas de las intérpretes en *Laughing Hole*, mientras sostienen los cartones con palabras, propician un *lenguaje de sombras* que desafía el disciplinamiento apolíneo de lo vertical. Si la risa lleva la impronta de lo demoniaco, y lo demoniaco precipita la caída de los cuerpos, es en el horizonte de sombras que este abre donde las palabras se rearmen políticamente y vuelven a ser temibles. Hasta donde nos apunta La Ribot, el único margen de disrupción que le queda al lenguaje es caer, enredarse entre las sombras de lo carnal, hacerse evento con los cuerpos.

Como ya se ha anotado en diversas ocasiones, la forma de reírse de las *performers*, en *Laughing Hole*, no es uniforme, tímida, decorosa. Se trata, por el contrario, de una suerte de energía interior que crece por momentos y que acaba por desestabilizar a los cuerpos. La risa escala hasta lo horrisono, convirtiéndose en algo descarado e, incluso, obsceno, que expone los cuerpos en toda su radicalidad física. No casualmente se podría hablar de esta risa en los términos de una “risa histérica”. Y es que si examina el catálogo de poses que adoptan las intérpretes al caer, se podría establecer una más que fundada relación con lo que Didi-Huberman denominó

⁶² *Ibid.*, 17.

⁶³ Adriana Cavarero, *Inclinations...*, 48.

⁶⁴ Anthony J. Steinbock, *Phenomenology...*, 14.

“el gran ataque histérico”⁶⁵. A través del pormenorizado estudio fotográfico que de las internas de la Salpêtrière realizó Charcot, es posible extraer un amplio registro de reacciones corporales que van desde los espasmos, convulsiones, desvanecimientos, brotes epilépticos, catalepsias hasta los éxtasis, comas, letargos y delirios⁶⁶. La “risa demoniaca”, en *Laughing Hole*, desinhibe y violenta el cuerpo de las “bailarinas” hasta el punto de que este se asemeje, en determinadas situaciones, a las posturas con las que Charcot identificaba el trance de la histeria. Pero, más allá de esta “familiaridad” con la iconografía de la Salpêtrière, lo que vincula a esta pieza de La Ribot con las imágenes de Charcot es fundamentalmente la *estructura de la caída* concebida por aquella. La interiorización del trance histérico en la “estructura de la caída” se puede apreciar en tres aspectos: la risa histriónica, la pose y la repetición.

Aunque, en ningún momento de su estudio, Didi-Huberman emplea el concepto específico de “risa histriónica”, los dos elementos que lo integran —risa e histrionismo— sí que son reflejados en el texto como característicos de la histeria. Con respecto al fenómeno de la risa, es necesario reconocer que Didi-Huberman no utiliza realmente este término, sino el de “sonrisa” —que implica una menor intensidad—. Pero, a fin de describir algo más que un simple dibujo o esbozo en los labios, el historiador francés refuerza su apreciación con un adjetivo como “ostentoso” —“sonrisa ostentosa”⁶⁷—. Por su parte, y tras apuntar que el cuerpo de la paciente histérica se distingue por sus “temblores extremos”⁶⁸, Didi-Huberman asevera que “la histeria se revela a sí misma en lo histriónico y en una máscara trágica que se torna carne”⁶⁹. En su apropiación de la sintomatología de la histeria, La Ribot transforma la sonrisa en risa y la exagera hasta el histrionismo. En el caso de *Laughing Hole*, la “risa histriónica” funciona como la *patogénesis de la caída* —caer es contemplado por la “coreo(rto)grafía” como un error solo explicable por una enfermedad del cuerpo—. Pero —entiéndase bien— “patogénesis” no solo se emplea aquí en el sentido de un “origen enfermo”, sino también de un “origen pasional”. De hecho, “patología” —cuyo étimo griego es *pathos*— designa al mismo tiempo el “estudio de las enfermedades” y el “estudio de las pasiones”, de suerte que cualquier trance apasionado tiene su origen en una enfermedad, y viceversa. La “risa histriónica” funciona como “patogénesis de la caída” en tanto en cuanto inyecta la *enfermedad de la pasión* en el “*philosophus erectus*”. Queda claro que, para La Ribot, *la auténtica alternativa a la ontología de la verticalidad es la patología de la caída*.

La pose y la repetición son elementos que se encuentran intrínsecamente unidos dentro de la “estructura de la caída” coreografiada por La Ribot. En su análisis de la iconografía de la histeria, Didi-Huberman habla de la pose como temporalmente “extirpada de un movimiento o tensión”⁷⁰. Recuérdese, en este sentido, que, en *Laughing Hole*, las intérpretes caen al suelo de tal forma que permanecen inmóviles, en una posición, durante varios segundos: unas veces, permanecen de rodillas; otras, sentadas sobre sus piernas; también, acostadas sobre el suelo. Tras la caída, sus cuerpos introducen una pausa, quedan petrificados con el fin de desgajar una pose del resto de la acción. En las fotografías que Charcot realizó en la Salpêtrière, las poses adoptadas por las internas resultaban más bien de un fraccionamiento de su acción corporal por la cámara, que de una actitud consciente. Aquello que buscaba el neurólogo francés mediante el aislamiento de tales poses era la consecución de una serie de *imágenes-építome* que resumiesen los indicadores más significativos de la enfermedad. La pose, en consecuencia, constituía la prueba más irrefutable del cuerpo enfermo. En *Laughing Hole*, en cambio, las poses adoptadas por las *performers* funcionan como actos conscientes que, en última instancia, deconstruyen la objetualización y sometimiento del cuerpo enfermo. Para La Ribot, la enfermedad ya no surge del diagnóstico otorgado por un sistema clínico patriarcal, sino, muy al contrario, de su desobediencia por medio de la causalidad disruptiva “risa = caída”. Si la pose ha sido uno de los

⁶⁵ Georges Didi-Huberman, *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière* (Cambridge y Londres: The MIT Press, 2003), 115.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, 167.

⁶⁸ *Ibid.*, 152.

⁶⁹ *Ibid.*, 164.

⁷⁰ *Ibid.*, 150.

mecanismos privilegiados culturalmente para el modelado del cuerpo de la mujer, en *Laughing Hole* el “gesto congelado” de las intérpretes implica una estrategia de descontextualización de las “imágenes-epítome” de la histeria con el objeto de reelaborarlas desde la posición de sujeto del lenguaje. Porque literalmente son ellas las que sostienen el lenguaje —los letreros con concisos mensajes políticos—. *La pose es el instante en el que el lenguaje enferma* y es amputado del relato hegemónico enhebrado por la “filosofía erecta”. A través de ella, el cuerpo enfermo deja de ser una realidad disciplinada para funcionar como un agente político.

La efectividad de la pose para convertir la enfermedad del lenguaje en un eficaz mecanismo para deconstruir la patologización cultural de la mujer solo se explica, en *Laughing Hole*, desde la lógica de la repetición. Asevera Didi-Huberman que “la histeria hizo necesaria la repetición”⁷¹. Ya se ha explicado con anterioridad cómo la caída es lo “irrepetible repetido”. Si, a esta particularidad, se le suma su también referida patogénesis, no cabe duda de que la repetición de la pose por la caída supone una reincidencia en el cuerpo enfermo como acto de desobediencia a la cultura opresiva de lo vertical. La enfermedad es gravedad. Un cuerpo llevadero, “aceptable”, es un cuerpo que funciona como una “entidad discreta”, a la manera de una máquina silenciosa que produce todo lo que se le demanda pero que jamás se hace notar: está vacío de pensamientos y de emociones⁷². Tan solo un “cuerpo perfecto” se halla lo suficientemente ausente y desencarnado como para estar en paz con el mundo. De ahí que, por puro contraste, el error provocado por el advenimiento de la enfermedad/caída constituya la primera y más básica forma de presencia del cuerpo. La concreción del cuerpo como una figura específica es una fatalidad para el yo, en tanto en cuanto el tránsito desde lo general —el cuerpo erguido, sano y productivo— a lo específico —el cuerpo erguido y enfermo— siempre viene como consecuencia de un accidente, de una quiebra del equilibrio. No le falta razón a Arthur W. Frank cuando, en esta misma de reflexión, afirma que, en la enfermedad, “no existe una cosa tal como *el* cuerpo; solo *mi* cuerpo tal y como yo lo experimento”⁷³. La caída/enfermedad supone, por tanto, el fallo que facilita el tránsito desde el “cuerpo genérico” al “cuerpo específico”. Y esta especificidad se traduce en *mayor cantidad de cuerpo* y, en buena lógica, en *más posesión del yo*. La descontextualización de las poses de la histeria que opera La Ribot conlleva su drástica resignificación: aquello que, en las imágenes de Charcot, señalaba un estado enajenado y de desposesión, en *Laughing Hole* señala la inscripción de un yo *encarnado*, consciente, tan específico que se torna insobornable. La pose se ha empleado históricamente para disciplinar el cuerpo de la mujer en categorías universales. Una vez descontextualizada, la bailarina madrileña la convierte en una estrategia de individuación y, por ende, de resistencia a los códigos de representación preexistentes. En su deconstrucción de la iconografía de la histeria, La Ribot gestiona el recurso de la pose como esa expresión del cuerpo enfermo que le impide ser nada más que una pura e inalienable presencia. Vale la pena recordar, en este sentido, cómo, durante la década de 1990, los estudios de danza y *performance* comenzaron a priorizar el concepto de “corporeidad” (“*corporeality*”) en detrimento del de “cuerpo” (“*the body*”). Tal y como se encarga de aclarar Lepecki, el “cuerpo” connota lo natural y, por tanto, lo instrumental; mientras que la “corporeidad” se articula como una realidad “contra-natural” en la que se amalgama lo político, lo somático, lo sexual y lo estético⁷⁴. En función de esto, y frente a la condición constante e inalterable del cuerpo, la corporeidad se revela como una “realidad circunstancial”: se concreta siempre *en relación* a lo económico, a lo lingüístico, a lo racial y, en suma, a las fuerzas políticas⁷⁵.

Del acoplamiento de dos conceptos como “corporeidad” y “pose” se deriva una consecuencia que justifica la referida importancia de la estrategia de repetición en *Laughing Hole*: el “cuerpo

⁷¹ *Ibid.*, 186.

⁷² Arthur Kleinman, *Illness Narratives. Suffering, Healing, and the Human Condition* (Nueva York: Basic Books, 1988), 11.

⁷³ Arthur W. Frank, *At the Will of the Body. Reflections on Illness* (Boston y Nueva York: Mariner Book, 2002), 13.

⁷⁴ André Lepecki, “Performance and Corporeality: Suspensions of the ‘Human’”, en *Points of Convergence. Alternative on Performance*. ed. por Marta Dziejanska y André Lepecki, 1-16 (Varsovia: Museum of Modern Art in Warsaw, 2017), 21.

⁷⁵ *Ibid.*, 22.

específico” de la pose lo es a causa de su precariedad, de su índole circunstancial. La pose no encierra al cuerpo en una imagen estereotipada, definitiva. Lo “repetido irreplicable” de la repetición entraña que cada pose defina una especificidad diferente e inintercambiable. Contra la homologación del cuerpo del bailarín en la “coreo(rto)grafía” —sometido al rigor de los enagramas—, la mirada de poses en *Laughing Hole* desclasifica al cuerpo en su devenir relacional. La pausa que la pose imprime al cuerpo no busca fijarlo en un esquema representacional preexistente, sino arrancarlo a su control. La repetición continua de poses reactualiza la corporeidad de las intérpretes en la contingencia de lo circunstancial. *El cuerpo solo se hace carne en la repetición del accidente* —o, enunciado con otras palabras, *lo específico es una pluralidad*—. No hay presencia si esta no resulta precaria. La encarnación siempre es relacional y requiere, en consecuencia, de la repetición infinita de situaciones irrepitibles. Reinterpretada, por La Ribot, en la “estructura de la caída”, la enfermedad de la histeria opera como una estrategia encaminada a la recuperación de lo carnal para la subjetividad femenina. Con razón, una gran parte de la obra de Deleuze medita sobre el tema nietzscheano de que “la enfermedad es el índice de una gran salud” ⁷⁶.

4. Conclusiones

De todo el recorrido hermenéutico trazado por este texto, a partir del ejemplo proporcionado por *Laughing Hole*, de La Ribot, se pueden extraer las siguientes conclusiones:

- Frente al cuerpo vigoroso y vertical de la danza clásica, La Ribot impone la realidad del *cuerpo extenuado*; un cuerpo al que cada vez le cuesta más incorporarse, retornar a una posición erguida, *ortodoxa*.
- El carácter disciplinario de la danza clásica se expresa a través de la “coreo(rto)grafía”, la cual busca desencarnar al cuerpo a través de su *enderezamiento* —o lo que es lo mismo: del *orthos* (recto, estricto, canónico)—. *Laughing Hole*, por el contrario, trabaja con esos “otros cuerpos” desechados por la danza clásica —los inclinados, los caídos, los tumbados, que hacen de su abatimiento un nuevo paradigma cognitivo desde el que explorar la realidad.
- Las tres *performers* de *Laughing Hole* no caen una, dos o tres veces —lo que conduciría a que estos episodios fueran considerados como meros accidentes—, sino que, durante las ocho horas que dura su interpretación, el colapso de sus cuerpos forma parte de una coreografía elemental que se repite incesantemente. Caer repetidamente es, en este sentido, una forma de resignificar el cuerpo y, con ello, la experiencia de la realidad.
- Cuando las intérpretes de *Laughing Hole* colapsan, convierten la ruptura de la verticalidad en un acto de *apropiación performativa del lenguaje*. El tránsito del cuerpo vertical al cuerpo caído reproduce la transformación de lo normativo en performativo. *Caer es la única posibilidad política de las palabras*. En esta acción de quebrar, de romper la verticalidad del lenguaje, el elemento del que se sirve La Ribot es la risa —una risa que, a fuer de crecer en intensidad, termina por desestabilizar los cuerpos de las *performers*—. La forma de reírse de las intérpretes, en *Laughing Hole*, no es uniforme, tímida, decorosa. Se trata, por el contrario, de una suerte de energía interior que crece por momentos y que acaba por desestabilizar a los cuerpos. La risa escala hasta lo horrrisono, convirtiéndose en algo descarado e, incluso, obsceno, que expone los cuerpos en toda su radicalidad física. No casualmente se podría hablar de esta risa en los términos de una “risa histórica”; lo que llevaría a pensar, en *Laughing Hole* como un acto de apropiación/deconstrucción posfeminista de la iconografía de la histeria, codificada por Charcot en la Salpêtrière de París.

5. Conflicto de intereses

Ninguno

⁷⁶ Alain Beaulieu, *Cuerpo y acontecimiento. La estética de Gilles Deleuze* (Buenos Aires: Letra Viva, 2012), 49.

6. Referencias bibliográficas

- Bachelard, Gaston. *L'air et les songes: Essai sur l'imagination du mouvement*. París: José Corti, 1990.
- Baudelaire, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor, 1989.
- Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1995.
- Beaulieu, Alain. *Cuerpo y acontecimiento. La estética de Gilles Deleuze*. Buenos Aires: Letra Viva, 2012.
- Bennahum, Ninotchka y Robertson, Bruce. "Introduction". En *Radical Bodies. Anna Halprin, Simone Forti, and Yvonne Rainer in California and New York, 1955-1972*, editado por Ninotchka Bennahum, Wendy Perron y Bruce Robertson, 16-29. Santa Barbara: Art Design & Architecture Museum, University of California, 2017.
- Bergson, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- Blondet, José Luis. "Una sola pregunta". En *La Ribot. Distinguished Anyways*, editado por Estrella de Diego y José Luis Blondet, 13-18. Roma: Real Academia de España en Roma, 2023.
- Bryzgel, Amy. *Performing the East. Performance Art in Russia, Latvia and Poland since 1980*. Londres y Nueva York: I.B. Tauris, 2013.
- Canetti, Elias. *Masa y poder*. Barcelona: Muchnik, 1981.
- Carter, Curtis L. "Improvisation in Dance". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58 n.º 2 (2000): 181-190.
- Cavarero, Adriana. *Inclinations. A Critique of Rectitude*. Stanford: Stanford University Press, 2016.
- Claid, Emilyn. "Alive or Dead? Face to Face with Contemporary Dance". *Choreographic Practices* 7, n.º 1 (2016): 143-158.
- Cruz Sánchez, Pedro A. *Cuerpo, ingravidez y enfermedad*. Barcelona: Bellaterra, 2013.
- Cruz Sánchez, Pedro A. *Arte y performance. Una historia desde las vanguardias hasta la actualidad*. Madrid: Akal, 2021.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- Didi-Huberman, Georges. *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Cambridge y Londres: The MIT Press, 2003.
- Dixon, Thomas. *From Passions to Emotions. The Creation of a Secular Psychological Category*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Frank, Arthur W. *At the Will of the Body. Reflections on Illness*. Boston y Nueva York: Mariner Book, 2002.
- Franko, Mark. "Repeatability, Reconstruction and Beyond". *Theatre Journal* 41, n.º 1 (1989): 56-74.
- Habel, Annette. *On Falling*. Londres: autoedición, 2009.
- Heidegger, Martin. *De la esencia de la verdad*. Barcelona: Herder, 2007.
- Juhan, Deane. *Job's Body*. Barrytown: Station Hill, 2003.
- Kassian, Mary A. *Women, Creation and the Fall*. Westchester: Crossway Books, 1990.
- Kleinman, Arthur. *Illness Narratives. Suffering, Healing, and the Human Condition*. Nueva York: Basic Books, 1988.
- Lepecki, André. "Skin Body, and Presence in Contemporary European Choreography", *TDR*, 43, n.º 4 (1999): 129-140.
- Lepecki, André. "Performance and Corporeality: Suspensions of the 'Human'". En *Points of Convergence. Alternative on Performance*, editado por Marta Dziewanska y André Lepecki, 1-16. Varsovia: Museum of Modern Art in Warsaw, 2017.
- Mulball, Stephen. *Philosophical Myths of the Fall*. Princeton y Oxford: Princeton University Press, 2005.
- Perron, Wendy. "Simone Forti: bodynatureartmovementbody". En *Radical Bodies. Anna Halprin, Simone Forti, and Yvonne Rainer in California and New York, 1955-1972*, editado por Ninotchka Bennahum, Wendy Perron y Bruce Robertson, 88-119. Santa Barbara: Art Design & Architecture Museum, University of California, 2017.
- Pouillade, Frédéric. *La désouverture chorégraphique. Étude sur la notion d'ouvre en danse*. París: Vrin. 2009.

Rainer, Yvonne. *Work 1961-73*. Nueva York: Primary Information, 2020.

Sánchez, José A. y Ana Huedo (ed.). *Situaciones. Un proyecto multidisciplinar en Cuenca*. Cuenca: Universidad de Castilla – La Mancha, 2003.

Steinbock, Anthony J. *Phenomenology & Mysticism. The Verticality of Religious Experience*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2007.

Thomson, William Irwin. *The Time Falling Bodies Take to Light. Mythology, Sexuality and the Origins of Culture*. Nueva York: St. Martin's Press, 1996.