



## **The cost of living: el juego de la corporeidad** *The Cost of Living: the game of corporeality*

---

Rocio Romero Aguirre\*

### **Resumen**

El acercamiento de la autora al filme *The cost of living* parte de lo que ella llama 'su ignorancia' sobre la danza, es decir, no pretende ubicar el filme en ninguna categoría especializada, ni enfatizar en el uso de los recursos dancísticos de los actores; su análisis (desde la filosofía y el psicoanálisis lacaniano) se dirige hacia una propuesta teórica del cuerpo en la danza.

**Palabras clave:** pasión de la ignorancia, psicoanálisis lacaniano, corporeidad, danza, relaciones entre cuerpos.

### **Abstract**

The author's approach to the film *The cost of living* comes from what she calls her 'ignorance' about dance. She does not intend to place the film in any specialized category, nor to emphasize on the performer's use of dance resources. Her analysis is derived from Lacanian philosophy and directed towards discussing a different proposal of the body in dance.

**Key words:** passion of ignorance, Lacanian psychoanalysis, corporeality, dance, relationships between bodies.

\* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México  
Correo electrónico de contacto: roci.aguirre@gmail.com

---

**Ficha técnica:**

**Título:** *The Cost of Living*

**Año:** 2005

**Duración:** 35 minutos

**Director:** Lloyd Newson

**Productora:** DV8 Physical Theatre

**País:** Inglaterra

---

...y sólo sé que mi cuerpo,  
sin que a uno u otro se incline,  
es neutro

Sor Juana Inés de la Cruz, *Segundo volumen de las obras de Sor Juana Inés de la Cruz.*

Acercarse al arte con la mirada de conocedor supone una cierta anticipación en la interpretación; el espectador, lector o público que se aproxima a una obra desde la perspectiva de la teoría o la técnica, tiene frente a sí una serie de elementos que hacen posible el despliegue de sentidos diversos en torno a la composición, forma e intención de lo que mira, lee o escucha. En cambio, el espectador no especializado -el que se acerca con sus ojos y oídos a la obra- queda indefenso frente a ella. Si bien la doxa especializada tiene la capacidad de mostrarnos nuevas formas de acceder a lo artístico, también posee la desventaja que las múltiples mediaciones proveen a su mirada, y que le dieron forma a su campo de especialización -hablo de la figura del 'lector profesional'. Entre el crítico o el espectador especializado y la obra operan una serie de capas que informan a aquél sobre la pertinencia de los materiales, la armonía de los elementos, la coherencia en el contenido, la maestría en el uso de los recursos de la obra, formando una espesura que enturbia la experiencia a la que toda comunicación artística aspira. Hablo de la experiencia, de ese concepto problemático por su carga significativa, por su paradójica presencia en el campo de la filosofía y por su rotunda desaparición en nuestra época, diría Agamben.<sup>1</sup>

El campo de la experiencia no está velado para el crítico de ninguna manera, lo cierto es que su arribo a la obra se hace desde otro lugar, el lugar del saber. Aquí inicia este texto, hablaré desde un lugar particular: el de 'la pasión de la ignorancia'. Esta 'pasión' de la que intento asirme para reflexionar sobre el filme *The cost of living* (Newson, 2005) es, junto con el amor y el odio, uno de los elementos que enlazan al analizante con el analista. Quisiera usar esa expresión que proviene del psicoanálisis lacaniano para referirme a la toma de distancia que 'el espectador no-experto' hace respecto al saber objetivo de la obra artística. No quiero decir que todo 'espectador no-experto' lleve a cabo esta operación, sino que desde ese lugar es posible acceder a la posición de 'la pasión de la ignorancia'. Al mismo tiempo, esa pasión, significa sostener la paradoja que toda obra porta y que supone, por tanto, un más allá de la interpretación, un fondo de imposibilidad.

En ese sentido, mi acercamiento a *The cost of living* parte de dos supuestos: primero, mi 'ignorancia' sobre la danza, por tanto, el siguiente comentario no pretende ubicar el filme en ninguna categoría especializada, ni enfatizar el buen o mal uso de los recursos dancísticos de los actores; y, después, sostenerme en lo incognoscible de la obra, es decir, destacar la singularidad que la película supone, más allá de las generalidades en que podría enmarcarla la interpretación especializada.

Si bien, he hablado de 'la pasión de la ignorancia', como un asidero para esta reflexión, nada de ello significa que no me apoye en las reflexiones de la filosofía y el psicoanálisis en torno al cuerpo, al movimiento, al erotismo y otras nociones que considero deben destacarse para mostrar la experiencia que manifiesta la película. Por otro lado, tampoco pretendo ignorar deliberadamente otras aproximaciones a este filme, he podido observar que con frecuencia los comentarios especializados en torno a la compañía DV8 y a *The cost of living* exaltan la presencia de la discapacidad, la exclusión social y, por añadidura, la importante carga de crítica social de la historia y de la tradición misma de la compañía

---

denomina 'potencias espirituales de la vida del hombre'), de la esfera de la vida y retirarlas al Museo. Por ello afirma que todo puede convertirse hoy en Museo, porque este término nombra simplemente la exposición de una imposibilidad de usar, de habitar, de hacer experiencia (Agamben, 2005: 110).

<sup>1</sup> En su libro *Profanaciones*, Agamben discute la tendencia de la sociedad actual por separar actividades como la política, la religión y la filosofía (a las que



(Harvie, 2002; Whatley, 2012). No es mi intención negar estas interpretaciones que en todo sentido tienen razón de ser. Sin duda el proyecto de una crítica a la danza contemporánea y sus estrategias para imponer una visión hegemónica de 'lo bello' son consistentes; sin embargo, mi interés se centra en el modo en que esta crítica se da al interior de la película. Dicho de otra forma, si esa operación de diatriba se da es porque en *The cost of living* hay otra propuesta del cuerpo en la danza, y es esa propuesta la que guía este análisis.

Lloy Newson dirige y crea la coreografía de *The cost of living*. Es la historia de Eddie y David, dos artistas callejeros que además comparten una estrecha amistad. La película nos muestra algunos momentos de la vida cotidiana de estos dos jóvenes, que también se relacionan con otros personajes como Rowen, otro joven artista que jamás pronuncia una sola palabra, no es que sea mudo, pero su personaje no parece tener necesidad de hablar. Tom, también forma parte del colectivo de artistas, es homosexual y objeto de los continuos ataques de David. También aparecen mujeres, y por lo menos dos tienen importancia en la película, aunque ninguna tiene nombre. Una de ellas mantiene un brevísimo romance con David; la otra, que jamás habla, atrae poderosamente a Rowen en el instante en que la mira, ella balancea un *hula hoop* en todas las escenas en que aparece.



Fotograma del video *The Cost of Living*.

Las relaciones entre los personajes se establecen en parejas, aunque la pareja principal es la de David y Eddie. Ambos muestran cierta oposición;

por un lado, Eddie, eternamente inconforme, vocifera su enojo por la ausencia de espectadores en su espectáculo, por la falta de un empleo seguro y por su condición marginal. David, por otro lado, es apacible, más bien callado, con un deseo manifiesto de compañía, en él se observa una fascinación por lo femenino que se traduce en curiosidad, coqueteo y seducción. La diferencia radical entre ambos, y que otorga coherencia a las relaciones entre personajes, es que David no tiene piernas. Su cuerpo es la única marca visible de las radicales diferencias entre los personajes.

La relación del 'dos', es la relación problemática de la diferencia, de las distinciones que en el 'uno' no existen, el 'dos' es ya la posibilidad del encuentro con el otro. Particularmente en *The cost of living*, parece que se trata justo de las posibilidades del encuentro y no del encuentro en sí mismo. Siempre huidizo, el otro como figura de la diferencia es enigmático.

Las escenas de danza, que transcurren como parte de la película, le dan cohesión y otorgan un elemento de reflexión que se añade a la historia y al carácter de los personajes. En la primera escena, se ve una coreografía perfectamente sincronizada de movimientos, que ejecutan seis personas con máscaras de payaso, solo es visible la cabeza y el pecho. De pronto, Eddie se quita la máscara y grita al escaso público que los observa, su odio por la insuficiente paga que reciben por el trabajo, reta a los espectadores que van llegando y reprocha su impuntualidad. Mientras grita, se va desprendiendo de los movimientos sincronizados que el resto de sus compañeros sigue ejecutando. Finalmente sale del pequeño escenario y termina la presentación, como consecuencia se ha quedado sin trabajo. Eddie llama a David, se abre una pequeña puerta del escenario, y David sale de un salto caminando con las manos.

La siguiente escena significativa ocurre mientras Eddie y David están en su departamento. David mira por la ventana a dos mujeres jóvenes que bailan en puntas en el jardín, sus piernas hermosas y la sincronía de sus movimientos destacan del paisaje habitacional. David les habla y pide bailar con ellas, el corto diálogo es muy bello:

**DAVID:** ¿Seguirán allí cuando bajemos?

**BAILARINA:** Por su puesto

Cuando Eddie y David bajan las chicas han desaparecido, como si nunca hubieran estado ahí. Miran desolados hacia todas direcciones, las mujeres, con sus bellas figuras y sus movimientos acompasados se han desvanecido. La presencia femenina huidiza, es para los protagonistas, el referente de una belleza inaccesible e incomprensible que hace iguales a Eddie y a David. La diferencia ahora opera al nivel de los sexos, una diferencia que la película construye continuamente desde lugares diferentes. La desaparición de las bailarinas, que 'hicieron pareja' con Eddie y David, continua en otra parte de la película, donde Rowen, Eddie y David hacen 'una trampa' para entrar a un bar de moda. 'La trampa' consiste en que David, el inválido, necesita entrar al baño del bar. En la escena siguiente Rowen y Eddie están dentro, mirando desde lejos a la gente. Y es el movimiento de los cuerpos, la comunicación entre ellos, lo que constituye esa escena: Rowen pone la mano en el hombro de Eddie, y él, en medio del furor de su eterno reclamo de rebeldía, comienza a moverse cada vez con más euforia. Al ritmo de la música Eddie crea una coreografía de intimidación, en la que sorprendentemente Rowen permanece inmóvil, inexpresivo y sin pronunciar palabra. Entre ellos hay una suerte de ventriloquismo de movimiento, entre un cuerpo y el otro, una suerte de comunicación se presentifica. El interés que tiene para mí esa comunicación que sucede a través del contacto corporal es la pregunta por el cuerpo. En la escena donde Rowen y Eddie están unidos por el contacto de la mano se introduce la pregunta por el número de cuerpos que hay ahí, si en efecto se trata de dos cuerpos, uno que baila y otro que cede su movimiento al otro.

¿Qué es el cuerpo?, ¿en qué consiste esa extraña presencia que conjuga el espacio y el tiempo en eso que llamamos movimiento?, ¿esa materialidad a la que llamamos cuerpo, nuestro cuerpo, es unidad o la multiplicidad que presentimos en el movimiento de la danza? Un cuerpo que se multiplica, diversifica y se transforma en el movimiento del baile "este cuerpo actual que llamo mío, el centinela que asiste silenciosamente a mis palabras y mis actos" (Merleau-Ponty, 1986: 11). En ese sentido, la corporalidad, que manifiesta la escena del ventriloquismo de movimiento, nada tiene que ver con la unidad cerrada del monólogo, en esta corporeidad es el otro con su escucha, su mirada y su contacto quien pone de manifiesto que el cuerpo no es unidad ni estabilidad temporal, en él hierven los recruzamientos con otros cuerpos, la multiplicidad es presencia.

La otra escena en donde se observa la presencia de una corporeidad múltiple está a cargo de David y una bailarina en un estudio de ballet, el contacto entre esos dos cuerpos, el baile armónico, y hasta amoroso hacen aparecer un cuerpo multiplicado. Se encuentran en un momento breve, sólo ellos dos, con el acompañamiento de la música su danza erótica muestra la dificultad para discernir las dos presencias, ambos se 'con-funden' por instantes. Después de ese breve tiempo la bailarina se separa de David y, como si no hubiera pasado nada, se retira y conversa con alguien.

Si bien, entre la escena de Rowen y Eddie, y la de David y la bailarina, no existe una continuidad temática, si hay una misma perspectiva de la corporeidad, estas escenas de roce entre los cuerpos sugieren una 'escritura' de la corporeidad, un tejido que crea continuidad entre los personajes. Me refiero a 'la escritura' que apunta Jean-Luc Nancy:

(...) quien escribe no toca a modo de captura, del agarrar de la mano, sino que toca al modo del dirigirse, del enviarse al toque de un afuera, de algo que se hurta, se aparta, se espacia. Su mismo toque, y que es justamente su toque, viene a serle en un principio retirado, espaciado, apartado. Escribir se dirige así. Escribir es el pensamiento dirigido, enviado al cuerpo, es decir a lo que lo separa, a lo que lo hace extraño (Nancy, 2003a: 18-19).





Fotogramas del video *The Cost of Living*.

Pensar la unión de los cuerpos como mixtura supone salir del principio de dos unidades que simplemente se encuentran en la comunicación de la danza, más bien intento plantear la confusión que crea espaciamientos que no responden a la lógica de la diferencia sexual u orgánica. De esta manera, un régimen de corporeidad se inaugura, este régimen no es otro que el de la escritura, no ‘con el cuerpo sino del cuerpo’.

Quiero decir, y ese es uno de los puntos principales de mi interés, que la relación entre los cuerpos, que *The cost of living* y la propia compañía de artistas que conforman DV8, es una interpretación de la corporeidad que de ningún modo repite o actualiza las formas clásicas del movimiento del cuerpo en la danza. Este proyecto escenifica una nueva forma de corporeidad, la presentificación de lo múltiple en los cuerpos, de la promiscuidad que el movimiento mismo implica en el baile. El paradigma de las unidades de la danza -el cuerpo entendido como unidad, como organismo- cuya armonía se funda en la simetría y donde la proporción aparece en toda su dimensión de engaño.

El cuerpo de David no pretende mostrarnos el contraste entre lo completo y lo incompleto, más bien hace visible aquello que a fuerza de

invisibilización, cultural y social, hemos negado, la absoluta incompletud que cada cuerpo es. El encuentro con el cuerpo del otro, muestra siempre, como uno de sus atributos fundamentales la incompletud de cuerpo propio. Es decir, en la mirada del otro la imagen propia de cuerpo se completa, como en el estadio del espejo de Jaques Lacan. La constitución del yo a partir de la imagen del cuerpo que en la anticipación de la mirada del otro se completa es, sin duda, un paradigma nuevo de entendimiento de la corporalidad. A partir de Lacan ya no pensaremos a un cuerpo enfermo como simplemente anormal, nuestros esfuerzos se centran en reflexionar sobre la relación en la que participan dos cuerpos y cómo en esa participación, con todas sus variantes infinitas, se establece la presencia de una corporeidad cuya forma se parece más al amasijo que al organismo. La constitución del cuerpo propio a partir de la mirada del otro abre la posibilidad ilimitada de lo múltiple, que de ningún modo significa el acoplamiento armonioso entre los cuerpos, como se muestra en la escena entre Rowen y Eddie, el exceso es el corolario de su contacto.

Lo que el estadio del espejo aporta para el entendimiento de la corporeidad es que si bien la imagen del cuerpo se completa anticipadamente y desde afuera, gracias a la mirada del otro, esto no significa que se trate de una imagen unificada y consolidada a ese momento de constitución subjetiva: Lo que me interesa señalar es que la presencia del otro y su papel fundador en la configuración yoica, de inmediato nos coloca ante la presencia de un cuerpo múltiple. Además es necesario añadir el inmenso campo de la sensación que esta conclusión aporta; “el hombre reconoce su unidad, pero únicamente en el exterior. Y en la medida en que reconoce su unidad en un objeto, se siente en relación a este en desasosiego” (Lacan, 2008: 256).

La imagen de la mixtura, la promiscuidad de los cuerpos y finalmente, el amasijo, se perciben con claridad en la bella escena entre David y la bailarina, ese baile entendido como escritura que no es significación, que quede claro, es ‘ex-istencia’.

Como los cuerpos de los amantes, no se abandonan a la transubstanciación, se tocan, renuevan infinitamente su espaciamiento, se separan se dirigen el uno (a) el otro. (“Escritura” sigue siendo una palabra engañosa.

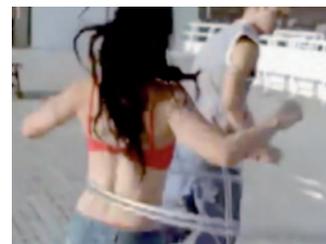
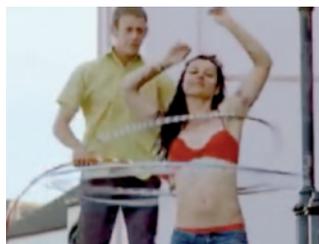
Lo que se dirige de esta manera al cuerpo- de fuera *se escribe* [...] “Ontología del cuerpo” = excripción del ser. Existencia dirigida al afuera (*ahí* no hay dirección, tampoco destinación; y sin embargo hay destinatario: yo tú, nosotros, los cuerpos en fin). Ex-istencia: los cuerpos son el existir, en acto mismo de la ex-istencia, *el ser* (Nancy, 2003a: 18).

Bajo la perspectiva de ‘la ex-istencia,’ que propone Nancy, el encuentro de los cuerpos en la escena entre David y la bailarina, encontramos justamente esta escritura, que no reúne ni confunde los cuerpos en el encuentro. En el espaciamiento entre ellos, en la diferencia que se juega en la superficie de ellos, ahí hay escritura, el toque de superficies que se metamorfosean mutuamente.

La otra parte de la película en la que deseo centrar mi atención es en el encuentro entre Rowen y la chica del *hula hoop*. Rowen se encuentra bailando en un espacio cerrado de bodegas. En inicio parece que intercala una serie de movimientos repetitivos, luego su baile se dispara en energía y abarca casi todo el espacio en que se encuentra, de pronto, de un pasillo adyacente camina tranquilamente una chica moviendo su cuerpo al ritmo que los *hula hoop* le imponen. La joven se para frente a Rowen, quien conmovido la abraza. Posa su cabeza sobre los hombros de ella e intenta quitarle uno de los *hula hoop*, pero ella lo recupera inmediatamente y se va dejando a Rowen desolado. Esta escena se completa con otras dos, en la siguiente Rowen sigue a la chica del *hula hoop*, ella balancea tres *hula hoop* mientras Rowen brinca con uno. Entre ellos se establece una danza que tiene como fondo la típica música de circo. Ella, complacida lo mira; él, la sigue. De pronto, la chica se detiene, se para frente a él, lo mira de forma amenazante y seductora. En un movimiento violento se deshace de dos de sus aros, confronta a Rowen, él indefenso queda frente a ella y en el momento en que camina hacia él, suelta su aro. Rowen intenta abrazarla desesperadamente, pero ella no lo permite y se va con una sonrisa burlona. En la tercera escena, ella, sentada en una banca, deja que tres jóvenes la miren y le coqueteen, se acercan a ella con intenciones de cortejarla, con esa actitud de dominarla en el cortejo. Ella los ahuyenta violentamente con el *hula hoop*, los persigue y enfrenta, mientras ellos corren despavoridos. Rowen mira tímidamente la escena desde lejos, no intenta defenderla, solo permanece apartado. Ella lo observa en la actitud de indefensión y se acerca cariñosamente, lo cubre con su *hula hoop*.

Se retiran abrazados de la escena, mirándose sostenidamente mientras caminan. La conclusión de la historia entre estos dos personajes me recuerda la advertencia de no precipitar el amor, pues se corre el riesgo de quemarse en él:

La voluptuosidad en aquellos que piensan fríamente es más grande y más pura que en las almas desdichadas, cuyo ardor, en el momento de la posesión, se debate en las aguas de la incertidumbre. Sus ojos,



Fotogramas del video *The Cost of Living*.



sus manos, su cuerpo no saben de qué gozar primero. Abrazan con tal fuerza ese cuerpo tan codiciado que lo hace gritar. Como nos es pura, su voluptuosidad es cruel y los incita a lastimar el cuerpo, sea cual sea, que ha despertado en ellos los gérmenes de esta rabia. Nadie apaga la llama con el incendio. La naturaleza se opone a ello. Es el único caso en que, cuanto más poseemos, más esa posesión abrasa nuestro corazón con un espantoso deseo. Beber, comer, son deseos que se satisfacen y el cuerpo absorbe algo más que la imagen del agua o la imagen del pan. Pero el cuerpo no puede absorber nada de la belleza de un rostro o del esplendor de la piel (Quignard, 2006: 64 y 65).

A diferencia de las escenas que analicé antes, donde la mixtura de los cuerpos en la danza se hace evidente, en esta parte de la historia la relación entre los cuerpos es de otra índole. Entre la chica del *hula hoop* y Rowen, media el lazo erótico que la envuelve y que deja impávido a Rowen. El misterio que media entre sus cuerpos es de un orden sexual, pero como intenté mostrar en la escritura del cuerpo, no se trata de ninguna complementariedad sexual. La atracción y repulsión se sostienen en todas las escenas, ella lo atrae e inmediatamente lo expulsa, luego se aleja, dejando a Rowen impávido. Hablo de la admiración y la veneración que se juegan en el baile de Rowen y la chica del *hula hoop*. Ese juego es paradójico. Anidado en la veneración, está el miedo:

En la palabra “venerar” encontramos a Venus. Encontramos también la palabra que usa Platón cuando se niega a distinguir la palabra del espanto. Nos aproximamos entonces al verbo francés *meduser*:<sup>2</sup> aquello que nos impide huir de lo que tendríamos que huir y hace que “veneremos” nuestro propio miedo, obligándonos a preferir nuestro espanto antes que a nosotros mismo, aun a riesgo de morir (Quignard 2006:76).

La veneración enlazada con el espanto es el sexo, no la sexualidad, noción atravesada por los discursos de la cultura que tiende a trocar al sexo en matrimonio, procreación, salud, felicidad y plenitud subjetiva. El planteamiento, de Quignard, que deseo recuperar muestra con toda su violencia el fenómeno sexual, pues en él el presentimiento de la muerte se revela al mismo tiempo que nos recuerda nuestro origen. Por ello, lo que incumbe a lo sexual es terrorífico desde muchas

perspectivas: es la presentificación de nuestro origen, es el anticipo de nuestra muerte, particularmente en el orgasmo, finalmente, es la referencia principal de nuestra diferencia absoluta.

Rowen con su mirada impávida frente a los eróticos movimientos de la chica del *hula hoop*, los tres jóvenes que intentaron conquistarla y terminaron por huir despavoridos, son muestras del ‘poder de lo femenino’. Su poder de devoración y no de empoderamiento cultural, que reivindican los feminismos, es la característica que adquieren las mujeres en *The cost of living*. La chica del *hula hoop* encarna ese aspecto de lo femenino, su efecto en los hombres que la rodean nos lo deja bien claro. Pero también, toda la película muestra esa dualidad entre lo femenino y los masculino. Como lo señalé antes, sólo los hombres tienen nombre, ellas permanecen en el anonimato, su presencia es esquiva, o bien aparecen y desaparecen como espejismos, o su presencia adquiere una potencia insostenible para ellos.

Eddie con su brevísimo romance con una bailarina, no deja de hablar, llena de palabras absurdas y hasta ofensivas el espacio que comparte con ella, quien finalmente se harta y se va. Rowen mirando con estupefacción a la chica del *hula hoop*; finalmente David, cuyo deseo sólo se contenta con acercarse a la mujer. En el bar cuando seduce al espacio vacío que dejó una mujer, que caminó frente a él. Sucede un diálogo muy bello:

**David:** Hola, me llamo Dave

**Bailarina:** (...)

**David:** ¿Impresionada?

**Bailarina:** (...)

**David:** ¿Quieres bailar?, ¿quizá prefieres un trago?, te ayudará a relajarte

**Bailarina:** (...)

**David:** ¿O quieres alguna otra cosa?, a lo mejor me quieres a mi.

**Bailarina:** (...)

**David:** ¿O tal vez sólo los brazos?, ¿puedes imaginártelos a tu alrededor?

**Bailarina:** (...)

La respuesta nunca llega porque la mujer con quien conversa David se ha ido hace tiempo, ya sólo es un espacio vacío, como al parecer han sido todas las mujeres con quienes se encuentra. Todas estas formas de relación con la mujer puntúan la famosa frase de Lacan:

<sup>2</sup> *Méduser*: dejar pasmado, estupefacto.

“No hay relación sexual”, que plantea la imposibilidad de un encuentro de complementariedad entre los sexos. Más interesante para el análisis es la discusión de Nancy al planteamiento de Lacan. Para el filósofo la atención se centra en ‘el hay’ de la relación sexual, es decir, Nancy se coloca en el espacio intermedio de la relación, en ‘el espacio mediero’ entre los sujetos de la relación. Por ello afirma que “la relación designa entonces con toda exactitud aquello que no es la cosa: aquello que no es ninguna cosa, sino aquello que ocurre entre cosas, de una cosa a la otra” (Nancy, 2003b: 23 y 24).

El espanto que se juega en el erotismo, el arrebato sexual que es placer y terror a un mismo tiempo demuestran esa imposibilidad de relación armónica entre los sexos, por ello, Nancy y la película nos sugieren que la atención se debe centrar en la propia dualidad que danza ‘entre’ los personajes. Lo que sucede en ‘el entre’ es ‘el hay’ que hace posible el encuentro entre dos que nunca se complementan. Justamente esa falta de complementariedad es la que atraviesa toda la película.

La conclusión de la película nos deja una imagen de una belleza difícil de describir, Eddie y David están solos en la playa conversando, se levantan y Eddie le ofrece su ayuda a David, lo levanta y lo pone sobre sus caderas, mientras Eddie adopta una postura animalesca queda en ‘cuatro patas’. David ahora tiene piernas, y frente al espectador se despliega una imagen mitológica, una suerte de centauro camina sobre la arena. La ilusión de la complementariedad es la imagen final de la película, como si la conclusión fuera que toda complementariedad entre los cuerpos y los sexos es simplemente ilusoria.



Fotograma del video *The Cost of Living*.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2005) *Profanaciones*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Harvie, Jen (2002) “DV8’s Can We Afford This: The Cost of Devising on Site for Global Markets” *Theatre Research International*. Extraído de <http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&id=96565> Consultado el 1 de mayo de 2013.
- Lacan, Jacques (2008) *El seminario 2. El Yo en la teoría freudiana y en la técnica psicoanalítica*, Paidós, Buenos Aires.
- Merleau-Ponty, Maurice (1986) *El ojo y el espíritu*, Paidós, Buenos Aires.
- Nancy, Jean-Luc (2003a) *Corpus*, Arena libros, Madrid.
- Nancy, Jean-Luc (2003b) *El “hay” de la relación sexual*, Síntesis, Madrid.
- Newson, Lloyd (dir.) (2005) *The Cost of Living* (película), DV8 Physical Theatre, Inglaterra.
- Quignard, Pascal (2006) *El sexo y el espanto*, Minúscula, Barcelona.
- Whatley Sarah (2012) “The Spectacle of Difference: Dance and Disability on Screen”, *International Journal of Screenandance*, Vol. 1.1. Extraído de <https://curve.coventry.ac.uk/open/file/1e053e7d-3e06-ea6c-6002-7af8b39fce0a/1/whatspeccomb.pdf>. Consultado el 1 de mayo de 2012.