



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

LA MÚSICA DE LA DANZA

El decir del bailarín

Tesis para optar al grado de Doctor en Filosofía
con mención en Estética y Teoría del Arte

ELEONORA COLOMA CASAULA

PROFESOR GUÍA: RODRIGO ZÚÑIGA
Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte.

Esta tesis fue realizada con financiamiento de
Beca CONICYT 2008-2012

SANTIAGO-CHILE
OCTUBRE 2016

A mi querida familia:

Rocío y Julio, mis hijos;
y a Cote mi gran compañero.
Sin ellos, esta tarea no habría sido posible.

Agradecimientos

Agradezco en primer lugar a quienes me mostraron el camino en el canto, el piano y la composición: Estela Cabezas, Rodrigo García, Gabriela Pérez, Jorge Springisfeld, Cristina Álvarez, Eduardo Cáceres y Clara Luz Cárdenas. Gracias a sus enseñanzas logré formular las primeras preguntas de este trabajo. También quisiera agradecer a los estudiantes de danza de las Universidades ARCIS y de las Américas como de la Universidad de Chile, debido a que los descubrimientos que hicimos en clases sobre la relación entre música y danza me llevaron a la necesidad de sistematizarlos en la presente investigación. Agradezco a los niños y niñas de la Escuela para niños sordos San Francisco de Asís por permitirme descubrir una dimensión sonora de la música que trasciende el oído; como también a mis amigos Mauricio Contreras, Daniela Paz, Nicolás Ríos, Mario Feito, Roberto Ancavil, Sergio Piña, Rolando Jara, Alejandro Rivas, Rodrigo Zerené, Santiago Araya, Natalia Sabat, Lorena Hurtado, Verónica Quevedo, Verónica Canales, Richard Solis y a mis compañeros profesores del Departamento de Danza de la Universidad de Chile por contribuir con una visión artística interdisciplinaria. Agradezco especialmente a los profesores Juan Manuel Garrido, Aïcha Messina, Claudia Gutiérrez y David Johnson por la generosa guía bibliográfica; y a Nuri Gutés, Paulina Mellado, Francisca Morand y a Daniela Marini por compartir el material escrito y fotográfico de sus obras, como también por sus valiosos comentarios. Agradezco a mi padre, mi madre, a Carmen Julia, a Jaime y a Javiera por el apoyo, las recomendaciones bibliográficas y todas las conversaciones. A Ismael por la corrección de estilo, a Geri por la corrección de formato y a Cote, Rocío y Julio por prestar oído a mis divagaciones y sobretodo por la paciencia. Agradezco en forma fundamental a mi profesor guía, Rodrigo Zúñiga, por saber conducir mis reflexiones desde la experiencia práctica a un pensamiento teórico. Por último, doy un sentido agradecimiento a Jorge Martínez U., Luis Alberto Latorre, Patricio Méndez y en forma muy especial al maestro Cirilo Vila por entregarme las más profundas enseñanzas sobre pensar y hacer música.

Índice

INTRODUCCIÓN.....	2
A. Puntos de partida.....	4
A.1. Música en colores.....	4
A.2. La escritura musical.....	5
A.3. Escritura en colores y danza.....	8
B. Música muda.....	11
B.1. Danza y música en colores.....	11
B.1.1. Análisis:.....	13
B.2. El “decir musical” y el ballet.....	16
C. Música muda y decir musical.....	18
C.1. El cuerpo del intérprete.....	19
C.1.1. El esfuerzo invisible.....	19
C.1.2. El sacrificio del cantante.....	22
C.2. La trascendencia.....	24
C.3. El decir y el oír.....	27
D. Objetivos.....	31
D.1. Objetivo 1.....	31
D.2. Objetivo 2.....	31
D.3. Objetivo 3.....	31
E. Hipótesis.....	32
F. Metodología.....	33
I. LA INTERPRETACIÓN COREOGRÁFICA.....	39
I.1. El cuerpo del bailarín.....	42
I.1.1. Representar.....	43
I.1.2. Encadenar.....	54
I.1.3. Danza sin música.....	61
I.1.4. Movimientos inútiles (exposición).....	68
I.2. La interpretación.....	79
I.2.1. Entrenamiento técnico de la danza.....	82
I.2.2. Expresión coreográfica.....	103
I.2.2.1 Música muda / InVisible de Morand Osorio.....	108
I.2.2.2. Re-significación de cada paso en la coreografía / Diana de Pe Mellado.....	121
I.2.3. Propuesta para definir una estructura de la interpretación.....	136

I.3. El oír del bailarín y la trascendencia.....	147
I.3.1. Escuchar.....	149
I.3.2. Trascender	155
II. EL DECIR DEL BAILARÍN	166
II.1. Constitución temporal del decir.....	167
II.1.1. El Tiempo	175
II.1.2. El Decir	186
II.1.3. El oír y la diacronía.....	195
II.2. La danza como lenguaje	197
II.2.1. Decir en silencio / 4'33" de John Cage.....	199
II.2.2. Lo indefinible del lenguaje de la danza	208
II.3. El decir musical de la danza.....	217
II.3.1 Diferencia diacrónica entre música y danza	218
II.3.2. Lo musical en la danza	228
II.3.3. El tiempo y el decir musical	234
III. EL DECIR MUSICAL DEL BAILARÍN Y EL OÍR DE LA DANZA	238
III.1. El ritmo en la música y la danza	239
III.1.1 Ritmo	242
III.1.2. Pulso.....	246
III.1.3. Acento	251
III.1.3. Agógica y dinámica	260
III.2. Música de la danza	265
III.2.1. Música muda de la danza.....	267
III.2.2. Decir musical del bailarín	271
III.2.3. El oír la danza.....	274
IV. CONCLUSIONES	278
BIBLIOGRAFÍA.....	286
I. Bibliografía de Textos	286
II. Bibliografía de Imágenes	292
III. Bibliografía Referencias Videos.....	294

Índice de Imágenes

Imagen 1: Partitura música en colores sobre una mesa de Estela Cabezas.	5
Imagen 2: Arquitecturas Imposibles, “Escalera arriba y escalera abajo”. M. C. Escher.....	9
Imagen 3: Anna Pavlova en La muerte del cisne	45
Imagen 4: Imagen de Isadora Duncan	48
Imagen 5: Mary Wigman interpretando su obra Hexentanz	65
Imagen 6: Coreografía Nuri Gutiérrez, Lanzamiento Libro “Retrato de la Danza Independiente	70
Imagen 7: Coreografía Nuri Gutiérrez, Lanzamiento Libro “Retrato de la Danza Independiente.....	73
Imagen 8: Coreografía Nuri Gutiérrez, Lanzamiento Libro “Retrato de la Danza Independiente.....	74
Imagen 9: “Carnation” (1964) de Lucinda Childs. N°1.....	80
Imagen 10: “Carnation” (1964) de Lucinda Childs. N°2.....	80
Imagen 11: “Carnation” (1964) de Lucinda Childs. N°3.....	80
Imagen 12: Trío C de Daniela Marini en “La Casa Encendida”. Madrid – España.....	90
Imagen 13: “InVisible” de Francisca Morand y Eduardo Osorio. N°1.....	111
Imagen 14: “InVisible” de Francisca Morand Y Eduardo Osorio.N°2.....	115
Imagen 15: Diana de Pe Mellado. CIEC 2012.N°1.....	127
Imagen 16: Diana de Pe Mellado. CIEC 2012.N°2.....	130

Índice de Cuadros.

Cuadro 1:	Partitura y disposiciones espaciales de los signos que la componen.....	6
Cuadro 2:	Representación gráfica del Ejemplo 1.....	12
Cuadro 3:	Síntesis esquemática del decir musical del bailarín.....	37
Cuadro 4:	Síntesis esquemática del cuerpo del bailarín.....	77
Cuadro 5:	Síntesis esquemática de la relación diacrónica entre música y danza.....	226

“...Pero ¿qué es esto, amigos míos?, nos dijo. ¿a qué vienen estos llantos? Para no oír llorar a las mujeres y tener que reñirlas las mandé retirar, porque he oído decir que al morir solo se deben pronunciar las palabras amables. Callad, pues, y demostrad más firmeza...Sócrates, que continuaba paseándose, dijo al cabo de algún rato que notaba ya un gran peso en las piernas y se echó de espaldas en el lecho, como se le había ordenado. Al mismo tiempo se le acercó el hombre que le había dado el tóxico, y después de haberle examinado un momento los pies y las piernas, le apretó con fuerza el pie y le preguntó si lo sentía; Sócrates contestó que no. En seguida le oprimió las piernas, y subiendo más las manos nos hizo ver que el cuerpo se helaba y tornaba rígido. Y tocándolo nos dijo que cuando el frío llegara al corazón nos abandonaría Sócrates. Ya tenía el abdomen helado; entonces se descubrió Sócrates, que se había cubierto el rostro, y dijo a Critón: debemos un gallo a Asclepio; no te olvides de pagar esta deuda. Fueron sus últimas palabras. Lo haré, respondió Critón; pero piensa si no tienes nada más que decirme. Nada, contestó...”

(Final del Fedón, Platón)¹

¹ PLATÓN. 2000: p131.

Resumen

La presente investigación analiza el lenguaje del intérprete en danza a través de una revisión bibliográfica de textos teórico musicales, filosóficos, literarios y derivados de la práctica y teoría de la danza con el objetivo de lograr una definición de los conceptos “música muda” y “decir musical” los cuales se adaptan adecuadamente, según el desarrollo del presente trabajo, a una descripción en palabras de la consistencia inefable de este lenguaje, lo que en el transcurso del mismo se ha nombrado como “el decir del bailarín”. Para fundamentar la definición de estos conceptos como también una descripción sobre la estructura de la interpretación en danza, se ha realizado un análisis de cuatro obras contemporáneas chilenas de las coreógrafas Nuri Gutés, Paulina Mellado, Francisca Morand y Daniela Marini (estas dos últimas en co-producción con Eduardo Osorio y Germán de la Riva respectivamente), fragmentos de una versión del *Bolshoi* del Lago de los Cisnes, de *Carnation* de Lucinda Childs, de *Hexentanz* de Mary Wigman y de *4'33''* de John Cage, en torno a las ideas de cuerpo, expresión, técnica, representación, exposición y espectador.

Abstract

The present investigation analyses the language employed by dancers through a bibliographic revision of theoretical, musical, philosophical and literary texts, as well as those derived from the practice and theoretical constructs of dance with the goal of accomplishing a definition of the concepts “mute music” and “musical saying” which adapt adequately, according to the present thesis, to a description in words of the ineffable consistency of this language, which has been named “the dancers saying” throughout this publication. In order to base the definition of these concepts and to elaborate a description of the structure of dance performance, four contemporary dance pieces have been analyzed; these pieces are by Chilean choreographers Nuri Gutés, Paulina Mellado, Francisca Morand and Daniela Marini (the later two are in collaboration with Eduardo Osorio and Germán de la Riva respectively), fragments of swan lake on a version by the Bolshoi, *Carnation* by Lucinda Childs, *Hexentanz* by Mary Wigman and *4'33''* by John Cage, around the idea of body, expression, technique, representation, exposition and spectator.

INTRODUCCIÓN

“...La danza es una aventura enigmática. Ella escapa a las definiciones. Posiblemente no es más que ilusión, una confusión de la mirada. Mirada fulgurante del espectador en el momento donde la danza pasa. ¿Pero que es lo que pasa exactamente? Un rumor de alas, un instante inefable, que, de repente, recuerda que un ángel pasa. Silencio...”²

Agnès Izrine³

² Del original en francés: “...La danse est une aventure énigmatique. Elle échappe aux définitions. Peut-être n'est-elle qu'illusion, un trouble du regard. Regard fulgurant du spectateur au moment où la danse passe. Mais que se passe-t-il exactement? Un bruissement d'ales, un instant inefable, qui, soudain, rapelle qu'un ange passe. Silence..”

³ IZRINE, A. 2002: p7

A los cinco años quise estudiar ballet pero, por mi corta edad no hubo ninguna academia que me recibiera. En compensación, mis padres me inscribieron en un taller donde, a través de un método que enseña lectura musical con formas y colores, aprendí a inventar melodías fácilmente sin tener la menor idea de como suenan, experimentando, por medio de los colores, la sensación de crear música.

Decido iniciar con esta breve nota biográfica debido a que esta tentativa de hacer música, en forma despreocupada del sonido, en compensación de hacer ballet, de alguna manera sintetiza el punto de partida de este trabajo. Punto de partida que basado en mi experiencia como compositora de música que se escribe, como intérprete de mis composiciones y como profesora de música para estudiantes de danza, intenta describir con palabras un “decir musical” propio de la danza. Decir que explica el lenguaje del intérprete y por tanto descifra lo que hay más allá del sonido y el movimiento.

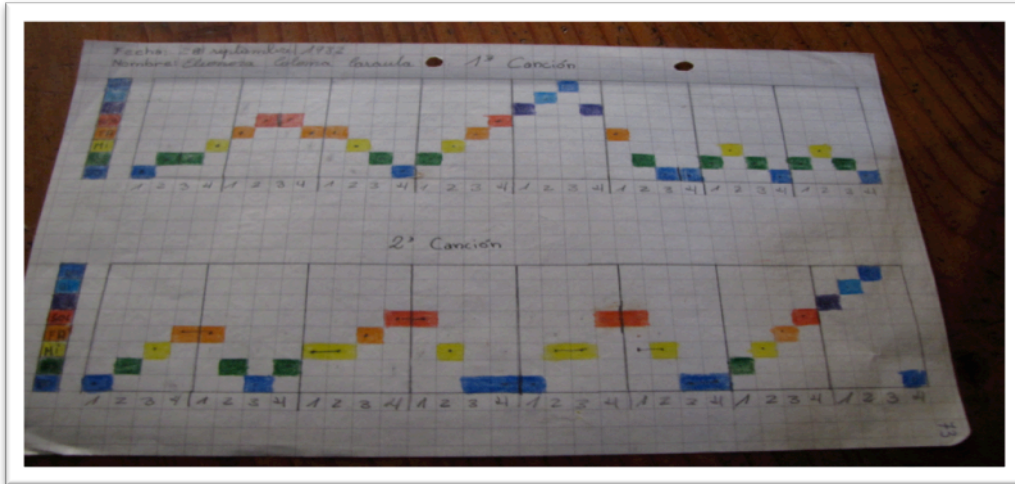
A. Puntos de partida.

A.1. Música en colores.

El método de Música en Colores⁴ que aprendí cuando niña, tiene la cualidad de generar frases de sonido que se valen de secuencias de colores. En ese sentido, las partituras que se pueden crear se configuran como cadenas de cuadrados y rectángulos pintados de colores primarios y secundarios que serpentean líneas horizontalmente. Fascinantes a la vista de un niño o una niña, y atractivos a descubrir su significado. De este modo, mi experiencia consistía en combinar estos cuadrados y rectángulos, mientras experimentaba con su ubicación en el espacio del papel y la construcción de escaleras multicolores que subían, bajaban o se interrumpían abruptamente. Luego los tocaba en el metalófono para finalmente descubrir los sonidos que se ocultaban detrás de su escritura. Si bien el dibujo obtenido era producto de un controlado diseño, la combinación de sonidos que se mantenía escondida detrás de este me sorprendía por completo, pues no tenía nada que ver con las melodías que esperaba escuchar.

⁴ Método de música en colores, patentado por la compositora chilena Estela Cabezas, quien fue mi primera maestra de piano.

Imagen 1: Partitura música en colores sobre una mesa de Estela Cabezas



A.2. La escritura musical.

La escritura musical tradicional se fundamenta en un sistema que ubica de izquierda a derecha -en cinco líneas que representan el paso del tiempo, el pentagrama- los diferentes acontecimientos sonoros. Cada uno de estos supondrá, respecto a su posición vertical de abajo hacia arriba, su frecuencia (o nota musical) desde el grave al agudo. Las notas graves corresponden a aquellas ondas sonoras de menor frecuencia; es decir, las que describen menos ciclos de movimiento por segundo.

⁵ COLOMA, E. Partitura música en colores sobre una mesa. [Fotografía]

Explicaciones al cuadro 1:

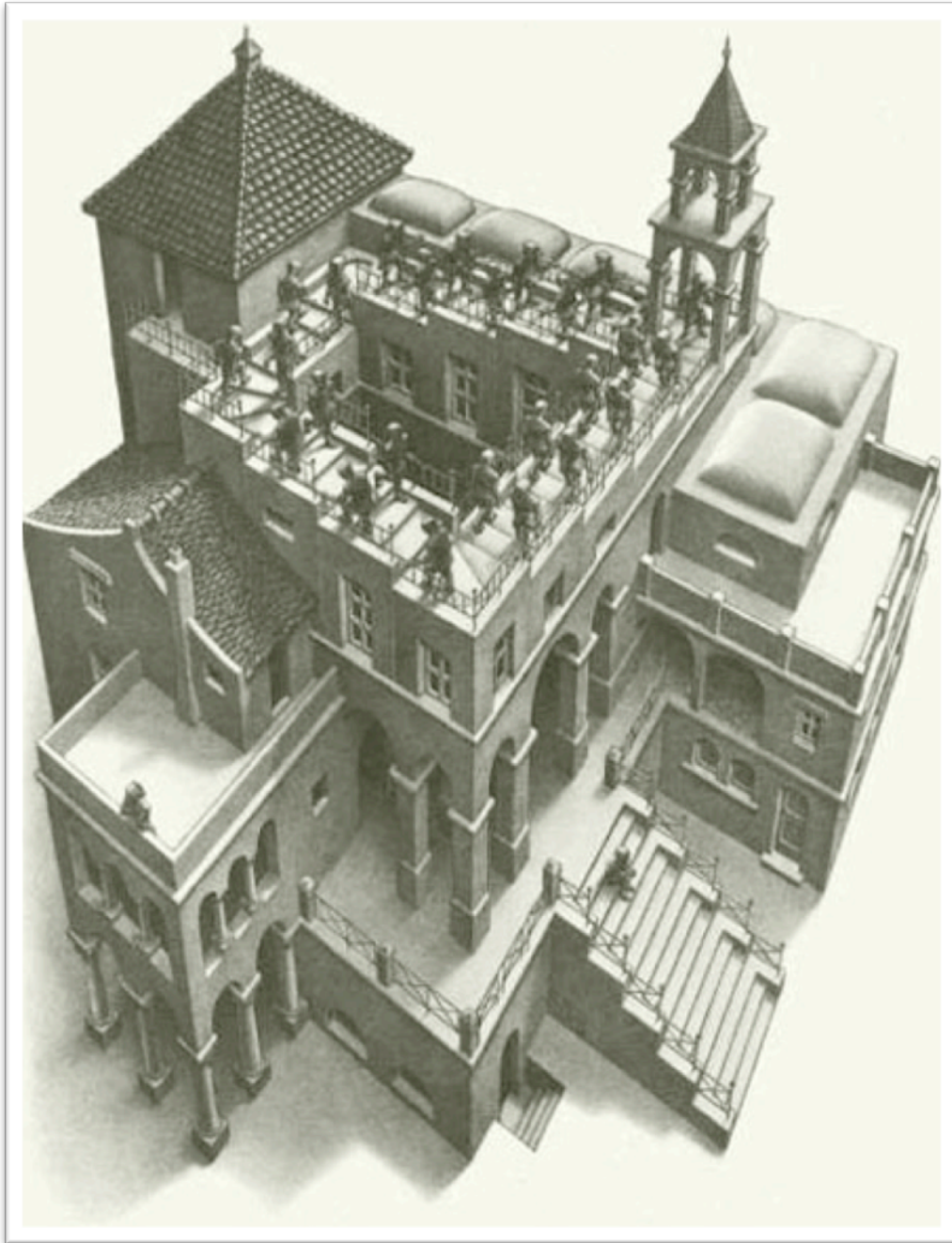
El cuadro 1, muestra una fotografía de una partitura para violín solista, en la cual se marcan en los seis sistemas en llave de sol que aparecen, la gestualidad de ciertos hitos melódicos preponderantes (marcados con una flecha en rojo). Lo que aquí se quiere mostrar es aquel arriba y abajo que la grafía musical representa respecto al orden de las notas musicales en el pentagrama.

Podríamos pensar entonces, que las notas graves representan aquellas notas más flojas, más pesadas y por tanto más lentas. En consecuencia, mientras más aguda es una nota, más veloz y más ligera debería ser en la medida en que describe (en comparación a una nota grave) muchos ciclos de movimiento por cada segundo. La representación gráfica al respecto es elocuente, mientras más aguda sea una nota (por tanto más ligera) se ubicará en el espacio superior del papel en una partitura (quizás metafóricamente escapando de la fuerza de gravedad por su ligereza), en contraposición a una nota grave, la cual está destinada (en su representación gráfica) al lugar inferior. Del mismo modo que en un dibujo, por lo general, se ubica la representación de todo lo celeste en la parte alta de la imagen en oposición a lo terrestre (Ver cuadro 1).

A.3. Escritura en colores y danza.

Como profesora de música en un Departamento de Danza, me es habitual escuchar entre mis estudiantes sugerencias respecto a la resolución de un determinado movimiento, conceptos como “en oposición a la fuerza de gravedad”, para movimientos que gesticulan la elevación del cuerpo o, “a favor de la fuerza de gravedad”, para aquellos que indican una dirección hacia el suelo. Asimismo, la clasificación de niveles alto, medio o bajo es para analizar la posición de su cuerpo en relación al piso. De este modo, alto para saltos o pies relevé, medio para la posición de pie o plié y bajo para movimientos que se realizan a ras de suelo.

Imagen 2: Arquitecturas Imposibles, “Escalera arriba y escalera abajo”. M. C. Escher⁷



⁷ GALERÍA ESCHER, Arquitecturas imposibles, Escalera arriba y escalera abajo. [en línea]
<http://www.colegiosansaturio.com/deptomatesweb/SANSAMATES/Trabajos/Escher/g2.html#g5>
[consulta: 01 septiembre 2016]

El modo como se ubican las notas en la partitura y el análisis del movimiento respecto del suelo en los comentarios de mis estudiantes, dan cuenta de un “arriba y abajo” que no se relaciona con las cadenas de cuadrados y rectángulos multicolores que creaba cuando niña. El papel se encontraba en forma horizontal a la mesa, bajo la mirada de mis ojos y bajo las manos que lo pintaban. Es cierto, las partituras parecían escaleras, sin embargo, como en un dibujo de Escher, no sabía a dónde llegaban: si al cielo o a la tierra, si se elevaban en oposición a la gravedad o descendían a favor de ella, o si cada uno de los sonidos que representaban se hacían más leves o pesados respecto a la ubicación espacial bidimensional, en un papel que se encontraba en su totalidad apoyado por su propio peso.

¿Qué quiero decir entonces? Que la experiencia de combinar cuadrados de colores me acercó cuando niña a la experimentación con los principios de la composición musical, pero no desde un artesanado que estructura piezas conjugando de forma casi “alquímica” la consistencia de los materiales sonoros: su altura, su peso, su color armónico y su aleación con otros, sino que, me permitió jugar con la variación y el desarrollo de sucesiones de notas compuestas por formas y colores, cuya lectura, que también se da en el tiempo, genera una imagen sonora adyacente a la realidad que representa. Yo sabía que el cuadrado azul era la nota do, pero en su color no había nada que me dijera cual era la consistencia real de su sonido. En esta falta de relación entre

escritura y sonido, entre el control de lo que en imágenes se crea respecto a un descontrol total de lo que suena, es donde se instala mi punto de partida: el poder describir una música que, insonora, ritma una secuencia que habla.

B. Música muda

B.1. Danza y música en colores.

La danza encadena, al igual que la música, estructuras que se repiten, varían, se ornamentan, se comprimen o se desarrollan dando origen a otras. De este modo, sería posible también establecer una seguidilla de gestos articulados por una composición en colores, creando (al igual que en mi experiencia musical infantil) una serie de movimientos cuyo resultado, a pesar de ser impredecible, funcione perfectamente como dibujo de escaleras, cuya lectura cronológica podría tener un sentido lógico.

Para graficar de manera más clara las relaciones que busco establecer entre danza y música en colores, recurro al Ejemplo 1 siguiente:

Ejemplo 1:

Pensemos en la siguiente creación entre sonidos y movimientos: 4 notas de un metalófono (do, re, mi, fa) y una posible representación corporal de cada una, intentando una correspondencia entre un “arriba y abajo” como el señalado anteriormente respecto a las partituras. Las manos en las rodillas para el do, en la cintura para el re, en los hombros para el mi, arriba de la cabeza para el fa. Luego imaginemos una melodía con estas cuatro notas, escrita en una partitura en colores, cada una con la misma duración: do-re-mi-mi-do-re-mi-mi-do-fa-do-do-fa-do (ver Cuadro 2).

Cuadro 2: Representación gráfica del Ejemplo 1⁸

The diagram is enclosed in a rectangular frame and is divided into three horizontal sections. The top section shows 14 stick figures in various poses: hands on knees, hands on hips, hands on shoulders, and arms raised above the head. The middle section shows 14 metallophone bars, each tilted upwards. The bottom section is a musical staff in 4/4 time, containing 14 notes. The notes are colored: blue, green, yellow, yellow, blue, green, yellow, yellow, blue, orange, blue, blue, orange, blue. The notes are grouped into four measures: the first two measures each contain four notes (blue, green, yellow, yellow); the third measure contains two notes (blue, orange); and the fourth measure contains two notes (blue, orange).

⁸ COLOMA, E. Cuadro explicativo a la sección B.1. Danza y música en colores. [esquema]

Explicaciones al cuadro 2:

En la parte inferior del cuadro, se aprecia, en una partitura de colores, la representación de la melodía que se propone. Sobre la escritura en colores, se presentan las notas musicales en grafía tradicional. Arriba de esta, sobre cada nota se presenta la miniatura de un metalófono con el dibujo de una baqueta que se superpone en la lámina (nota musical) correspondiente. Finalmente, en la parte superior del cuadro, se observa el dibujo de los gestos corporales que representan cada nota establecida por cada nota de la melodía escrita en el método de música en colores de Estela Cabezas.

La ejecución sonora y en movimientos (los gestos corporales, y cada nota tocada por la baqueta en cada lámina del metalófono) respondería a la misma instrucción gráfica de la melodía, y en ambas se verían los mismos principios de composición en cuanto a repetición o variación (ver figura 2). Sin embargo, en la ejecución respecto al movimiento de ambos intérpretes (en el metalófono y en el gesto) encontraríamos algunas diferencias:

B.1.1. Análisis:

B.1.1.1. El intérprete en metalófono hará sonar el instrumento ejerciendo una presión similar al percutir cada lámina de metal con la baqueta. Sus movimientos, ante la visión del espectador, se mostrarán como idénticos al tocar una nota y otra en la medida que recorrerá con su mano un espacio mínimo del metalófono. Por otro lado, la representación en gestos corporales de cada nota implicará un mayor o menor esfuerzo totalmente notorio respecto al

espacio que deberán recorrer las manos tocando cada parte del cuerpo, generando un “cómo realizar” no indicado en la partitura, propio del ejecutante en movimientos al pasar de un lugar a otro, aún cuando ejecute en el mismo pulso y acento que el intérprete en metalófono.

B.1.1.2. En la música, este “cómo realizar” no será evidente en los movimientos para ejecutar un sonido u otro, debido a que el intérprete se esforzará homogéneamente recorriendo con la baqueta las láminas del instrumento para hacer sonar la melodía. Este “cómo realizar” dependerá de la estructura melódica y las relaciones entre sonidos que esta determina. Así, el intérprete en metalófono (independientemente de sus decisiones respecto a la presión casi invisible que imprime en cada nota) no podrá ser indiferente a las distancias interválicas entre notas que construyen la melodía y las consecuencias armónicas que su encadenamiento determinan.

Esta diferencia que se ve en el modo en que ejecutan la misma secuencia ambos intérpretes, muestra relaciones entre sonido y movimiento propias de la técnica de interpretación que comparten músicos y bailarines. Un músico aparentemente inmóvil frente a su instrumento, intenta ejecutar una presión homogénea, que destaque los contrastes entre tensión y reposo de la estructura melódica, interfiriendo en el código sonoro que hace posible su interpretación, construyendo un decir que se basa en el conocimiento de la

consistencia vibratoria de cada nota y sus relaciones. En correspondencia, el bailarín aprovecha las posibilidades del peso de su cuerpo respecto de la fuerza de gravedad, para conjugar el impulso de cada gesto en un contraste también entre tensión y reposo de la frase danzada, que articula el lenguaje de sus movimientos. El ritmo del movimiento de las notas y el ritmo del movimiento de los gestos configuran entonces lo que denominaré una “música muda”⁹ que sólo analizaré desde aspectos de la música y de la danza, por considerarlas las artes que se desarrollan a través del fenómeno de la interpretación, como articulación de un decir que no significa. Música insonora que representa el juego de materiales cuyas propiedades se develan en su manera de moverse, en su manera de dialogar con el tiempo y el espacio, contrastando impulsos y velocidades.

9 En el texto “A la escucha” de Jean-Luc Nancy (Buenos Aires, Amorrortu, 2007), en el capítulo “Interludio: música muda”, se realiza la siguiente definición: “...Tomarle la palabra: mot (palabra), de mutum, sonido emitido carente de sentido, ruido producido al hacer mu...”, para más adelante expresar: “...Mmmmmmm resuena anterior a la voz, en la garganta, rozando apenas los labios desde el fondo de la boca, sin movimiento de la lengua, nada más que columna de aire impulsada desde el pecho hacia la cavidad sonora, la caverna de la boca que no habla. Ni voz, ni escritura, ni palabra, ni grito, sino rumor trascendental, condición de toda palabra y de todo silencio, arquía glótica en la que emito estertores y vagidos, agonía y nacimiento, canturreo y gruño, canción, goce y sufrimiento, palabra inmóvil, palabra momificada, monotonía en la que se resuelve y se amplifica la polifonía que sube desde el fondo del vientre, un misterio de emoción, la unión sustancial del alma y el cuerpo, del cuerpo y el almmmma...”. Este capítulo “interludia” los capítulos 1 y 2, lo cual es finalizado por el capítulo “Coda”. Esta referencia en la estructura del texto a la estructura musical, la cito como referencia a esta introducción, en que a través de un valor de la música, intento explicar una cualidad de la interpretación (en música y en danza), del mismo modo en que Nancy toma una manera estructural de la música (que es sonora) para referirse a una escucha del entendimiento, carente de sonidos medidos en frecuencias o decibeles. Música muda, entonces, como “rumor trascendental” de la interpretación (citando a Nancy).

B.2. El “decir musical” y el ballet

Esta manera musical de moverse (“música muda” del ritmo de las sucesiones) la consideraré a continuación como propia de la danza, más allá de elementos estilísticos o de particularidades de una técnica, y como propiedad que permite comprender los aspectos esenciales de este arte. Por ello, a modo de seguir un orden historiográfico convencional, comenzaré definiendo esta “música muda” de la danza a partir de la descripción de un fragmento del repertorio clásico del ballet, cuyo posterior análisis podrá tener una oposición reflexiva más adelante:

Fragmento coreográfico 1:

Al inicio del Segundo Acto del “Lago de los Cisnes” en una de las versiones del Ballet Bolshoi, se observa como el príncipe Sigrifido, atraído por la magia sobrenatural de Rothbart, se aproxima al bosque. Junto al mago danzan un dúo cuyo contrapunto en movimientos se sincroniza en frases en las que no se sabe quién guía la imitación. Rothbart, vestido de negro, avanza en círculos siempre detrás del príncipe vestido de blanco, por toda la extensión del escenario, en una compresión de los motivos sonoros y danzados que culmina en la repetición rítmica insistente de la orquesta y los saltos en grand jeté de los bailarines. El lenguaje del ballet clásico, que hace de soporte a la representación de ambos personajes, permite -sin abandonar la técnica homogénea característica-

vislumbrar un matiz que distingue sus movimientos, aún cuando realizan lo mismo: Sigfrido manteniendo una postura cuyo pecho extendido se proyecta hacia el frente desde el esternón, en oposición a Rothbart, que en su gesto parece hundirlo, indican quizás sus diferencias esenciales que los pondrán en conflicto más adelante. Conflicto del desarrollo dramático de la historia, y conflicto que podemos considerar como parte crucial del lenguaje de movimiento.

A través de esta descripción, se evidencia una acción propia del lenguaje de la danza que supera los aportes simbólicos del vestuario, del gesto, o de la secuencia del relato que seguramente conocen en forma previa la gran mayoría de los espectadores asistentes al espectáculo. Una acción que me interesa identificar, como lo expresé anteriormente, con un “decir musical” del cuerpo que danza, ya que el bailarín, al conducir sus movimientos, resuelve en forma expresiva las problemáticas técnicas que impone la estructura coreográfica, determinando un ritmo cuya “música muda” (que no se escucha necesariamente con los oídos) se percibe visualmente (como la secuencia de colores de mis composiciones musicales infantiles). Un “decir musical” cuya expresión trasciende al intérprete a través de la escucha del gesto que se danza, escucha que desprovista de oído atiende a algo más que el cuerpo que se mueve rítmicamente. Intentaremos definir entonces en que consiste ese “algo más” de lo que sucede.

C. Música muda y decir musical

La consideración de los conceptos “música muda y decir musical” aplicados a la danza implicará la reflexión de los siguientes problemas.

¿En qué consiste este “decir musical” que menciono? ¿Por qué es posible encontrarlo en el lenguaje de la danza? y ¿De qué manera este “decir musical” trasciende el cuerpo del intérprete a través de la escucha del gesto que se danza?

Para responder a estas preguntas iniciales, quisiera analizar el Fragmento coreográfico 1, abordándolo desde algunas consideraciones respecto a la tradición técnica del ballet y las implicancias simbólicas del gesto musical. Esta acción me permitirá establecer desde la introducción una perspectiva cuyo propósito es problematizar los aspectos esenciales de la danza, considerando como punto de partida la tradición dancística occidental. Para ello, fundamentaré a través de la enunciación de tres temas: el cuerpo del intérprete (1.3.1.), en relación a la técnica académica; la trascendencia (1.3.2), desde planteamientos de Alessandro Baricco sobre la interpretación musical; y “el decir” (1.3.3.), a través de una cita de Emmanuel Lévinas referida a la poesía. El análisis, que en este punto propongo, me permitirá establecer una relación entre aspectos del *decir* Lévinasiano, el cuerpo que danza y la trascendencia,

lo cual definiré como un “oír musical” de la danza. Esta secuencia reflexiva la propongo para establecer las relaciones entre música y danza respecto a la escucha (escucha que es sin sonidos), lo cual me permitirá analizar, desde una perspectiva filosófica, los aspectos musicales de la danza.

C.1. El cuerpo del intérprete

C.1.1. El esfuerzo invisible

Carlos Pérez, en “Proposiciones en torno a la Historia de la Danza”, refiriéndose al ballet, indica lo siguiente:

“...nadie duda de que la tradición del ballet puso un claro énfasis en las elevaciones, en los recursos técnicos para sugerir un cuerpo leve, aéreo, con movimientos muy claros, definidos hasta el último detalle, que exigen un alto nivel de entrenamiento y destreza. El estilo académico está comprometido con una estética de lo bello, en que lo bello es una cualidad formal y objetiva que tiene relación con el equilibrio, la armonía, la simetría, la elegancia, la perfección formal. Una idea en que lo bello está directamente relacionado con el control técnico del cuerpo, con el sometimiento técnico de la naturaleza...”¹⁰

¹⁰ PÉREZ SOTO, C. 2008: p66

Estas apreciaciones sobre el ballet, que otorgan fundamento al estilo de movimiento del Fragmento coreográfico 1, demuestran la importancia de una precisión formal y técnica en este tipo de lenguaje. Es decir, enfatizan la superioridad de la imagen elevada y simétrica del cuerpo, por sobre la expresión de cualquier individualidad interpretativa; como si Rothbart, en su maldad característica, se diferenciara del príncipe Sigfrido casi únicamente por el vestuario. En ese sentido, el leve hundimiento del esternón (referido anteriormente) representaría un estilo de movimiento, que acorde con el personaje, estaría respondiendo a un estereotipo tradicionalmente establecido por el ballet, más que a un modo de resolver desde el gesto una problemática ligada a la expresión. Más adelante, Pérez indica:

“...Pero no se trata de cualquier sometimiento técnico. Se trata de lograr un cuerpo que sea una superficie frontal, expuesta (la primera posición), con un claro predominio de los movimientos perisféricos, desde adentro hacia afuera. Una superficie cerrada, sin hoyos (“apriete las nalgas”, “cierre la boca”), que idealmente no intercambia fluidos con el medio (la respiración y la transpiración deben ser invisibles). Una superficie dura, que no sufre el impacto del entorno (el cansancio debe ser invisible, el peso debe hacerse invisible), que idealmente no es afectado por la gravedad (el esfuerzo contra la gravedad debe hacerse invisible), ni por el frío, el calor o el dolor eventual (‘me lesioné y seguí bailando igual’)...”¹¹

¹¹ Op. Cit. p67.

A través de estas líneas es posible inferir que el sometimiento técnico propio del ballet busca hacer invisible el esfuerzo que implica mover el cuerpo. En ese sentido, aplicando esta característica al análisis del fragmento coreográfico 1, podemos deducir que la magia de Rothbart o la ingenuidad del príncipe seducido, se expresan en puro movimiento desprovisto del cansancio, del dolor o la transpiración que la naturaleza física exige al intérprete en cada representación, suspendiendo a través de la técnica, el cuerpo vivo que se cansa, envejece y secreta, que supuestamente ambos bailarines “cargarían” día a día una vez que salen del escenario ¹². Es decir, un principio en el movimiento danzado que pareciera anteponer el estilo sobre la naturaleza del cuerpo o la evolución dramática de la historia. Como si la técnica¹³ pudiera suspender, durante el momento de la representación, la vida de los intérpretes a través del movimiento.

12 Es decir, como si en el escenario se desprendieran del peso y el esfuerzo que implica lograr transitar con velocidad o sutileza el movimiento del cuerpo; y de este modo, una vez que el bailarín sale de escena, pareciera recobrar aquella consistencia vital del cuerpo, y por tanto cargar con él, en cuanto se hace inevitable sentir el cansancio, el dolor y la transpiración de aquel esfuerzo recién realizado.

13 Me parece relevante indicar aquí el modo en cómo se están utilizando los conceptos de técnica y estilo, ya que en el caso del ballet clásico muchas veces pueden confundirse en la medida que los principios técnicos del estilo de ballet presentan también las bases fundamentales para su reconocimiento. Sin embargo, la técnica la consideraremos como aquello que permite la mejor solución posible para un objetivo de movimiento, y el estilo como aquello que nos permite reconocer un grupo de manifestaciones coreográficas como parte de un tipo de lenguaje. Ello, sin perjuicio, de que en este caso tanto los conceptos de técnica como de estilo son portadores de una imagen de sacrificio del cuerpo propio del ballet, lo cual más adelante intentaremos demostrar en otro tipo de lenguajes dancísticos en que aquel sacrificio estará representado por la conducción técnica del cuerpo más allá de un estilo de lenguaje, como base para explicarnos el fenómeno de la interpretación.

Este modo de apreciar el estilo del ballet implicaría la expresión de un sacrificio, es decir, sacrificar la exposición de la función vital del cuerpo en favor de una expresión kinética de naturaleza intangible gracias a la danza. Para desarrollar la constitución de este sacrificio, a continuación analizaré la voz cantada, estableciendo más adelante un paralelo entre el intérprete en ballet clásico y el intérprete en música de partituras, que permita comenzar a relacionar el “decir musical” con el lenguaje de la danza.

C.1.2. El sacrificio del cantante

Jorge Martínez U., en el artículo “El gesto instrumental y la voz cantada en la significación musical”, expresa:

“...Siempre la voz estuvo ligada a simbologías de trascendencia y elevación física(...) El canto, por lo tanto, va a significar no sólo la voz sonora, sino que, además, la expresión más elevada del sacrificio, pues su existencia acústica se debe al gasto del aliento del cantante, aliento que también es el soplo vital de todo ser vivo. Cantar es sacrificar parte de la propia vida, en la medida en que ésta es expresión del aliento o soplo vital. De allí que el canto va a ser el vehículo privilegiado de la simbólica mágica y religiosa...”¹⁴

¹⁴ MARTINEZ, J. 2009: p55.

Al ejecutar una melodía, el cantante debe controlar el aire de sus pulmones a través de la fuerza muscular que ejerce sobre el diafragma. Lo retiene dosificándolo en el intento del mejor dominio posible de la frase musical. Si su vida depende del ritmo alveolar de la respiración, de alguna manera cada vez que canta su cuerpo altera este actuar natural de los pulmones, reteniendo la expiración normal, y por tanto, retardando una nueva inspiración. “El gasto del aliento” que indica Martínez, se ve reflejado en este actuar, en la medida que “el soplo de la vida” es retenido por el cantante, aferrándose a través de la técnica vocal, a lo que podría ser su último aliento, arriesgado en la alteración del ritmo respiratorio normal. Este sacrificio, que se renueva en el desarrollo de cada frase cantada, implicará el sostenimiento de una elevación física mágica en la medida en que simbólicamente sacrifica el cuerpo, y por lo tanto su vida, por el canto.

Ambas perspectivas (el sometimiento técnico del cuerpo por la técnica del ballet y el gasto del aliento en cada frase cantada), consideran un cuerpo que se abandona en el sacrificio que implica cada gesto coreográfico o musical: un cuerpo que se somete a la técnica, en favor de la interpretación de una frase de música o de danza. A modo de aclarar este sacrificio propio de la interpretación, cito a continuación a Alesandro Baricco.

C.2. La trascendencia

En el libro “El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin”, Baricco se refiere al fenómeno de la interpretación en relación a las obras musicales, de la siguiente manera:

“...Toda interpretación (...) es el contrapunto de un misterio. Suscitan el instinto de la interpretación sólo las obras que de alguna manera se trascienden a sí mismas aludiendo a algo más que aquello que pronuncian. La interpretación es exactamente el lugar en el que ese más se articula y llega a su manifestación. Es una zona fronteriza: tierra de nadie que no pertenece ya a la obra en sí misma y tampoco aún al mundo que la acoge...Es posible que en ese su ser más que lo que de hecho son, las obras de arte tracen lo que todavía es viable de la idea de trascendencia. La interpretación, que habita el misterio de las obras de arte, es la experiencia fáctica de una posible trascendencia...”¹⁵

Las obras musicales pertenecientes al repertorio del ballet clásico, se configuran como obras orquestales que sirven de soporte al desarrollo de una historia dramática que es relatada en movimientos danzados. Los ejes esenciales de la estructura del relato generan el sustento de ciertos hitos coreográficos sobre los cuales se desarrollará la propuesta danzada de cada

¹⁵ BARICCO, A. 1999: p30.

compañía. Estas apreciaciones podrían situar la partitura de Tchaikovsky del Lago de Los Cisnes (en relación al Fragmento coreográfico 1) como perteneciente a este grupo de obras “que se trascienden a sí mismas”. Por tanto, en ese “algo más que aquello que pronuncian” que indica Baricco, no solo encontraríamos en este caso la interpretación del grupo de músicos que componen la orquesta, sino también la interpretación de los bailarines, quienes responden a una estructura previamente determinada por un coreógrafo (estructura que podría ser equivalente a la composición de una partitura).

En ese sentido, tanto “el gasto del aliento” propio del cantante (que también es músico intérprete), como “el sometimiento técnico” del bailarín de ballet, se podrían ubicar en aquella “tierra de nadie” cada vez que ejecutan las notas o los movimientos de la obra que trascienden. El sacrificio del aire vital por parte del cantante o de la naturaleza del cuerpo por parte del bailarín, permite acceder a aquella zona fronteriza que nombra Baricco, aquel lugar que supera la partitura o la dirección coreográfica o musical (las cuales a su vez también superan la partitura), donde la persona que baila, que toca un instrumento o que canta se ve forzado a obviar su naturaleza corporal cotidiana (el cuerpo que se desenvuelve vitalmente en relación a la fuerza de gravedad, el cuerpo que no se prolonga en un instrumento¹⁶, el cuerpo que inspira y expira en un ritmo

¹⁶ Esta manera de concebir la existencia corporal cotidiana del instrumentista, la deduzco del análisis comparativo que efectúa Martínez entre la energía cinética del gesto sonoro del instrumentista y la vitalidad del aliento del cantante, demostrando como “si y no” pueden ser considerados figuras de “encantamiento”. En ese sentido, propongo en base a su

constante) en favor de “dar tiempo” a una existencia musical o danzada que lo excede.

La interpretación definida como “el contrapunto de un misterio”, propongo considerarla como el diálogo que entabla el intérprete (a través del dominio de su cuerpo en favor de la interpretación) con aquello de la obra que jamás se muestra, aquello que se esconde como “música muda” en lo que su creador alcanza a definir¹⁷ (los signos de la partitura, la letra, el acento, la armonía, las señales del director, los hitos dramáticos, el trazado del espacio, las figuras de la danza, la estructura del movimiento, las instrucciones, etc.). Por tanto, el intérprete entabla un diálogo con aquello que en forma imposible el creador intenta controlar. Un factor de la obra que necesariamente permanece vacío hasta que el intérprete a través de su interpretación completa. Sin embargo, el intérprete reedita infinitamente aquella falta en el momento en que comienza su interpretación, debido a que se transforma en el creador de lo que hace, generando un nuevo vacío que tendrá en sí mismo la posibilidad de volverse a

comparación la posibilidad de entender dos fases del cantante y del instrumentista; una con el instrumento o en uso de la capacidad alveolar en forma rítmica respecto a la frase musical; y otra sin el instrumento o en uso del ritmo normal de la respiración. Esta idea la infiero de la siguiente frase extraída del artículo de Martínez: “...Impostar el instrumento, es decir, encontrar una posición adecuada para que éste suene lo mejor posible, es el objetivo de todo profesor hacia su alumno. Una posición que le permita no pensar, sino que hacer que su cuerpo (comprendido su instrumento) piense en vez de él. Gregory Bateson se preguntaba: ¿Adonde termina un ciego: en la punta del bastón que golpea el pavimento, en la mano que empuña ese bastón, en el eco del golpe del bastón sobre los muros?. De igual modo cabría preguntarse: ¿Adonde comienza (o termina) el intérprete cuando está tocando? ¿Cuáles son los límites corporales de su sentir como instrumentista? ...”.

¹⁷ Me refiero a ese “como realizar” que no indica la partitura, el cual fue analizado en el punto B.1.

completar en una posterior interpretación, incluso cuando el músico o el bailarín se sitúa como el ejecutor de la propia creación que improvisa. Siempre el intérprete describirá un camino que, paralelo a las notas o los movimientos, se fundamentará en su posible y propia trascendencia, la cual se dará en el infinito intento de completar aquello que la obra necesita para hacerse posible.

C.3. El decir y el oír

Emmanuel Lévinas, refiriéndose a una frase de Paul Celan en la que este señala no notar diferencia entre un poema y un apretón de manos, expresa:

“...¡He aquí el poema, el lenguaje terminado, devuelto al nivel de una interjección, al nivel de una expresión tan poco articulada como un guiño, sea un signo dado al prójimo! ¿Signo de qué? ¿De vida? ¿De benevolencia? ¿De complicidad? O signo de nada, o de complicidad para nada: **decir sin dicho**. O signo que es su propio significado: el sujeto da signo de esta donación de signo hasta el punto de hacerse todo entero signo¹⁸ ...”¹⁹

¹⁸ Del original en francés: “...Voilà le poème, langage achevé, ramené au niveau d'une interjection, d'une expression aussi peu articulée qu'un clin d'oeil, qu'un signe donné au prochain! Signe de quoi? De vie? De bienveillance? De complicité? Ou signe de rien, ou de complicité pour rien: **dire sans dit**. Ou signe qui est son propre signifié: le sujet donne signe de cette donation de signe au point de se faire tout entier signe...”

¹⁹ LÉVINAS, E. 1976: p49.

El “decir sin dicho” explicado en estas líneas, remite a una capacidad del poema de interpelar sin contenido significante: el signo (el poema) es su propio significado, es decir, no señala nada más que el poema (esto será desarrollado en el punto II.1.1. El Tiempo y en II.1.2. El decir). Tomando en cuenta el punto anterior, quisiera considerar el gasto del aliento en el canto y el sometimiento técnico del cuerpo en el ballet, comparables con este “guiño dado al prójimo” o este “apretón de manos” de la cita; debido a que también se constituyen ambos en su acción interpretativa, como donación de un lenguaje que no significa, en la medida que suspenden la vitalidad del cuerpo en gestos cantados o danzados cuyo objetivo es la expresión de algo indefinible a través de la técnica.

Lenguaje que por ello se envuelve en un misterio, el cual me atrevería a considerar como un misterio del decir, ya que tampoco señala nada más que los movimientos danzados o los giros melódicos de los intérpretes. De este modo, la danza y la música interpelan de la misma manera en que lo hace la poesía a través del poema, constituyéndose el sacrificio del cuerpo por la técnica también como un guiño o un apretón de manos, que logra, incluso en el caso del ballet, hacerse oír.²⁰

²⁰ Estas apreciaciones sobre el decir sin dicho Lévinasiano y su comparación con la interpretación musical y danzada serán desarrolladas en el Capítulo II: El decir del bailarín.

Jorge Eduardo Rivera, en el artículo ¿Qué es lo que oímos cuando oímos música?²¹ explica:

“...El oír no nos da la presencia, no nos da ninguna figura de lo sonoro, no nos pone nada delante, sino que nos remite hacia lo sonoro distante...el oír es el sentido de la lejanía y de la ausencia...la cosa oída, al no quedar en cuanto oída delante de nosotros, no es tampoco controlable por nosotros... cuando oímos no tenemos control alguno sobre la cosa oída...en el oír quedamos a merced de ella...”²²

El sometimiento técnico propio del ballet, que a través de estas líneas he identificado como una manera de “sacrificar el cuerpo”, nos presenta una ausencia, quizás, la que indica Pérez en el logro de una “superficie frontal, cerrada, dura e insensible”, la cual deja invisible el cuerpo que respira, come, duerme y se lesiona. En ese sentido, el bailarín de ballet, en el escenario, enuncia, en cada gesto que realiza, el cuerpo que abandona, del cual intenta imperiosamente por la técnica, dejar como una figura distante. Observar entonces a los bailarines que interpretan a Sigfrido y Rothbart (Fragmento coreográfico 1), es comparable a este oír que describe Rivera, donde cada movimiento nos remite a la distancia del intérprete con su cuerpo en función de

²¹ Artículo publicado en el libro “En torno al Ser, ensayos filosófico” de Eduardo Rivera (ver bibliografía).

²² RIVERA, J. E. 2007: p96.

la técnica. De este modo, la falta de control respecto del cuerpo que se aleja en cada motivo coreográfico conducido por el intérprete aferrado al estilo que describe, es lo que nos deja, al igual que la “cosa oída”, a merced de ella y por tanto a merced del cuerpo que se esconde en la interpretación.

Sigfrido y Rothbart, danzan en la oposición de sus personajes el conflicto que desencadenará el desarrollo de la historia. No se sabe quién guía la imitación de los movimientos que realizan, de alguna manera enunciando cómo su antagonismo se confunde, desarrollando en su gesto danzado lo que no está en el relato coreográfico que interpretan. Tanto el ritmo de las frases en movimiento que se sincroniza al tema orquestal central del ballet, como el lenguaje finamente articulado de sus movimientos, los suspende²³ a ambos en su decir, superando el estilo, la historia, o la técnica en la evidencia del cuerpo que se sacrifica en cada paso que realizan. No oímos como sonidos el decir de su danza, pero en el ritmo que bailan nos interpelan en un hablar insonoro similar al que efectúa el músico cuando canta o cuando toca, cuyo cuerpo también se sacrifica en la medida en que se esconde en el sonido que interpreta. Podemos referirnos entonces a una “música de la danza” que se configura en esta ausencia del cuerpo del bailarín en que escondiéndose en la técnica dice y encanta, cuya figura de trascendencia se da en el decir del movimiento que danza.

²³ La acción de suspender considerada como intervalo temporal. Ver capítulo II, específicamente II.1.1. El Tiempo.

D. Objetivos.

El “decir musical” que me propongo investigar en la danza, se sintetiza en los siguientes objetivos:

D.1. Objetivo 1

Estudiar la interpretación coreográfica considerando que el cuerpo del bailarín es el eje fundamental del lenguaje de la danza. En tal sentido, revisar la relación entre entrenamiento técnico y expresión coreográfica a través de un análisis comparativo entre obras de danza de características divergentes, que permita develar aquello de la danza que hemos considerado como “música muda” que se escucha, pero, no con los oídos.

D.2. Objetivo 2

Investigar la danza como un lenguaje, a partir del análisis de la constitución temporal del decir del bailarín, logrando determinar la consistencia musical de los movimientos danzados del intérprete.

D.3. Objetivo 3

Definir los conceptos de ritmo, pulso, acento, agógica y dinámica considerando una relación sustantiva entre música y danza que permita definir la consistencia musical del decir del bailarín.

E. Hipótesis.

La presente investigación define como hipótesis que, en el ritmo insonoro de todo hacer danzado (dentro del campo de análisis que considera este escrito) es posible escuchar, aunque no con los oídos, una “música de la danza”. En ese sentido, en los márgenes del presente trabajo, consideraremos que todo hacer danzado se fundamenta en la interpretación de un bailarín, lo cuál implica que aquella “música de la danza” que mencionábamos anteriormente, se expresa como “decir musical” del intérprete. Esto pondrá de manifiesto, que para la realización del presente estudio, consideraremos que el lenguaje de la danza, en tanto decir del bailarín, se sostiene en la relación entre el dominio técnico dancístico del cuerpo, adquirido a través de un riguroso entrenamiento, y la expresión en movimientos de la estructura coreográfica. En resumen, y considerando el desarrollo de esta introducción, nuestra hipótesis señala que en tanto exista un cuerpo de intérprete, habrá un cuerpo de bailarín arriesgando su vida en el sacrificio que implica alejar el cuerpo vital, aquel que respira, duerme, se alimenta y excrementa, en favor de facilitar para el espectador, el decir de la obra que realiza.

F. Metodología

A partir de esta hipótesis me interesa abordar los siguientes temas:

A. La relación entre el decir musical del bailarín respecto de su propio oír coreográfico.

B. El oír de la danza como excedencia del intérprete cuya trascendencia se expresa en su decir musical.

Éstos, suponen una condición silenciosa de la danza que en su acción de sacrificar el cuerpo exclama, problematizando la constitución espacial y temporal de lo que se dice y se oye en cada gesto coreográfico. En ese sentido, considerando los temas enunciados, expongo a continuación la siguiente metodología de trabajo, respecto a cada objetivo:

Respecto al Objetivo D.1.: Analizar obras coreográficas considerando la interpretación como trascendencia del cuerpo del bailarín, a través del gesto danzado. Este análisis, buscará indagar sobre la relación entre entrenamiento técnico y expresión coreográfica a través del desarrollo de los siguientes temas: el cuerpo, el entrenamiento, la expresión y la estructura en la danza, para poder

determinar en qué medida “el decir y el oír” del bailarín pueden ser considerados como figuras de trascendencia.

Respecto al Objetivo D.2.: Examinar la condición temporal de: la relación entre el bailarín y su interpretación; y de la danza como figura de excedencia del intérprete. Acción que implica: 1. Definir la constitución temporal del decir (para ello, consideraremos algunos enunciados de Emmanuel Lévinas sobre el decir y el tiempo); 2. Analizar la consideración de la danza como un lenguaje, y 3. Determinar de que modo la danza puede considerarse como un decir musical, tomando en cuenta la perspectiva temporal del decir en Lévinas.

Respecto al Objetivo D.3.: Revisar el concepto de ritmo, observando la relación física existente entre sonido y movimiento. A partir de esta comparación, analizar los conceptos de pulso, acento, dinámica y agógica, considerando una perspectiva derivada tanto de la música como de la danza. Pudiendo establecer lazos teóricos entre ambas disciplinas, definiremos los conceptos tanto de música muda en la danza, como decir musical del bailarín para poder establecer la consistencia sonoro musical del lenguaje de la danza.

Cada una de estas acciones respecto a cada objetivo planteado, corresponderán correlativamente al desarrollo de los tres capítulos propuestos.

Finalmente, cabe expresar que bibliográficamente he situado -por el momento- los antecedentes del decir del bailarín desde el lenguaje del ballet, sólo como un medio para introducir el tema de esta tesis. Aunque el estilo del Ballet parece fundamentarse principalmente en este ocultamiento del cuerpo que respira, que se cansa y adolece haciendo continuamente presente el deseo de elevarlo en un gesto que contradice las leyes de la naturaleza, es innegable que hasta el paso más insignificante, al implicar también una técnica que logre el ansiado desplazamiento, también compromete al cuerpo del bailarín en una operación que lo oculta. En ese sentido, aún cuando la danza moderna se fundamenta en la expresión que enfatiza el cuerpo y sus relaciones con el espacio, el tiempo y la gravedad, y la danza contemporánea problematiza el cuerpo desde la individualidad somática de quien danza, inevitablemente en cada gesto el cuerpo se ocultará al igual que en el Ballet, debido a la técnica que implica el logro de este movimiento, realizando la misma maniobra expresiva.²⁴ El decir del bailarín, como música de la danza, se encontrará en el cuerpo cuyos movimientos rítmicos se sustentan en lo que sugieren, sin importar el estilo o el lenguaje del cual es sujeto. Así, en este decir, siempre se hará visible el oír de lo que se danza, ausentando y presentando el cuerpo a través del movimiento, en una interpretación cuya trascendencia recordará infinitamente la voluntad de detener lo que inevitablemente se destruye.

²⁴ Estas apreciaciones sobre esta mirada estilística de la danza occidental serán profundizadas en el capítulo I.

Como nota última a esta introducción, una breve referencia a la idea de compensación del comienzo, donde creo, mi anécdota biográfica ha sido ilustrativa:

La experiencia que tuve en la infancia de crear música considerando una secuencia de colores me permitió vislumbrar los movimientos de la melodía, descubriendo en el silencio la cadencia de sus giros sonoros. Estos movimientos que como una danza lograron, al parecer, retribuir el propio deseo de bailar, se transforman hoy en una propuesta reflexiva que me permite comprender algo más sobre el lugar donde la música y la danza se reúnen.

de un Cuerpo ausente y la consideración de un Cuerpo trascendente (en el tercer nivel de la figura). La relación entre cuerpo ausente (ausencia dada por la técnica) y cuerpo trascendente (trascendencia dada por el misterio que envuelve la interpretación) genera un oír desprovisto de sonidos. Oír que se hace presente tanto en el Oír del bailarín (oyéndose así mismo en cada paso) como en el Oír de la danza que podría tener un espectador (ambos en el cuarto nivel de la figura de arriba hacia abajo). La Interpretación (quinto nivel de arriba hacia abajo), es dada a través de la danza cuyo ritmo propone un juego entre el cuerpo (del bailarín) que se ausenta, trasciende y se oye en el misterio de un decir. La figura muestra entonces como el Decir Musical se define a partir del encuentro entre el cuerpo del bailarín y la técnica de la danza, encuentro que implica el sacrificio necesario para que el fenómeno de la interpretación pueda darse.

I. LA INTERPRETACIÓN COREOGRÁFICA

“...Siempre me ha parecido que el movimiento mismo es expresivo al margen de lo que se pretenda expresar, más allá de la intención...”

Merce Cunningham²⁶

²⁶ CUNNINGHAM, M y LESSCHAEVE, J. 2009: p123

El presente capítulo permitirá establecer el contexto reflexivo en que se desarrollarán los planteamientos sobre el decir musical de la danza, enunciado en la Introducción, considerando que el eje central de este decir musical es la interpretación coreográfica como acción del bailarín que logra articular, según esta investigación, el lenguaje de la danza.

El capítulo se divide en el desarrollo de tres temas fundamentales:

I.1. El cuerpo del bailarín, donde expondré reflexiones sobre la consideración del cuerpo del bailarín como soporte expresivo del decir musical de la danza, a través de una revisión bibliográfica que expone la relación entre cuerpo y danza en Occidente, permitiendo establecer una definición de cuerpo en la danza más allá de los estilos y las técnicas;

I.2. La interpretación, en que a través de los argumentos expuestos en el punto anterior propondré una descripción de este concepto desde la consideración de una música muda en la experiencia de hacer danza y;

I.3. El oír del bailarín y la trascendencia, donde estableceré un lazo conceptual entre interpretación musical e interpretación coreográfica, con el objetivo de argumentar la necesidad de describir, desde la música, aquello que se escucha en la danza, no con los oídos.

Este recorrido que propongo profundizará la relación entre cuerpo y sacrificio enunciada en el punto C.I. (a partir del fragmento coreográfico 1, extraído del ballet clásico), aportando en forma más amplia a los enunciados sobre interpretación coreográfica expuestos en la Introducción, considerando otros modos de hacer danza en Occidente. Asimismo, el capítulo pretende clarificar las concepciones sobre cuerpo y movimiento del intérprete en danza -más allá de una consideración del estilo y la técnica como soportes para el lenguaje coreográfico-, como conceptos fundamentales en el análisis del decir del bailarín y el oír de la danza desarrollados en los capítulos siguientes.

I.1. El cuerpo del bailarín.

Para introducir el presente análisis quisiera comenzar por esta cita de Nancy con la cual finaliza el primer capítulo de “Corpus”, el cual se nombra de la misma forma:

“...La angustia, el deseo de ver, de tocar y comer el cuerpo de Dios, de ser ese cuerpo y de no ser sino eso constituyen el principio (sin)razón de Occidente. Por esto, el cuerpo, cuerpo, jamás tuvo ahí lugar, y menos que nunca cuando ahí se lo nombra y se lo convoca. El cuerpo para nosotros es siempre sacrificado: hostia. Si hoc est enim corpus meum dice algo, es fuera de habla, no es dicho, está escrito - a cuerpo descubierto...”²⁷

Cuando el bailarín danza tiene a su disposición creativa la materialidad de sí mismo. Los matices y las elecciones de movimiento que construyen su creación exponen su peso, su flexibilidad y su fisonomía. De este modo, si bien sus movimientos pueden ocultar intermitentemente todo aquello que depende de su identidad corporal con la que habita en su diario vivir, el desarrollo de una idea, de un personaje o de un ritmo propio o aprendido a través del movimiento, será sólo el disfraz momentáneo de su cuerpo en el tiempo y el espacio. La frase de

²⁷ NANCY, J. L. 2003: p9.

Nancy pareciera rodear esta misma certeza, en un gesto que intenta escribir sobre aquello que no puede escribirse, casi alcanzando en un espiral de planteamientos aquello que es el cuerpo y que por encontrarse en nuestra propia percepción del tiempo y el espacio no está dicho y está fuera del habla. Aquello esencial de nuestro cuerpo no podemos señalarlo porque siempre nos vuelve hacia nosotros mismos. El bailarín danza testimoniando en cada movimiento su propio cuerpo, el cual parece desaparecer por este mismo movimiento. Descubrimos en la danza este sacrificio de ocultamiento, donde el cuerpo parece alcanzarse (hablarse, escribirse) en la danza, pero por ella misma siempre se escapa.

A continuación me interesa precisar aquello que se expone intermitentemente en cada paso de danza. Aquella sugerencia que presenta y oculta el cuerpo del bailarín a través del movimiento y que por ello se transforma en el soporte esencial del lenguaje coreográfico.

I.1.1. Representar

Agamben indica que “...La marioneta está inscrita en el blasón de la danza al menos a partir del ensayo de Kleist sobre el teatro de las marionetas...”²⁸, considerando a partir de ello la fijación de tres principios: “...1) La superioridad de la marioneta sobre el cuerpo vivo del bailarín (corolario: danzar no tiene otro

²⁸ AGAMBEN, G. 2004: p114.

sentido que transportarse hacia el centro de gravedad de la marioneta); 2) La proporción inversa entre gracia y conciencia; 3) La posibilidad pro conocimiento de alcanzar el cuerpo edénico de la marioneta únicamente al precio de una travesía por el infinito...”²⁹, para finalmente identificar el arquetipo del cuerpo escénico del teatro moderno como “... la desorganización cruel e integral del cuerpo humano con el fin de elevar al actor al rango de una súper marioneta...”³⁰

Tomando en cuenta lo anterior, expongo a continuación la siguiente frase de Isadora Duncan:

“...Me senté, y llena de estupefacción estuve tres horas contemplando las sorprendentes proezas de la Pavlova. Se diría que su cuerpo era de acero y elástico: su hermoso rostro tenía los rasgos severos de una mártir; no se detenía ni un momento. Toda la tendencia de su entrenamiento consistía, al parecer, en separar del alma los movimientos del cuerpo. El alma, por el contrario, solo padece cuando se la mantiene tan rigurosamente separada del cuerpo por una disciplina muscular de aquel género. Era precisamente la contradicción de todas las teorías en que fundamentaba yo mi escuela. Mi escuela, en la cual el cuerpo se hacía transparente y era intérprete del alma y el espíritu...”³¹

²⁹ Ibíd.

³⁰ Ibíd.

³¹ DUNCAN, I. 1989: p140.

Imagen 3: Anna Pavlova en La muerte del cisne³²



En la Introducción, en el punto C.1.2., expuse a través de una cita del musicólogo Jorge Martínez Ulloa, como el gasto del aliento del cantante se significa como una forma de sacrificio en la medida que abandona el ritmo alveolar normal, reteniendo el aire en virtud del dominio de la frase musical. Esta acción que fue comparada con el sacrificio del cuerpo vital en el entrenamiento técnico del ballet clásico, ofrenda el cuerpo y la vida por el

³² WIKIMEDIA COMMONS, Anna Pávlova, La muerte del cisne. [en línea] https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AP_Cygne.jpg [consulta: 01 septiembre 2016]

sostenimiento de una elevación física mágica, quizás también, “haciendo padecer el alma”, como lo indica Isadora Duncan respecto a la Pavlova. En ese sentido, y tomando en cuenta los principios de Kleist; si la Pavlova fuera la marioneta del famoso maestro Petipa, quien con su violín marca el tiempo para incitarla a realizar esfuerzos cada vez más rigurosos,³³ el martirio de la Pavlova debería consistir entonces, en conseguir aquel centro de gravedad cuya propia vitalidad corporal lo haría imposible, al mismo tiempo que se esforzaría por separar el alma del cuerpo en la búsqueda de una inconsciencia que es inviable en el deseo de lograr la gracia (pues como se explicó en la introducción la posible trascendencia a través del fenómeno de la interpretación, se consigue a través del dominio técnico, incluso de un sencillo paso), donde su ofrenda corporal se consagraría finalmente en la promesa de un cuerpo de madera que nunca llegaría. Así, esta famosa bailarina, no solo se pararía en el escenario a abandonar el cotidiano de su movilidad corporal³⁴ en beneficio de una exposición que más adelante nos preocuparemos de definir como inútil³⁵, sino que además, en cada una de sus proezas, se develaría el resultado de un entrenamiento cuyo objetivo es representar la tragedia inscrita en este esfuerzo.

³³ *Ibíd.*

³⁴ Revisar referencia en C.1.1. El esfuerzo invisible.

³⁵ Entendiendo que el concepto de inútil se utiliza aquí como la realización de aquellos movimientos que no se relacionan con dormir, comer, trabajar, reír, etc. (ver punto I.1.4.). Es decir, aquellos movimientos que no están acordes al desarrollo vital de las acciones cotidianas y que se realizan con el único objetivo de que sean vistos por un espectador que puede ser un otro o el intérprete mismo (ver punto II.2.).

“...Nunca jamás separar el cuerpo del espíritu. Aprender por su cuerpo la alegría de estar vivo. Los calumniadores del cuerpo son los calumniadores de la naturaleza - de la vida. Aprender, por los movimientos de su cuerpo, a liberar su espíritu: ¿no es la primera ley del bailarín? Por la danza, el hombre celebra a la vez el cuerpo y el espíritu; por el movimiento, celebra lo vivo. Hay que siempre desconfiar del "espíritu puro"; negando al cuerpo la abertura, la moral cristiana destruyó la "fuerza nerviosa" del hombre. El éxtasis obtenido por la mortificación del cuerpo acaba en la condena de "todas las cosas terrestres ": al contrario del éxtasis del bailarín - por la danza, es la vida que penetra en el cuerpo. ¿Cómo, desde entonces, comprender mejor la vida que bailando?...”³⁶

Siguiendo estas palabras podríamos suponer que por una parte el fundamento técnico y expresivo del ballet clásico obedece a una moral cristiana que rescata la idea de espíritu puro separado de los movimientos del cuerpo, y por ello cada movimiento de un bailarín de ballet debe siempre representar un sacrificio del alma y del cuerpo. Pero, por otra parte -tomando en cuenta también las palabras de Duncan-, pareciera que cuando nos referimos al ballet no estuviéramos hablando de danza, y de este modo quizás los principios de Kleist referidos por Agamben, solo podrían hacer referencia a un análisis particular de esta técnica, en que el bailarían pareciera moverse según los

³⁶ COMMENGÉ, B. 1988: p27.

designios de un titiritero, que bien podría ser el coreógrafo o el maestro de danza. Sin embargo, la pregunta sobre la autoría del bailarín cuando conduce sus propios movimientos en la interpretación de una coreografía creada por otro, abre una discusión que trasciende al ballet clásico.

Imagen 4: Isadora Duncan³⁷



En el siglo XVI, Thoinot Arbeau explica a su discípulo cómo debe realizar cada uno de los pasos de baile y cuál es la función de cada uno de ellos para

³⁷ WIKIMEDIA COMMONS, Isadora Duncan. [en línea]
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Isadora_Duncan_1.jpg [consulta: 01 septiembre 2016]

desenvolverse satisfactoriamente en la sociedad,³⁸ al parecer sin dejar nada a su libre albedrío o a su intuición, mostrando con detalle cada uno de los movimientos que debe hacer respecto a un patrón tradicionalmente aprendido.³⁹ ¿En que consistiría la gracia de un bailarín en estas condiciones? Quizás, ser el mejor y más fiel imitador de su maestro. Sin embargo, un discípulo parece destacarse cuando tiene algo diferente a los demás: aquellos que realizan en forma cautelosa cada ejercicio. Es decir, una variación que dentro de la forma rigurosamente establecida le permite cierta individualidad en el aprendizaje sistemático de cada una de las enseñanzas. ¿En qué consiste esta contradicción? ¿Qué busca el maestro cuando crea su obra a través de los movimientos de un cuerpo ajeno que conduce?, acaso ¿Qué el modelo hable con vida propia, como Pinocho, siguiendo la metáfora de la marioneta?

Al respecto revisemos las siguientes cita de Jean George Noverre:

“...Cada cabeza tiene su expresión y su carácter particular; cada actitud posee fuerza y energía; los grupos, las caídas y los vuelcos son tan pintorescos como ingeniosos: todo habla y todo interesa porque todo es cierto, porque la imitación de la naturaleza es cierta, en resumen, porque la tela parece respirar...”⁴⁰ . “...pero si falta el genio, no se llegará a nada. No se pinta con las piernas, y mientras que la cabeza de los bailarines no guíe a sus pies, éstos siempre

³⁸ ARBEAU, T. 1946: p24.

³⁹ Op. Cit. p29-187

⁴⁰ NOVERRE, J. G. 2004: p87.

seguirán una ruta extraviada, su ejecución será maquinal y se dibujarán así mismos con frialdad y mal gusto...”⁴¹

La comparación que realiza el maestro del Ballet de Acción, junto a toda la crítica a sus contemporáneos expresada en sus famosas cartas, destaca la verdad de la danza sobre el lienzo que ya fue pintado. “Todo es cierto” o “la tela parece respirar”, son frases que distinguen la presencia del bailarín y su individualidad expresiva, aunque su interpretación maquinal propia de un entrenamiento que busca un cuerpo “elástico y de acero”, pareciera decir lo contrario, al estar dispuesto a parecer lo que no es a través del mecanismo de la representación danzada. La tela no respira porque es lienzo y pintura, pero el paisaje que pintan las piernas guiadas por una cabeza siempre va a ser el reflejo de una verdad, porque por más mecánica e idéntica al modelo que sea la representación de que es sujeto un bailarín siempre será su cuerpo vivo y susceptible a la muerte el que se estará moviendo. En ese sentido, lo que observó Isadora Duncan en la Pavlova también correspondía a una verdad. Esta es, que a través del riguroso entrenamiento -aunque no se transformara como Pinocho en la muñeca que habla, la que se distingue de las demás en lo que podría parecer una fábrica de marionetas- aparece siempre su cuerpo de carne y hueso, moviéndose en un esfuerzo que representa una tendencia

⁴¹ Op. Cit. p89.

imposible. El intentar separar del alma los movimientos del cuerpo solo se sostiene en un deseo que no puede realizarse.

Isadora Duncan al respecto: "...Soy enemiga del ballet, al que considero como un género falso y absurdo, que nada tiene que ver con el arte. Pero no pude por menos de aplaudir la figura feérica de la Sechinsky cuando la vi volando en el escenario, más parecida a un pájaro o a una mariposa adorables que a un ser humano..."⁴². La comparación seguirá dando razón a la técnica del ballet, que en este caso se empeñaría no solo en purificar el alma a través del entrenamiento, sino también en transformar en forma mágica la fisonomía física habitual del cuerpo humano en una representación que parece contradecir las leyes de la gravedad. Entonces, ¿en qué consiste lo falso y absurdo, si es acorde a los principios de este tipo de danza? o la verdad de la danza ¿solo es posible cuando el cuerpo se hace transparente interpretando el alma y el espíritu (parafraseando a Duncan)? o que al representar con el movimiento el vuelo de un pájaro o una mariposa adorable, ¿el bailarín no experimenta un éxtasis y su vida no penetra en el cuerpo?

Si bien para el espectador los movimientos de un bailarín de ballet podrían ser semejantes a las proezas de una marioneta que se mueve mágicamente sin hilos que la guíen, tanto la ausencia de los mismos, como la constatación de un esfuerzo visible, permitirán esta ilusión solo de forma intermitente. El bailarín se

⁴² Op. Cit. p138.

eleva en un salto y parece volar, pero inmediatamente debe rechazar con sus piernas la fuerza de gravedad que lo atrae, en un gesto finamente estudiado cuya velocidad lo hace casi invisible. Toda la maquinaria del ballet guiada por el genio de sus intérpretes, se esconde por unos instantes en la danza. Pero el bailarín sigue ahí, en una realidad de movimiento que no permite que seamos totalmente presa del engaño.

Es un cuerpo de carne y hueso el que guía su entrenamiento hacia una expresión danzada, cuyo éxtasis se hace presente no solo en el logro de cada pirueta, sino en el deseo de unir cada paso en forma acorde a un lenguaje que el mismo construye. Puede que nos parezca absurdo realizar un entrenamiento que implique un esfuerzo que intenta contradecir en forma tan evidente las leyes físicas del peso y fisonomía del cuerpo en relación al movimiento y la gravedad (como lo indica Pérez, Duncan o de alguna manera Kleist a través de Agamben), pero no puede haber nada de falso y maquinal en el intento del bailarín de ballet como intérprete, cuando guía sus movimientos. La consistencia de cada uno depende de como comprenda con su cuerpo cada paso y en el descubrimiento de la decisión que le llevará hacia el paso a seguir.

Podemos considerar hasta aquí dos puntos de vista respecto a la danza: por una parte, la consideración de la danza como una práctica cuyo riguroso entrenamiento expone una especie de martirio del cuerpo en la representación

de una imagen que nos hace creer intermitentemente en la aparición de un imposible; y por otra parte, la danza como una exposición del cuerpo que apela a la representación de una unión esencial (lo que tanto Duncan como Commenge llaman una unión entre cuerpo y alma) a través del movimiento. Una y otra, en forma evidente, no pertenecen al paradigma de la marioneta en la danza. El mencionado paradigma indica un análisis de la misma que no considera la realidad de realizar con el cuerpo que respira, come y se muere, una pura conducción de movimientos (los cuales llegaremos a definir como inútiles) cuyo curso depende de las decisiones que conscientemente se determinan en relación a un contexto que necesariamente debe valorar la gravedad y el peso. En ese sentido, ni siquiera la súper marioneta de Kleist en el teatro moderno pertenece a la danza, debido a que sobresale antes que cualquier representación de la cual es sujeto el bailarín en cada coreografía, el deseo de jugar con la verdad de su propio cuerpo.

I.1.2. Encadenar.

“Vamos a tocar el piano”, le digo a un estudiante que por primera vez va a mover sus dedos sobre el teclado de este instrumento. Le muestro algunos de sus componentes: teclas negras, teclas blancas y cuerdas golpeadas por un finísimo mecanismo que articula diferentes estructuras de madera. El estudiante descubre que al hundir una tecla se oye un sonido cuya vibración depende de la resonancia de una cuerda. ¿Qué pasa, cuando sin entrenamiento musical previo, le indico que toque lo que quiera? Comenzará a investigar el instrumento. Hundirá sus teclas y pedales en el encuentro de conocer y sentir su mecanismo. Pero más allá de eso, seguramente querrá experimentar con su propio cuerpo la resistencia que opone su sonido.

Al respecto quisiera considerar la siguiente frase de Roberto Fratini en su libro “A Contracuento. La danza y las derivas del narrar”:

“...Si insistimos en la idea de que la danza consigue parecer un campo de efectos puros, es porque la precesión de sus formas no es nunca, aunque posea toda su apariencia, un equivalente a la procedencia causal a la que la historiografía, la ciencia o la narrativa realista nos han acostumbrado. Por mucho que, en repetidas ocasiones, las poéticas hayan tratado de subordinarla a algún tipo de plausibilidad, o de reglamentar (sobre bases lógicas u orgánicas) el proceso de formalización de la danza, no existe en ella presunción de

coherencia que no termine por parecerse a un “mito de las causas” y por fomentar a un segundo nivel la gratuidad...”⁴³

Pareciera que la danza está expuesta a un análisis que, por lo general, no penetra en el sistema interno al cual pertenece, cuya “gratuidad” (dejada a segundo nivel) no se investiga, en pos de analizar una causalidad (suspendida) que aleja la comprensión de una esencia no narrativa. Fratini indica que la danza “consigue parecer” un campo de efectos puros, por tanto, ligados a “un mito de las causas”. Es esta apariencia la que genera reflexiones equivocadas. De alguna manera, como si Pérez, al describir el ocultamiento del cuerpo que se lesiona, que transpira o respira en el ballet clásico, aplicara una metodología de análisis que solo considera lo que este estilo de danza simula, demostrando en ello una incoherencia en la medida en que pareciera que el bailarín es solamente obligado a una mentira corporal por la representación, que no tiene nada que ver con el contenido sensible del danzar. De igual manera Kleist, a través de Agamben, es sujeto de la misma contradicción al no considerar en su análisis del cuerpo del bailarín, la sensación de danzar. El bailarín, aunque pueda aparentar un movimiento dirigido por hilos invisibles que semeja una incoherencia física respecto a las leyes de la gravedad, siempre será el conductor consciente de un diálogo con el peso, la gravedad, el espacio y a veces también con la resonancia de los sonidos, que no está orientado por una

⁴³ FRATINI, R. 2011: p19.

mera representación de lo que no es. Desde el análisis de las causas y efectos, la danza puede parecer contradictoria en su narración en la medida en que lo que nos relata no se relaciona con una lógica realista, pero, como indica Fratini, no debemos insistir en investigar la danza desde sistemas que explican otro tipo de fenómenos (incluso artísticos), debido a que seremos sujetos de una comprensión errada, fundamentada en la investigación de una apariencia que no permite profundizar en el carácter particular al cual pertenece.

“...Sujeto de la concatenación fatal de las formas, el cuerpo de la danza está también sujeto a ellas; más coaccionado, en verdad, que “libre”: cuerpo literalmente rehén,...prisionero de una causalidad suspendida; la danza es pues la verdadera encarnación de la suspensión, y de todo suspense, es decir de esa misma incertidumbre implícita en los cuentos y en cualquier conato mítico de explicación de las causas y de los efectos. Cuerpo malditamente colgado de su ligereza, de su indeterminación. Malditamente esclavo de la libertad que le exige exagerarse. Es para re-hacer el cuerpo a luz de esta ambivalencia, suspendiéndolo en el tiempo, arrancándose a la esclavitud de los fines, encadenándolo a una falsa coherencia más propia del narrar que del hacer, por lo que la danza se articula por imágenes enigmáticas y no didascálicas, en los modos propios del mito...”⁴⁴

⁴⁴ Op. Cit. p20.

El cuerpo de la danza se exagera en su forma, y esto es lo que se aprecia como espectador. Vemos a un bailarín arriba de un escenario, en una sala de ensayo o incluso en la calle realizando movimientos que catalogamos como danzados en la medida que parecen evocar imágenes, situaciones o discursos diversos que nos impresionan estéticamente. Sin embargo, muchos de estos movimientos (como desplazarse, estirarse, tomar asiento o recostarse), al realizarlos en otro contexto, podrían llegar a estar sujetos a una lógica determinada por un actuar corriente que no nos evoca más que la acción que se realiza. La sencilla aparición de un bailarín en un espacio escénico, incluso quedándose de pie inmóvil, exagera su cuerpo en la medida en que su hacer contradice una justificación relacionada con el mandato natural del moverse, debido a razones cotidianas como levantarse, sentarse a tomar desayuno, desplazarse hacia el trabajo, etc.

La libertad que pareciera ofrecérsese al bailarín en la consideración de la danza como causalidad suspendida (debido a que el bailarín al no sujetar su actuar a la sobrevivencia, se mueve sin justificación), lo esclaviza en las condiciones de esta exageración que comienzan cuando instala su cuerpo frente a un espectador. Todo lo que haga estará irrevocablemente relacionado con un actuar que representa un sin sentido propio de la escena, aunque sus movimientos sean acordes al dolor que realmente siente. Por ello, la concatenación de acontecimientos que reconocemos en la danza llevará una

fatalidad implícita; aunque el bailarín salte y parezca un pájaro, o propague en movimientos un impulso que obedece al pensamiento, de una u otra manera encadenará una estructura que se somete a su propia incertidumbre: hago un paso que es causa de infinitos efectos. La elección que efectúo al realizar el paso siguiente, repetirá la misma indeterminación, donde de lo único que podremos estar seguros es del movimiento en su actualidad que siempre se pierde. Intentamos retener cada aspecto del movimiento y solo nos quedamos con los trazos espaciales y gestuales, confundiéndose ante nuestros ojos en que consiste aquella encadenación, apareciendo frente a nuestra percepción solo la sensación de una unión de fragmentos. El cuerpo de la danza es prisionero de aquella causalidad que se anula en su fin (“causalidad suspendida”) porque nadie puede prever (ni siquiera el bailarín) la consecuencia de sus movimientos, y por tanto, la consistencia del paso siguiente. Porque la aparente libertad propia de un vaticinio revocado esta sujeta al tiempo que transcurre (incluso en la captación de la danza por medios audiovisuales) obedeciendo a una incertidumbre que nunca podemos sujetar aunque rebobinemos una y otra vez la cinta de video, debido a que cada paso no depende de una causalidad comparable a la ciencia, la historia, la narración o el actuar cotidiano. Por ello, podremos entender al bailarín como “malditamente colgado de su ligereza”, en donde el hilo que parece sostenerlo no intentará una gravedad inversa. Se cuelga de su propio movimiento el cual lleva implícito la tragedia de siempre perderse en el siguiente, en una exageración de su cuerpo

que lo esclaviza en la incertidumbre del fin del cual es sujeto. Esta ambivalencia será la que articula su hacer.

Considerando nuevamente a Agamben: “...Ese tiempo de la inminencia, todo junto febril e inexorable, de profecía y suspenso, señala sin duda posible el tiempo de la danza moderna de Isadora a Mary Wigman. El cuerpo del bailarín es literalmente trabajado de inminencia, incesantemente ocupado en su propio devenir...”⁴⁵ ⁴⁶ más adelante, refiriéndose a la coreografía de Herve Diasnas “Dnaba ou le Premier Silence” instalará el comienzo de la danza de este coreógrafo cuando el tiempo está agotado, cuando todo lo que debería venir ha ocurrido.⁴⁷ El planteamiento de Agamben podría definir tres momentos en la danza: el primero referido al ballet clásico cuyo sentido se instala en el centro de gravedad de la marioneta (gravedad inversa). El segundo respecto a la danza moderna en que el bailarín se libera de los hilos que lo atan a esta fuerza contradictoria, abandonándose posiblemente al propio devenir de sus movimientos. Finalmente un tercer momento -posiblemente ligado a lo que habitualmente se llama danza contemporánea- en que “todo ha ocurrido” y por lo tanto el bailarín debe construir su propio destino.

⁴⁵ “...Ce temps de l'imminence, tout ensemble fébrile et inexorable, de prophétie et de suspense, signe sans doute possible le tempo de la danse moderne d'Isadora à Mary Wigman. Le corps du danseur est littéralement travaillé d'imminence, incessamment occupé à se devenir lui-même...” (AGAMBEN. 2004: p115)

⁴⁶ Op. Cit. p115.

⁴⁷ *Ibíd.*

El análisis de la danza que hasta el momento he propuesto a través de estas líneas, distingue una propiedad que traspasa los diferentes modos en que el bailarín se enfrenta al lenguaje en movimientos del cual es sujeto, más allá de una mirada del cuerpo en la danza que identifique diferencias cronológicas. Un modo de hacer lo que se hace (tanto cuando se realizan los pasos sigilosamente conducidos por un coreógrafo, como cuando se es sujeto de un impulso cuya conducción en movimientos no se alcanza a controlar, como cuando se es el creador consciente del propio destino de los movimientos) que lleva implícita la tragedia de lo que no podemos sujetar, y por tanto, de lo que siempre se pierde. Podemos detectar sigilosamente cada gesto en toda expresión danzada (incluso desde un análisis de sus causas y efectos, de como llegar y salir de cada uno de ellos), pero no podremos capturar la causa y el efecto de su encadenamiento; porque éste pertenece a otro modo de aproximación de su actividad, que se relaciona con la sensación de danzar, sujeta a cada momento, que más allá de un antes o un después, es de lo cual se sostiene.

Volviendo al ejemplo del comienzo, tocar el piano implica entregarse a los misterios de un objeto. Sus sonidos indefinibles en la resonancia de cada trozo de madera, cada cuerda y cada mecanismo del instrumento, nos hablan también de la consistencia misteriosa de nuestro propio cuerpo en cuanto la presión que aplicamos con los dedos a cada tecla, actuará en consecuencia a

la imprecisión de las consecuencias sonoras del instrumento. Levedad, elasticidad y peso se conjugan en un diálogo en el que intervenimos en forma protagónica, dirigiendo una conducción que responde con su sonido más allá de lo que escuchamos. Las vibraciones que alcanzan simpatías (en términos acústicos), que se nos escapan, nos hablan de un sentido, que como en la danza, tampoco pertenece al orden narrativo. Se encadenan siguiendo el orden de la física de los elementos, conjugando peso, gravedad y fuerza en el tacto de lo que también se construye en base a la incertidumbre. Malditamente colgado también, aquel pianista, de la dimensión sonora que lo sostiene, como el bailarín se cuelga del misterio que envuelve la resonancia de cada uno de sus movimientos.

I.1.3. Danza sin música

De un trozo en video, donde se aprecia a Mary Wigman interpretando su "Hexentanz"⁴⁸ realizo la siguiente descripción:

Fragmento coreográfico 2:

Mary Wigman en el centro hacia al fondo, de lo que parece ser una sala. Sentada en el suelo frente a la cámara, con las piernas flectadas dejando sus rodillas al nivel de su pecho. A través de una

⁴⁸ YOUTUBE, Mary Wigman, Hexentanz (en línea)
<https://www.youtube.com/watch?v=AtLSSuFIJ5c> [consulta 24 octubre 2016]

resolución de imagen pixelada en blanco y negro, se aprecia un vestuario y maquillaje que recuerda la vestimenta de una japonesa: una túnica de color oscuro, el rostro blanco, el pelo negro enmarcándolo, labios y ojos como unas líneas. Pies descalzos. La música de percusión marca acentos irregulares en una resonancia de timbre de metal. Cada uno de estos acentos se corresponden a movimientos de cabeza, de tronco y/o de brazos de cualidad staccato que los anteceden, se marcan al unísono o precedidamente en una forma que parece cautelosamente estudiada. El fragmento de aproximadamente 60 segundos es posible seccionarlo en tres momentos considerando la ubicación del cuerpo en relación al espacio. En el primero (el de mayor duración) se aprecian movimientos de brazos con un gesto felino en las manos, gesto que podría derivar de la posición de los dedos entreabiertos cuando se posan sobre las rodillas. Cuando esto último ocurre, el tronco describe círculos manteniendo la misma posición inicial, hasta que de estos movimientos deriva la abertura de las piernas empujadas por las manos, quedando todavía flectadas en forma casi paralela al suelo con los pies juntos. El tronco describe nuevamente círculos que derivan en un movimiento de brazos que asemeja el ritmo del caminar sigiloso de un animal. Este mismo ritmo deriva hacia las piernas que comienzan un avance (segundo momento) hasta que logra una cercanía de primer plano corporal en la cámara (tercer momento).

Mary Wigman se considera como una importante representante del expresionismo alemán ⁴⁹. Asimismo, se valora que “...Exceptuando a Isadora, ninguna figura de la danza moderna ocupa una posición más alta que Mary Wigman, debido en parte a su creación artística pero principalmente a la amplitud de la teoría subyacente de su arte...”⁵⁰. “...Su danza, como la de Isadora, nacía de un impulso interior, pero allí donde Isadora dejaba que este se desarrollara con la música que lo inspiraba, Wigman dejaba que el impulso emocional creara su propia expresión formal. La forma era indispensable para ella como parte del proceso creativo...”⁵¹. Más adelante, “...Una vez que este problema de la forma independiente y absoluta de la coreografía fue resuelto, hizo uso libre de la música y aquí yace una de sus contribuciones más valiosas...”⁵². Una perspectiva contrastante indica dos conclusiones respecto a su Eukinética⁵³: “...supresión de la música en la danza, para lo cual sería suficiente un sistema organizado de percusiones, y, como la percusión propende a la embriaguez cinética, el movimiento corporal sería presa de un paroxismo o hiperestesia lindantes con lo epiléptico...” ⁵⁴

⁴⁹ PEREZ SOTO, C: 2008: p82-84

⁵⁰ URIBE. 1991: p65

⁵¹ Op. Cit. p66.

⁵² Op. Cit. p67.

⁵³ Se utiliza este término como parte de la cita, en que en la bibliografía expuesta el autor no fundamenta sobre el sentido que le da al mismo. Realizo esta aclaración debido a que la Eukinética se considera como una temática relevante en el estudio de la danza a partir de las investigaciones de Rudolph von Laban. En ese sentido, se cita a este autor (Salazar) como una contraparte crítica a las técnicas que subyacen de las innovaciones en la danza a finales del siglo XIX que cuestionan la gestualidad y el vocabulario de movimientos del Ballet clásico.

⁵⁴ SALAZAR, A. 1997: p261.

Respecto a la “Hexentanz” en específico se indica:

“...Poco interesada por las teorías gestuales del maestro (Laban), ella desarrollará sus ideas sobre la relación entre la espiritualidad y el movimiento. En 1919, ella creará su primera coreografía Hexentanz (la danza de la hechicera), un solo que la acompañará a lo largo de su carrera. A partir de este primer ensayo, todo Wigman será así: contacto estrecho con el suelo, cuerpo apoyado, atención a los gestos de las manos y los brazos, prominencia de los movimientos del tronco. Ella trabaja más sobre las pulsiones internas que sobre un sistema preestablecido. La danza es una ‘manifestación extática de la existencia’ y de las fuerzas oscuras enroscadas en lo más íntimo del individuo...”^{55 56}

⁵⁵ IZRINE, A. 2002: p50.

⁵⁶ Del original en francés: “...peu intéressée par les théories gestiques du maître, elle développera ses idées sur le rapport entre la spiritualité et le mouvement. En 1919, elle crée sa première chorégraphie Hexentanz (la danse de la sorcière), un solo qu’elle remaniera tout au long de sa carrière. Dès ce premier essai, tout Wigman est là: contact étroit avec le sol, corp arc-bouté, attention aux gestes des mains et des bras, prééminence des mouvements du tronc. Elle travaille davantage sur les pulsions internes que sur un système préétabli. La danse est un ‘manifestation extatique de l’existence’ et des forces obscures lovées au plus intime de l’individu...”

Imagen 5: Mary Wigman interpretando su obra Hexentanz⁵⁷



La danza, tradicionalmente, parece inscribirse en la música como si esta última fuera el papel que la sostiene. Los ballets clásicos hacen sin duda el mayor mérito a este respecto, generando formas simétricas de movimiento conformes a las repeticiones propias de un lenguaje musical que busca una lógica sintáctica de la frase (forma canción y sus derivaciones hasta llegar a la forma sonata). Asimismo, esta relación es verificable en los metros que habitualmente se utilizan en las danzas más tradicionales, los cuales muestran

⁵⁷ PEOPLE ARE DANCING, Mary Wigman, Hexentanz. [en línea]
<https://peoplearedancing.wordpress.com/2013/05/22/mary-wigman-hexentanz-witch-dance/>
[consulta: 01 septiembre 2016]

una subdivisión de dos, de tres o de cuatro pulsos por compás, en que el cuerpo generalmente se mueve en oposición a la gravedad en correspondencia a los tiempos débiles de la música y se mueve a favor de la fuerza de gravedad en relación al tiempo fuerte de la música. El ritmo armónico de las frases barrocas, clásicas y románticas dialoga con estos principios del metro, y la danza se convierte en una voz adicional que interviene en acuerdo, o a veces en oposición, a los principios dinámicos de estos elementos.

A principios del siglo XX, para Isadora Duncan, “...Su principal inspiración nacía de la música...”⁵⁸ encontrando en ella la inspiración de su quehacer.⁵⁹ De este modo, su más profundo deseo era descartar todo artificio⁶⁰ para llegar “...a la fuente natural de la expresividad del hombre usando solo movimientos naturales...”.⁶¹ Sin embargo, la creación de Mary Wigman pareciera ser el motor de partida de una concepción de la danza en que por primera vez la música sonora se subordina como un componente más de la coreografía, del cual incluso se puede prescindir. De alguna manera, como si a partir de este momento la danza pudiera elegir el lugar de la música (en sonidos): prescindir de ella, utilizarla como papel para inscribir los movimientos o conjugar ambos modos en virtud de lo que la coreografía manda.

⁵⁸ Op. Cit. p61.

⁵⁹ Ibíd.

⁶⁰ Op. Cit. p60.

⁶¹ Ibíd.

¿Qué pasa entonces con el cuerpo del bailarín? La incertidumbre de que es sujeto en su exceso corporal y en su hacer misterioso se enfatiza en una conducción que, aunque margine el sonido, resuena en su corporalidad. La hechicera de Mary Wigman se ordena en sus movimientos en un ritmo que obedece a ellos mismos, quizás en una aparente epilepsia (para un ojo acostumbrado a un vocabulario conocido de gestos), que en su propia sorpresa construye lo que va a venir. Sentada en una actitud amenazante no es posible determinar el resultado de aquella amenaza. Pero, cuando los movimientos desafían el espacio en su velocidad, comprendemos en su avance al primer plano la coherencia implícita de su lenguaje. Más allá del metro o del ritmo armónico que encadena una aceleración de acontecimientos, se inaugura entonces una danza cuya construcción obedece a una lógica fiel a su esencia. Colgada de sus componentes (espacio, tiempo y energía) el cuerpo se construye entonces en su propio lenguaje.

A partir de ese momento, se hace posible pensar en que cualquier tipo de danza pueda estar desprovista de sonidos, descubriendo en ella una encadenación cuya coherencia se sujeta de la incerteza de sus movimientos. Podemos ver una representación del Bolshoi, de la compañía de Merce Cunningham o de Pina Bausch con el aparato reproductor en mudo, o una filmación de cine insonoro de una cueca de principios de siglo. Será posible, en todos estos ejemplos, superponer cualquier música, de una dinámica o metro

que contraste, o dejarla sencillamente en silencio, y los movimientos de esos cuerpos se seguirán moviendo conformes a la lógica de la danza que describen. Mary Wigman descubre esta independencia de la danza en que más allá del sonido, el cuerpo resuena conforme a la lógica de sus movimientos.

I.1.4. Movimientos inútiles (exposición).

En el lanzamiento del libro “Retrato de la danza independiente en Chile” de las autoras Gladys Alcaíno y Lorena Hurtado, realizado en el Centro Cultural Gabriela Mistral durante el mes de Octubre de 2010, se presentó una coreografía de Nuri Gutés (coreógrafa chilena) de la cual recuerdo un motivo que se reiteraba, que intento describir de la siguiente forma.

Fragmento coreográfico 3:

Una fila de bailarines y bailarinas ubicados al fondo del escenario a la italiana, se desplazan de derecha a izquierda apareciendo y desapareciendo continuamente en los bordes laterales. Este caminar, cuyo Tempo permite observar sus cuerpos casi siempre de perfil, recuerda aquellas cintas magnéticas de los aeropuertos, de las fábricas o de los juegos de tiro al blanco que trasladan en forma circular los objetos. El modo de construir la escena genera la sensación de movimiento perpetuo de esta cinta imaginaria. Aunque el caminar en ocasiones se suspenda por frases de movimiento en el centro, cada vez que ello ocurre se genera la ilusión de que aquellos caminantes de la cinta se encuentran realizando la parte del recorrido

que la disposición del escenario no deja ver. Este constante caminar que se repite varias veces en el desarrollo de la coreografía permite distinguir, por la fisonomía corporal particular, claramente a cada intérprete. Por ello, se reconoce sin dificultad cada una de sus reapariciones en sus diferentes variaciones de desplazamiento: con brazos y piernas, con un tipo de fraseo que se repite, con o sin algunas de las prendas del vestir original hasta el completo desnudo. Aparición última que también recuerda la imagen de aquellas líneas evolutivas del ser humano de los libros de historia.

Este fragmento, cuya descripción fue revisada por la propia Nuri Gutiérrez, deja en mi memoria los cuerpos de los intérpretes bañados de una luz azul, sugiriendo el movimiento de una máquina que, ajena al escenario por su uso habitual en la industria y el comercio, se transforma gracias a la escena, el movimiento y la danza en un flujo de cuerpos que señalan algo más que su utilidad (la de la máquina).

**Imagen 6: Coreografía Nuri Gutés, Lanzamiento Libro “Retrato de la Danza independiente en Chile”
Nº1⁶²**



Cuando en un aeropuerto esperamos el equipaje, observamos en la cinta magnética las maletas y bolsos de los demás pasajeros sin prestar mayor atención. Este movimiento maquinal nos preocupa solo cuando aparece nuestro bulto de particularidades especiales. Este girar impersonal pareciera llevar Gutés a la escena, permitiendo que un flujo automático al que estamos distraídamente habituados en espacios públicos, cobre relevancia especial

⁶² GUTÉS, N. 2011. Archivo fotográfico Nuri Gutés, Lanzamiento libro “Retrato de la danza independiente” GAM. [Fotografía] 1

cuando su soporte no es la máquina, sino el cuerpo de un grupo de bailarines. Podemos experimentar, ante los cuerpos vivos de intérpretes de diversas fisonomías físicas, el ritmo mecánico de algo conocido que nos sorprende por la inutilidad del mismo: ¿qué trasladan? ¿para qué se mueven de esa manera? ¿si los observo, es porque en ese traslado encontraré algo que me pertenece?

De alguna manera, el tránsito de cada bailarín se transforma en nuestro bulto o en el blanco que quisiéramos atinar⁶³, y así, nuestra mirada deja de ser distraída porque estamos pendientes de cada uno como si fuera único. Percatarnos de esto nos muestra la exposición de la que es sujeto la danza, y con ello nos damos cuenta que nuestra mirada no puede ser exclusiva. Ya no es nuestro bulto ante la mirada distraída de los demás, sino la exposición de cuerpos para que sean mirados en ese movimiento maquinal. Descubrimos que si miramos, también podemos ser mirados al igual que muchas veces nos llaman la atención los bultos de los otros pasajeros. En aquella exposición de los intérpretes que caminan para ser mirados por los espectadores, se plantea quizás, intermitentemente en nuestra observación, la posibilidad de que lo que este expuesto arriba del escenario sea nuestro propio cuerpo.

Al respecto, Gutés indica: "...La temática de hoy es el hombre expuesto, con sus heridas, sus cicatrices, sus patologías, sus intereses, su amor, su sexo. Lo

⁶³ Ver fragmento coreográfico 3.

mismo está pasando con el cuerpo en la danza, en la escena. El cuerpo de un hombre, de una mujer, un cuerpo desnudo, el cuerpo de Fabr , el cuerpo con aceite de oliva...”⁶⁴ A partir de esta frase, más allá de las posibles identificaciones del espectador con la coreografía descritas en el párrafo anterior, es posible preguntarse respecto a este fragmento  qu  exponen los intérpretes? Podríamos responder que exponen la encadenación de sus movimientos y se trasladan jugando creativamente con las dificultades que impone su peso en relación a su fisonomía particular, respecto a la gravedad y la presión del aire propia del espacio coreográfico. Ahora, intentando detallar en qué consisten aquellos movimientos, podemos decir que también exponen su particular modo de caminar, enfatizando en ocasiones la insistencia de un determinado impulso, cuyo motor se localiza en diferentes partes de su cuerpo.

⁶⁴ ALCAÍNO, G. y HURTADO, L. 2010: p105

Imagen 7: Coreografía Nuri Gutés, Lanzamiento Libro “Retrato de la Danza independiente en Chile” N° 2⁶⁵



Al conformar la redacción del fragmento coreográfico 3, le solicité a Nuri Gutés que pudiera comentar mi descripción, a lo que agregó: “Estaba pensando en que poco recuerdo lo que hice, solo que era algo que me parecía bastante tranquilizador para el ojo, es decir acostumbrar a la visión de la regularidad para mejor distinguir el quiebre. Otras veces, ese tiempo daba la norma del tiempo lineal, y la aparición del (hombre) cuerpo queda como un feliz accidente”⁶⁶. El

⁶⁵ GUTÉS, N. 2011. Archivo fotográfico Nuri Gutés, Lanzamiento libro “Retrato de la danza independiente” GAM. [Fotografía] 2

⁶⁶ Apreciaciones de Nuri Gutés por correo electrónico. 21 de Agosto de 2012.

espectador, se acostumbra a un ritmo regular, cuyo quiebre hace aparecer el principio de tal acción, es decir, que un grupo de bailarines esta arriba del escenario moviéndose uniformemente. En ese sentido, para el espectador, se interrumpe la regularidad del movimiento, por la constatación de un cuerpo humano que se mueve: el cuerpo de un bailarín, cuya danza ocasiona una invisibilidad temporal de sí mismo en la búsqueda de la precisión de su movimiento.

Imagen 8: Coreografía Nuri Gutés, Lanzamiento Libro “Retrato de la Danza independiente en Chile”. N°3⁶⁷



⁶⁷ GUTÉS, N. 2011. Archivo fotográfico Nuri Gutés, Lanzamiento libro “Retrato de la danza independiente” GAM. [Fotografía] 3

De este modo, podríamos concluir que finalmente lo que se deja ver (posiblemente en toda obra de danza) es un cuerpo, que como el cuerpo de cualquier espectador, hace múltiples movimientos, pero de una forma (ya sea por la insistencia de un determinado gesto, o por un tipo de torsión, contracción o elevación que difícilmente observamos en el cotidiano de nuestras actividades) que nos indica algo que no es habitual: quizás algo que tiene que ver con moverse inútilmente, es decir, moverse no para dormir, para comer, para trabajar, para trasladarse, etc. Moverse no en disposición de lo necesario para que nuestro cuerpo permanezca vivo ¿Qué queda del cuerpo de los bailarines en la obra de Gutés entonces? Podría ser un movimiento regular que pareciera hablarnos de una cierta característica humana en la máquina, o dicho de otra forma, que lo humano muestra algo esencial de sí mismo en la reiteración mecánica de un gesto. Pero, de cualquier manera, lo que realmente queda, una vez que hemos visto esta obra, es los cuerpos vivos de personas, cuyo movimiento se expone a la mirada de los espectadores, en una vitalidad que no parece ser fiel a su esencia.

Para finalizar:

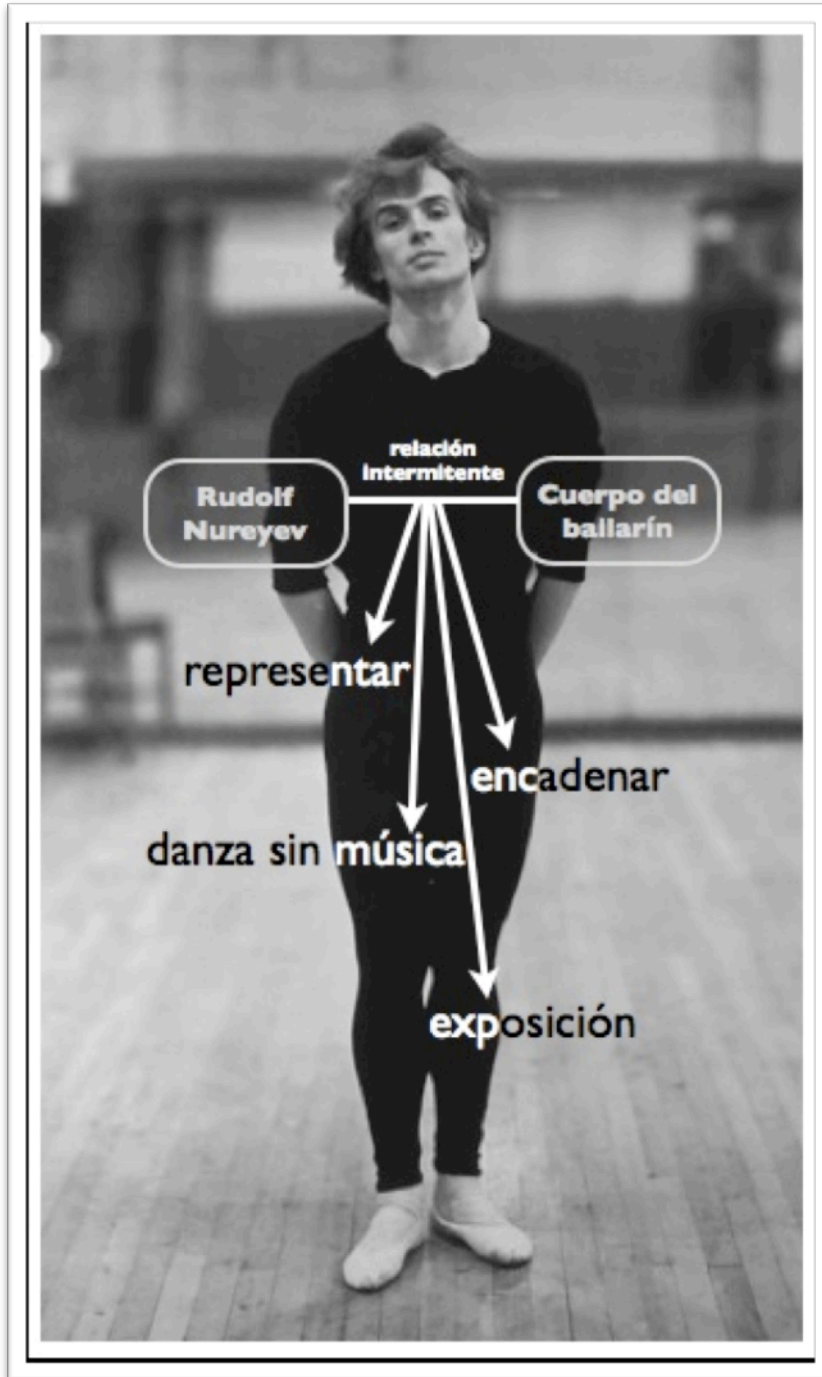
“...En tanto que tengo un cuerpo y que actúo a través de él en el mundo, el espacio y el tiempo no son para mí una suma de puntos yuxtapuestos, no más por otra parte una infinidad de relaciones en la que mi conciencia operaría la síntesis y donde ella implicaría mi

cuerpo; no soy en el espacio y en el tiempo, no pienso el espacio y el tiempo; estoy en el espacio y en el tiempo, mi cuerpo se aplica a ellos y les abraza...”⁶⁸

Consideremos nuevamente el ballet El Lago de los Cisnes enunciado en la Introducción. La historia dramática del mismo podemos leerla en tres párrafos del programa que nos entregan al asistir a la función. En ese sentido, es fácil darse cuenta que quién asiste a su representación, no busca enterarse de los avatares del príncipe Sigfried ni de su amante Odette, pues si fuera así podría leer el programa para luego retirarse. Lo que busca seguramente, es quedarse para observar aquella exposición corporal de movimientos inútiles que no significan (igual que los de Thoinot Arbeau, la Pavlova, la Sechinsky, Isadora Duncan, Mary Wigman o los bailarines de Noverre o de Gutés), y abrazar con su propio cuerpo el tiempo y el espacio en que los bailarines se aplican a la representación de su propia incertidumbre.

⁶⁸ MERLEAU-PONTY, M. 1945: p164.

Cuadro 4: : Síntesis esquemática del cuerpo del bailarín⁶⁹



⁶⁹ COLOMA, E. 2016. Cuadro explicativo a la sección I.1. El cuerpo del bailarín [esquema basado en fotografía: NYC DANCE STUFF, Rudolf Nureyev, rebellus genius of ballet. [en línea]

Explicaciones al cuadro 4:

En la fotografía observamos a Rudolf Nureyev sencillamente de pie con los brazos atrás de su espalda mirando a la cámara. La fisonomía de su estructura muscular y su vestimenta nos permite visualizar lo que inmediatamente reconocemos como un cuerpo de bailarín. En el cuadro marcamos a un lado y otro de la figura de este bailarín dos cuadros de texto: uno identificado como Rudolf Nureyev, cuyo nombre encerrado en un cuadro pretende identificar lo que hemos llamado como el cuerpo que se cansa, adolece y se lesiona, y el otro identificado como Cuerpo del bailarín que pretende identificar el cuerpo que danza y que por tanto pareciera ocultar en la danza aquel cansancio, dolor o susceptibilidad a lesionarse. Ambos cuadros de texto unidos por una línea blanca muestran una relación intermitente entre ambas fases del bailarín (su cuerpo en la vida cotidiana y su cuerpo en el escenario danzando), relación que está presente en la acción de representar (ver en el cuadro) a través del movimiento (ver punto I.1.1.) como de encadenar (ver en el cuadro) sus movimientos (ver punto I.1.2.). En esta relación intermitente surge también lo que hemos llamado danza sin música (ver en el cuadro) lo cual identificamos como aquella potencia del cuerpo de resonar más allá del sonido, conforme a la lógica de los movimientos del bailarín (ver punto I.1.3.). Finalmente lo que hemos llamado movimientos inútiles (ver I.1.4.), como aquellos movimientos que si bien en la vida cotidiana podrían tener un sentido vital, en la danza operan como exposición (ver cuadro) de la intermitencia entre el cuerpo del bailarín para la danza y su cuerpo sujeto a su vivir cotidiano.

I.2. La interpretación.

Para introducir el siguiente análisis quisiera comenzar con la exposición del siguiente fragmento coreográfico:

Fragmento coreográfico 4:

Una mujer de frente a la cámara, vestida con pantalón y blusa. El pelo pulcramente peinado hacia atrás en lo que parece un moño. Esta sentada en un piso frente a una mesa de la misma altura con diversos objetos sobre ella. La pierna izquierda flectada y la derecha con una bota de bolsa plástica que cubre desde el pie hasta la rodilla. La mujer toma un colador de verduras que está sobre la mesa con ambas manos y lo levanta lentamente hasta ponerlo de sombrero sobre su cabeza. Luego, conservando un tempo similar, introduce en las ranuras laterales de la rejilla del colador, cilindros de esponja que en un uso doméstico sirven para rizar el pelo. Posteriormente, ordena uno sobre otro, en la mesa, trozos de esponja rectangulares, logrando formar una torre que sube lentamente con sus dos manos abiertas hasta la altura de su boca. La abre y muerde las esponjas. A medida que cierra sus dientes sobre uno de los lados inferiores, el lado contrario de la torre se abre como un abanico que pareciera en ese momento ser una prolongación de su boca. La presencia de público en la penumbra, sentado de espaldas a la cámara, da cuenta de la solemnidad del espectáculo⁷⁰.

⁷⁰ YOUTUBE, Lucinda Childs, Carnation [en línea]
<http://www.youtube.com/watch?v=ukbGiRyB8n4&feature=related> [consulta 02 septiembre 2016]

Imagen 9 y 10: “Carnation” (1964) de Lucinda Childs. N°1 y N°2⁷¹



Imagen 11: “Carnation” (1964) de Lucinda Childs. N°3⁷²



⁷¹ NYTIMES, Lucinda Childs, Patrick Bensard film. [en línea]
<http://www.nytimes.com/2009/04/13/arts/dance/13chil.html? r=0> [consulta: 02 septiembre 2016]

⁷² NYTIMES, Lucinda Childs, Patrick Bensard film. [en línea]
<http://www.nytimes.com/2009/04/13/arts/dance/13chil.html? r=0> [consulta: 02 septiembre 2016]

¿Qué hace que podamos distinguir este fragmento como un hacer coreográfico, más allá de saber de antemano que la mujer es Lucinda Childs en escena? Apreciamos objetos cuya función doméstica se transforma por el uso que Childs les da. Así, acciones como estar sentada, tomar un colador u ordenar objetos sobre una mesa, pasan de ser hábitos cotidianos a convertirse en un hacer que podríamos calificar incluso de absurdo, en la medida en que resulta inusual que un colador de verduras cumpla la función de un sombrero, o una bolsa de plástico se utilice como bota en una sola pierna, o unas esponjas para lavar la loza se transformen en una prótesis para la boca, o unos tubos para rizar el pelo adquieran la fisonomía de un adorno. Pero, lo absurdo de esta situación no pareciera solo situarse en el uso diferente de estos objetos, sino también en la actividad de los brazos, de las manos, de la boca y la relación que el cuerpo establece con ellos, en movimientos cuyo tempo también escapa a la cotidianidad. Entonces, más allá de los objetos, el vestuario y las acciones del cuerpo, se distingue un ritmo que cuidadosamente conducido nos habla de aquel absurdo. Una mecánica del cuerpo donde se expone el riguroso entrenamiento que permite la conducción rítmica de estas acciones, en un lenguaje indefinible que siendo propiedad de la intérprete, hace aparecer la danza.

A continuación, analizaré la interpretación en danza, considerando relevante revisar las ideas que sostienen la necesidad de entrenarse técnicamente para la

ejecución de la coreografía, entrenamiento que re-significa cada movimiento en su exposición, y también determinar la consistencia de lo que se expresa con el movimiento, en cuanto cada gesto del bailarín implica una re-significación del movimiento que ha sido repetido insistentemente en la sala de ensayo. Este recorrido permitirá establecer un punto de vista sobre la estructura de la interpretación.

I.2.1. Entrenamiento técnico de la danza.

Desde la Introducción he sostenido la idea de que incluso el más sencillo paso en la danza compromete al bailarín -a través de la técnica que implica el logro de este desplazamiento-, en una maniobra expresiva que hace presente el deseo de ocultar el cuerpo que se cansa, respira y adolece en un gesto que nos sugiere la voluntad de contradecir las leyes de la naturaleza (Ver C.1.1. El esfuerzo invisible). En ese sentido, considerando que la danza se construye siempre a partir de un primer traslado del cuerpo, a través del movimiento de un pie, una mano, la cabeza, o incluso el movimiento de los ojos -como cada música comienza con la emisión de un primer sonido (o un primer silencio)- intentaré demostrar como el entrenamiento técnico forma parte esencial de la interpretación coreográfica descubriendo en qué medida la danza se expresa a través de una rigurosa conducción del cuerpo desde el más imperceptible gesto hasta la pirueta más virtuosa.

Para ello, comenzaré por la siguiente cita sobre el caminar, de David Le Breton:

“...La caminata ofrece una bella imagen de la existencia, siempre inacabada porque hace caso omiso del desequilibrio. Para no caer, el marchista debe realizar un movimiento contrario al paso anterior, inmediatamente después, siguiendo un ritmo regular. Entre un paso y otro, se respeta la línea que marca el filo de la espada, cuidado que evitar caer. En una palabra, se camina bien cuando se alternan correctamente los pasos, y se tiene conciencia de que cualquier precipitación o lentitud traerá consigo una ruptura. Caminar es una apertura al mundo que despierta la humildad y lleva a la aprehensión ávida del instante. La ética del callejeo y de la curiosidad hace de la caminata un medio ideal de formación personal, de aprendizaje de la existencia por medio del cuerpo y todos los sentidos...”⁷³

Considerar una comparación entre existencia y desequilibrio en la acción de caminar, fundamenta una metáfora sobre la posibilidad de pensar el movimiento del cuerpo como un continuo esquivar la muerte. Cada vez que se despega un pie del suelo para dar el paso, se presenta el riesgo de perder el equilibrio y caer, lo cual puede considerarse también como una metáfora sobre la

⁷³ h, D. 2011: p61.

posibilidad de morir, pues nadie nos asegura que en esa caída no perdamos la vida. Por tanto, durante esa ínfima fracción de tiempo, nuestra existencia se suspende en la incógnita que implica no saber sobre nuestra capacidad de evadir la caída (de evadir la muerte), la cual se satisface cuando logramos dar el paso siguiente. En ese sentido, desde el instante en que damos nuestro primer paso en la infancia nos entrenamos en hacer cada vez más ínfima la duración de aquel desequilibrio, hasta que se hace prácticamente imperceptible. En ese momento, aunque logremos obviar en la tranquilidad del paseo aquel peligro que se presenta en cada paso, el movimiento de nuestro cuerpo insiste en una maniobra técnica que juega a contrarrestar aquella probabilidad insuperable de que caigamos.

“...Para el autor de hoy, igual que para sus personajes, la muerte, hasta nueva orden, es la estrella. Sobre ella se montan los negocios, la vemos en los carteles, en torno a ella se organizan las historias, que muchas veces se inspiran en nuestra vida, cuyo término es ella. En un antiguo texto indio, los dioses le hacían esta predicción a la muerte, para convencerla de que aceptase su trabajo: “Tu gloria no tendrá igual”. Y es cierto, No hay nada que iguale los laureles de la muerte. Incluso cuando escapamos a ella, incluso cuando la olvidamos, sigue siendo nuestra señora. Esta presente en cada línea, en cada palabra, aunque no hablemos de ella, aunque queramos ignorarla...”⁷⁴ “...Las mil y una páginas. El fin posible a cada trazo de

⁷⁴ CARRIÉRE, J.C. 2006: p141.

la pluma. Sea cual sea nuestro trabajo, todos pensamos en ello. Esa urgencia, esa tensión. Escribir, actuar para aplazar la muerte, cada vez más...”⁷⁵

Cada paso, cada acción, cada gesto señala nuestra fragilidad vital. La gloria de la muerte implícita en cada maniobra que consigue evadirla. De este modo, siguiendo a Carrière, el escritor aplaza esa urgencia en cada línea, interrumpiendo su mortalidad (su vitalidad) en el devenir de su redacción, la cual aparenta -mientras dura- una fortaleza que logra evadir por ese lapso la fragilidad de la cual es sujeto. Lo mismo ocurre al caminar, cuyo entrenamiento permite dar un paso seguro que obvia el desequilibrio, aparentando mientras avanzamos que la muerte no tiene posibilidad de arrebatarnos la vida. A cada paso la evadimos y triunfamos como el escritor en cada palabra aplaza su fragilidad vital en lo que escribe, como en este momento yo misma lo estoy haciendo. El bailarín, cuya danza se fundamenta en el cuerpo y su movimiento, logra hacer una doble burla a la gloria de la muerte. Por una parte, al igual que el escritor, interrumpe su fragilidad vital en la frase coreográfica o el gesto que conduce, haciendo gala de un lenguaje indefinible que permite pender su cuerpo de la belleza que sugieren sus movimientos, al mismo tiempo que realiza los pasos de danza con el cuidado técnico necesario para no perder la vida en el intento de construir su lenguaje en movimientos.

⁷⁵ Op. Cit. p142.

“... El momento histórico de las disciplinas es el momento en el que nace un arte del cuerpo humano que no tiende únicamente al aumento de sus habilidades, ni tampoco a hacer más pesada su sujeción, sino a la formación de un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil y viceversa. Se conforma entonces una política de las coerciones que constituye un trabajo sobre el cuerpo, una manipulación calculada de sus elementos, de sus gestos, de sus comportamientos. El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una ‘anatomía política’, que es asimismo una ‘mecánica del poder’, esta naciendo, define como se puede apresar el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se les determina. La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos ‘dóciles’. La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos de utilidad económica) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos de obediencia política)...”⁷⁶

Esta cita permite realizar una comparación entre la disciplina del soldado y el entrenamiento del bailarín, al sugerir que por medio de la técnica el cuerpo se hace dócil. En ese sentido, siguiendo a Foucault, lo que quisiera analizar es la posibilidad de considerar que el entrenamiento técnico no solo implicaría la

⁷⁶ FOUCAULT, M. 2008: p160.

repetición de ciertos ejercicios para el desarrollo de habilidades corporales, sino también el logro de una obediencia kinética que sea útil a las necesidades expresivas del intérprete; al mismo tiempo que el incremento de su capacidad expresiva se hace útil al desarrollo de la obediencia de su cuerpo. De este modo, cada paso de danza que realiza el intérprete, posible de ser considerado como una manipulación calculada de los elementos del cuerpo, en que sus gestos y comportamientos entran en un mecanismo de poder que explora, desarticula y recompone su cuerpo respecto al desarrollo de habilidades coreográficas. La danza entonces como una prisión (respecto al análisis de Foucault), en donde el deseo del intérprete por elaborar la mejor versión de la frase coreográfica que realiza, se hace dócil al propio lenguaje indefinible que construye. Por ello, más allá del entrenamiento del cuerpo en la técnica académica, en que se disciplina al bailarín forzándolo a transgredir su naturaleza (ver II.1.1 Representar) -como posiblemente sucede con el entrenamiento de un soldado-, el sencillo paso, o el mínimo gesto también es sujeto de una similar obediencia que hace reconocible el lenguaje de la danza.

Tomando en cuenta lo anterior, Lucinda Childs, al llevar a cabo cada uno de sus movimientos, efectúa una doble maniobra: por un lado al levantar lentamente un objeto evade su propia fragilidad vital en la medida en que detiene en el control riguroso de su hacer la posibilidad de desequilibrarse y dejarlo caer, lo que podría implicar estar a merced de un accidente; pero por

otro lado, en la realización de todas aquellas acciones que califico como absurdas nos habla en un lenguaje del cuerpo y los elementos, que suspende su mortalidad en cuanto crea un decir en movimientos ajeno a la cotidianidad vital de su cuerpo. La técnica implícita en este actuar, y por tanto, en este modo de efectuar sus acciones en una lentitud obediente al ritmo que conduce, disciplina el cuerpo haciéndolo dócil a su lenguaje. De este modo, aún cuando cada una de estas acciones no haya sido producto de un riguroso entrenamiento que implicó repetirlas una y otra vez en la sala de ensayo, se vislumbra un control del cuerpo que manipula a cada instante el desarrollo del movimiento. Un actuar disciplinado y obediente a lo que se danza, en cuanto compone a cada instante la técnica que permitirá el logro de un cuerpo útil al lenguaje de la danza. La disciplina persigue un cuerpo obediente, y un cuerpo obediente logra un manejo técnico útil a las necesidades expresivas del intérprete. Por ello, el lenguaje de la danza es reconocible en las rigurosas maniobras que gracias a su habilidad técnica, el bailarín conduce.

En búsqueda de extremar estas observaciones sobre el entrenamiento técnico del bailarín y la relevancia de considerar un actuar disciplinado como útil al lenguaje del intérprete, analizaré a continuación la instalación de vídeo “Trio C” de Daniela Marini y Germán de la Riva⁷⁷. Tres pantallas de televisión muestran tres montajes de animación de stop motion cada una, donde unas

⁷⁷ MARINI, D. y DE LA RIVA, G. Trío C. Archivo Daniela Marini. [video]

cajas de tetra pack de leche representan los bailarines que interpretan las coreografías, las cuales se pueden ver en cada pantalla: "El lago de los cisnes"⁷⁸, "CRWDSPCR" de Merce Cunningham y "Véronique Doisneau" de Jérôme Bel. A continuación presento una descripción de cada una:

Fragmento coreográfico 5:

Dos hileras de 10 cajas de leche cada una, enfrentándose en forma oblicua en los costados laterales de lo que parece un escenario con piso de linóleo. Mientras suena la música para orquesta del segundo acto del Lago de los Cisnes, una caja donde se lee "leche" en color rojo avanza transversalmente describiendo una línea que va desde el fondo hacia el frente por el centro entre una hilera y la otra. Efectúa tres tipos de movimientos hasta que cambia de dirección para ubicarse en forma equidistante de las dos hileras. Primero intercala ambos costados con el frente al compás de la música, para luego avanzar o retroceder frontalmente tres veces. Posteriormente se observan distribuciones caleidoscópicas de las cajas que inicialmente estaban en hileras (donde se lee "leche" en color azul) hasta que aparece una segunda caja de color rojo que se relaciona con la otra en el centro de las formas corales de las demás cajas, hasta que queda una sobre la otra en lo que parece el principio de un pas de deux. Comienza el tema central del ballet, El Lago de los Cisnes, y ambas cajas rojas permanecen después de la salida en línea de las demás por el costado derecho. Junto a ellas queda por ese mismo costado al fondo, una caja azul detenida. Hacia el final del

⁷⁸ "El lago de los cisnes" es una obra de repertorio del ballet clásico, concebida en base a la música de Piotr Ilich Tchaikovski. La coreografía que se repone con las cajas tiene su origen en la creación de Marius Petipa.

fragmento la caja azul las separa. Una caja roja sale, la otra queda con su lado de mayor extensión en el suelo al lado de la azul, la cual también avanza hasta desaparecer. Suena el aplauso de lo que parece un público con la caja roja en el centro recostada.

Imagen 12: Trío C en La Casa Encendida. Madrid – España. N°1⁷⁹



⁷⁹ MARINI, D. Archivo fotográfico Daniela Marini. Trío C en La Casa Escondida en Madrid. [Fotografía]

Fragmento coreográfico 6⁸⁰:

Doce cajas de leche cuyas letras son de color azul, distribuidas en 5 grupos en lo que parece el mismo espacio del fragmento coreográfico 5: dos grupos de a tres que se enfrentan oblicuamente, y tres grupos de a dos entre medio. Los cuatro grupos que se encuentran en el costado posterior están detenidos, mientras el grupo de a tres que se encuentra más adelante se mueve coralmente contrastando con una superposición de sonidos reproducidos a la inversa que se repiten. Luego, se alterna el movimiento quedando este grupo de a tres detenido en hilera. Los movimientos corales entre los grupos que se encuentran más atrás poco a poco comienzan a desplazarse similarmente hasta que parecen un solo grupo de nueve cajas que contrasta con los de adelante. Ahora ambos grupos (uno de a tres y otro de a nueve) se movilizan en la aparición de formas irregulares que contrastan asimétricamente. Poco a poco todas las cajas se van agrupando en una sola forma de doce que queda a un costado en la parte posterior del plano en donde se mueven. Por turnos se desplazan hacia el otro lado hasta que finalmente quedan detenidos con una conformación similar, pero en el costado del frente.

⁸⁰ En el siguiente sitio web encontré la versión original de esta coreografía de Merce Cunningham:
YOUTUBE, Merce Cunningham, CRWDSPCR [en línea]
<https://www.youtube.com/watch?v=G6Yock-KhEM> [consulta 12 septiembre 2016]

Fragmento coreográfico 7⁸¹:

Una sola caja, en cuya inscripción se lee “leche” de color azul, detenida durante toda la duración del video con sus letras frente a la cámara, en el sector del centro hacia adelante del mismo piso de linóleo de los fragmentos 5 y 6. Contrastando, el sonido de una voz femenina en francés cuya traducción aparece a modo de subtítulos en la parte inferior de la imagen en letras blancas. La voz se escucha intercedida por pausas de silencio, intercaladas por cambios en la imagen en donde además del silencio desaparece la caja y solo vemos un paréntesis con tres puntos suspensivos. A continuación transcribo el texto de los subtítulos:

“Buenas noches

Yo me llamo Véronique Doisneau

Yo soy casada y tengo dos hijos de seis y doce años

Tengo cuarenta y dos años y me retiraré en ocho días

Esta noche es mi última actuación en la Ópera de París

(...)

En la jerarquía de la Ópera de París yo soy un “sujeto”

Esto significa que puedo bailar tanto en el “cuerpo de baile” como de “solista”

⁸¹ En los siguientes sitios web encontré la versión original de esta coreografía en 4 partes, de los cuales es posible reconocer el fragmento en la propuesta de Daniela Marini:

YOUTUBE, Jérôme Bel, Véronique Doisneau 1 [en línea]

<https://www.youtube.com/watch?v=OluWY5PInFs> [consulta 12 septiembre 2016]

YOUTUBE, Jérôme Bel, Véronique Doisneau 2 [en línea]

http://www.youtube.com/watch?v=FjPcRRH_4CM [consulta 12 septiembre 2016]

YOUTUBE, Jérôme Bel, Véronique Doisneau 3 [en línea],

<http://www.youtube.com/watch?v=L10LIVPE-kg> [consulta 12 septiembre 2016]

YOUTUBE, Jérôme Bel, Véronique Doisneau 4 [en línea]

<http://www.youtube.com/watch?v=TfsOj4a2ggA> [consulta 12 septiembre 2016]

Gano unos tres mil seiscientos euros netos al mes
aproximadamente unos veintitrés mil francos franceses

Nunca llegue a ser una “estrella”

La cuestión nunca surgió

Creo que no tuve el suficiente talento

y era muy frágil físicamente

(...)

Los ballets que prefiero bailar son los de los coreógrafos Marius
Petipa

Georges Balanchine

Rudolf Nureyev

y Jerome Robbins

Lo que no me gustó interpretar son los de Maurice Béjart y Roland

Petit

También aprendí mucho de Merce Cunningham

bailar en silencio

y estar atento al ritmo de otros bailarines

(...)

Una de las cosas más bellas del ballet clásico es una escena del
“Lago de los cisnes” donde treinta y dos bailarinas del cuerpo de
baile bailan juntas

pero en esta escena

hay largos momentos de inmovilidad

las “poses”

nos convertimos en un decorado humano para resaltar el papel de
las “estrellas”

y para nosotras

es la cosa más horrible de hacer

yo por ejemplo

quiero gritar o incluso irme del escenario”

El presente análisis será realizado a partir de dos preguntas: ¿qué hace que estos tres fragmentos se puedan distinguir como un hacer coreográfico, en la medida en que prescindan de bailarines? y ¿cómo reconocer las relaciones fundamentales establecidas anteriormente entre lenguaje de la danza y manejo técnico del movimiento, en un montaje que no depende de la expresión danzada de cuerpos cuya vitalidad se pone en juego en cada paso?

La música de cada animación, sumado al ritmo de los desplazamientos de las cajas (que comparados con las coreografías originales presentan similitudes evidentes) califican sin dificultad esta instalación como un “hacer coreográfico”, a pesar de la marginación del cuerpo mortal del bailarín que he calificado a través de estas líneas como esencial para el análisis de la interpretación y por tanto para la danza. Por ello, el que cada caja -como marionetas conducidas por un trabajo de animación, que juegan el rol de intérpretes de estas tres coreografías, reproduciendo desplazamientos espaciales escogidos que las caracterizan- haga posible esta representación, pareciera poner en tela de juicio, además de aquellos aspectos considerados esenciales para la danza - como la exposición del cuerpo del bailarín que dialoga con la incertidumbre de caer en cada paso-, la necesidad de una técnica para el logro de un estilo,

como la necesidad de un entrenado intérprete para el logro del lenguaje coreográfico.

Los desplazamientos de las cajas, producidos por un efecto cinematográfico, componen una estructura que al ser comparable al diseño de piso en movimiento de cada coreografía en su formato original, nos presenta también una causalidad suspendida (Ver sección I.1.2 Encadenar). En ese sentido, el diálogo que establece el bailarín con la incertidumbre de caer en cada paso será llevado a cabo por quien dirige la animación y también por el espectador, en la medida en que las elecciones de desplazamiento serán causa de infinitos efectos que, si bien serán obedientes a la lógica de la coreografía, se determinarán en el momento en que estos sucedan, sugiriendo a través del diálogo entre el espacio y la posición que ocupa cada caja, el lenguaje de cada coreografía. De este modo, cada caja podría ser considerada también como un bailarín “malditamente colgado de su ligereza” (citando a Fratini) en los ojos del espectador, debido a que cada uno de sus movimientos (sugeridos por la técnica de animación) llevará implícito la tragedia de siempre desaparecer en el siguiente, exponiéndose la incertidumbre propia del movimiento danzado (analizado en páginas anteriores) a través de la caja, que en sí misma no nos permite, al igual que un bailarín cuando danza, predecir la consistencia del movimiento siguiente.

El estilo de cada fragmento es reconocible en el análisis del diseño de piso y su sonorización, lo cual inmediatamente margina el entrenamiento y la técnica del bailarín como componente esencial para su reconocimiento. En ese sentido, podemos establecer que el estilo estará inscrito en las decisiones de quien dirige la animación, como en las relaciones semánticas que pudiera establecer el espectador con el formato original de las coreografías, más allá del dominio técnico que pudiera llevar a cabo un intérprete, el cuál en este caso es reemplazado sin dificultad por una caja de leche. El rescate de estos componentes, que caracterizan un contraste estilístico a través de cada fragmento, configuran parte del lenguaje de la instalación poniendo de relieve la pregunta sobre la posibilidad de prescindir del cuerpo del bailarín en una coreografía.

En la primera animación se distinguen 20 cajas cuyas letras son de color azul y dos cajas cuyas letras son de color rojo. En las dos animaciones siguientes las cajas son todas de color azul. Esta diferencia en el color permite establecer roles entre las cajas, como muchas veces lo hace el vestuario en las coreografías con bailarines. Así, en el extracto referido al Lago de los Cisnes, se reconoce a Odette y al príncipe Sigfrido en las cajas de letras de color rojo, o por lo menos un rasgo significativo en relación a los roles de dos protagonistas respecto de las demás cajas y de las siguientes animaciones, debido a que el color rojo no vuelve a aparecer. Por otra parte, estas cajas de color rojo se

ubican centralmente, estableciendo una diferencia con las demás, que siempre se disponen en conjunto haciendo un contraste espacial con las dos rojas. En la siguiente animación, las doce cajas azules se ubican asimétricamente no distinguiendo en ningún momento una disposición en el espacio que sugiera la existencia de un solista; y en la tercera, por el contrario, una sola caja que no se mueve, cuyo texto en off problematiza su situación protagónica al sugerirnos que posiblemente esa caja pertenezca al conjunto de cajas azules que no resaltan respecto a las dos cajas de color rojo en la primera animación.

Estas observaciones nos narran un punto de vista sobre la situación del cuerpo de los intérpretes en tres estilos de danza diferentes⁸², punto de vista que corrobora al cuerpo del bailarín como el agente fundamental de la danza, más allá del papel que representa en cada coreografía. Como lo muestra esta instalación, los aspectos dramáticos o significantes propios de una coreografía podrían llegar a estar dados únicamente por el diseño de piso, el vestuario y el sonido como ocurre en Trío C⁸³. Sin embargo, lo que Trío C no revela es la danza y la sutileza de los movimientos que la componen, movimientos propios del cuerpo de los bailarines los cuales en este hacer coreográfico están ausentes.

⁸² Considerando un orden cronológico entre los tres fragmentos: estilo clásico a través de una obra de repertorio, finales del estilo moderno o inicios del estilo contemporáneo a través de Cunningham y una propuesta que bordea la instalación coreográfica en el fragmento que sugiere a la obra de Jerome Bell.

⁸³ Aspecto observable incluso en la horizontalidad de labores propia de la coreografía de Cunningham, lo cual se aprecia tanto en el formato original como en la instalación, gracias al diseño de piso.

A través de las cajas, el espectador entrevé cómo la estructura coreográfica puede situar el cuerpo del bailarín como un objeto a su servicio, como ocurre por ejemplo en la tercera animación, en que una caja de color azul parece contarnos como no llegó a ser estrella porque no tuvo el suficiente talento y era muy frágil físicamente.⁸⁴ Al mismo tiempo, esta caja que no se mueve, a pesar de sugerir que no fue la “primera bailarina” que hubiera deseado, se transforma en la protagonista de la tercera animación en la medida que quien dirige la obra decide utilizar su frustración como el centro de lo que sugiere. Es decir, a través de rasgos característicos reconocemos sin dificultad el original de la coreografía con bailarines, mientras nos preguntamos sobre la violencia que implica este reconocimiento cuando han sido reemplazados sus cuerpos por objetos, y que las mismas problemáticas reflexivas que se nos plantean al comparar coreografías de diferentes estilos se hacen evidentes en una instalación que prescinde de ellos.

La instalación Trío C, logra reflexionar sobre un nuevo aspecto ambivalente en la danza, que no había mencionado antes. A pesar de que el arte coreográfico se fundamenta en cuerpos vivos de bailarines como el componente esencial de su creación, estos cuerpos, al parecer, son tratados como objetos comparables a una caja de leche cuya vitalidad es posible

⁸⁴ Situación que se torna paradójica, cuando constatamos que en la primera animación una caja idéntica, gracias a su color rojo y su ubicación en el espacio, logra ser poseedora de este rol.

encerrarla en un sistema de tetra brick, en la medida en que la coreografía pareciera solo necesitar de la individualidad de cada uno de ellos, cuando estas particularidades permiten hacer reconocible rasgos esenciales de la estructura del lenguaje de la coreografía. Sin embargo, al mismo tiempo el lenguaje no está completo cuando los componentes de la coreografía no son conducidos por la cabeza de los bailarines (citando a Noverre, Ver I.1.1. Representar).

Así, desde la posibilidad de reemplazar a los intérpretes por cajas de leche todas iguales, el rol o el personaje que representa cada bailarín en cada coreografía depende más que de su calidad interpretativa, de aspectos que marginan su individualidad corporal, expresiva y técnica. Pero, al mismo tiempo, esta marginación evidencia que la narración de una historia o la construcción de un personaje o la sugerencia de una propuesta a reflexionar en una coreografía, no está completa en la danza cuando ésta se hace a través de objetos que se animan. El intérprete con su individualidad, cuyo dominio técnico lo hace frágil o fuerte, se transforma en el ser esencial para la obra desde el punto de vista del lenguaje de la danza trascendiendo la sola exposición de aspectos significantes, narrativos o reflexivos que en este caso pueden ser tratados por cajas de leche, incluso en una técnica como la clásica que por todos los medios intenta omitir aquellos aspectos que los distinguen⁸⁵.

⁸⁵ En una homogeneización del cuerpo que se constata imposible en Trío C cuando a pesar de todo, las cajas todas iguales solo logran dar cuenta de rasgos de la coreografía sin

En conclusión, es posible reconocer la obra Trio C como lo que podemos denominar un hacer coreográfico, en la medida en que es capaz de enunciar en la omisión a través de una caja, el cuerpo del bailarín y las problemáticas que su exposición impone al lenguaje de la danza. Aquella ausencia reemplazada por una caja de leche releva el espacio, el ritmo, el diseño de piso, la música y la narración, en la tragedia que implica evidenciar a través de cada uno de estos componentes eso que no está, y como la danza juega con la posibilidad de considerar el cuerpo como un objeto.

El texto de Véronique Doisneau extraído como fragmento en la tercera animación, constata la importancia de la individualidad del intérprete, debido a que en su voz inimitable la reconocemos. Nuestra mirada de espectadores reclama al bailarín que es reemplazado por una caja de leche en una metáfora cruel sobre nuestro propio cuerpo, cuya vitalidad podría encerrarse en un sistema de tetra brick, al mismo tiempo que la voz de una bailarina demanda un lugar que el estilo en que ha bailado no ha podido otorgarle. Aparece, a través de la voz y el objeto, la mujer, la persona, su cuerpo, su técnica, como su posición en el escenario, configurando un discurso que nos habla de la danza y nos enuncia cómo la coreografía margina sin dificultad el esfuerzo del intérprete, el cual al mismo tiempo se nos presenta como fundamental para la aparición del lenguaje coreográfico; porque son cajas lo que vemos y su

mostrarnos jamás, aquella individualidad corporal y de movimiento que apreciamos al observar la coreografía original.

relación con los otros componentes reclama la coreografía con bailarines en aquello que falta. La misma operación que hace cada bailarín con su cuerpo deteniendo la proximidad de la muerte en cada paso que requiere una técnica que evade el desequilibrio, realiza Trío C a través de las cajas cuya leche no se agria, deteniendo en la representación la verdad de la danza que sólo es posible a través de cuerpos que se juegan en el movimiento la consistencia de lo que implica estar vivo.

Para finalizar nuevamente cito a David Le Breton:

“...Algo es cierto: el hombre que camina muestra rara vez la arrogancia del automovilista o de aquél que toma el tren o el avión puesto que permanece siempre a la altura del hombre y siente a cada paso la aspereza del mundo y la necesidad de granjearse la simpatía de los pasantes que cruza en su camino...”⁸⁶

Del mismo modo entonces que el caminante, el bailarín al entrenarse técnicamente tampoco es arrogante. Su hacer se construye en base a la consistencia de su cuerpo en relación al tiempo, el espacio y la gravedad, sintiendo también la aspereza del mundo a la altura de su constitución como ser humano que siempre depende del riesgo que se juega en cada paso, que

⁸⁶ Op. Cit. p62.

siempre esquivaba su muerte. Sin embargo, sus habilidades sirven al hacer coreográfico, y el modo como ha entrenado su cuerpo puede en ocasiones hacer visible un estilo de movimiento, como si de pronto la consistencia del lenguaje que construye a cada paso trascendiera a algo más que la danza, o el sencillo deseo de “granjearse la simpatía” de quienes lo acompañan. La instalación Trío C a través del desplazamiento de cajas de leche, nos narra en la omisión una tragedia sobre el cuerpo del intérprete, así también una perspectiva sobre la danza y una apreciación sobre el estilo y la técnica. Sin bailarines, pero a través de una elocuente representación de sus cuerpos, nos habla entonces de cómo el intérprete muchas veces se entrega a la coreografía corriendo el riesgo de ser aprisionado en el lenguaje de un coreógrafo, como Véronique Doisneau lo hizo por aquellos ballets que le gustaba bailar, y lo vuelve a hacer al exponer su testimonio como tema para Jerome Bell. Pero, al igual que el caminante en ocasiones debe abandonar la ética del callejeo para tomar un auto, un tren o un avión por el deseo de recorrer distancias que a su solo paso serían imposibles, el bailarín también entrega su lenguaje corporal, conseguido a través de un riguroso entrenamiento, a las decisiones creativas de un coreógrafo, por el deseo de completar con su cuerpo aquello que hace posible la coreografía.

I.2.2. Expresión coreográfica.

El análisis de la instalación Trío C realizado en los párrafos anteriores, deja conclusiones relevantes que permitirán desarrollar el concepto de música muda -expuesto desde la Introducción-, y a su vez, analizar como cada paso, logrado por medio del entrenamiento técnico, se re-significa en la coreografía como expresión (dando respuesta a lo expresado al inicio del punto I.2). A continuación expondré, a modo de enumeración, la síntesis de este análisis, para luego poder definir lo que aquí llamo expresión coreográfica (desde los temas antes enunciados), a través de la revisión de dos obras coreográficas chilenas estrenadas durante el año 2012; InVisible de Morand Osorio y Diana de Pe Mellado:

1. Los aspectos narrativos, significantes y reflexivos de una coreografía, pueden ser abordados desde el diseño de piso, las trayectorias, la sonoridad y el vestuario aplicados a objetos animados, marginando sin dificultad la presencia de bailarines en el escenario. Esto queda demostrado en el análisis de Trío C, al revelarnos tanto roles significantes que permiten dar cuenta de la estructura coreográfica a través del movimiento de las cajas, como reflexiones sobre el hacer coreográfico, el lenguaje y el cuerpo de los bailarines, a través del gesto de reemplazar estos últimos por cajas de leche.

2. El reemplazo de bailarines por cajas de leche releva la importancia de la técnica en la interpretación coreográfica, en la medida en que los aspectos narrativos, significantes y reflexivos no son suficientes para dar cuenta del lenguaje de la danza. La exposición de todos los componentes de la coreografía a través de cajas de leche, si bien nos permite reconocer el estilo, el diseño de piso y un punto de vista sobre la danza, reclama en su exposición el lenguaje indefinible que es propio del movimiento que se realiza jugando con la propia fragilidad de quien danza. Cada gesto, y cada movimiento que construye el intérprete, se fundamenta, como hemos explicado anteriormente, en la exposición del riesgo que implica sugerir el perder la vida en cada paso, y por tanto en la habilidad técnica para no desequilibrarse y dar el paso siguiente. Las cajas todas iguales, cuya capacidad de agriarse esta congelada en un sistema de tetra brick, están por tanto imposibilitadas de construir aquel lenguaje que depende de una existencia frágil que sólo es propia de los bailarines.

3. A través del análisis de Trío C comprobamos que el lenguaje coreográfico también puede fundamentarse en la posibilidad de considerar al intérprete y su cuerpo como un objeto. El hecho de que en Trío C, el espectador reconozca personajes, roles, aspectos narrativos, estéticos, reflexivos e incluso un punto de vista crítico sobre la danza, sin la mediación de bailarines que conduzcan su propio lenguaje, permite una pregunta sobre hasta que

punto la coreografía aprisiona en su forma y estructura la individualidad técnica y creativa de los bailarines, como si estos fueran cajas de leche. Las conclusiones del punto 2. responden que inevitablemente el lenguaje de la danza se completa en los bailarines, lo cual sugiere a su vez, que el lenguaje de la danza pareciera fundamentarse también en esta ambivalencia.

Respecto a lo anterior propongo considerar la siguiente cita de Cámara e Islas, referida a las investigaciones de Rudolf von Laban sobre el análisis del movimiento:

“... Al momento de realizar ejercicios prácticos, vemos que no es lo mismo elaborar una secuencia de movimiento aplicando el concepto peso que nos remite, como se dijo, a la idea de gravedad, que elaborar uno que haga uso del concepto energía, que nos remite a pensar en la idea de la cantidad de combustión interna utilizada en la ejecución de un movimiento, que cuando usamos el concepto fuerza, que aunque ligado a la idea anterior, se puede asociar a características físicas particulares de los individuos.

El factor flujo, que implica la “variación en la tensión corporal”, se encuentra en la base de los demás elementos del esfuerzo y “se asocia con la progresión”. Además, se dice que el flujo es coordinado por el sistema nervioso central, que reacciona a estímulos internos y externos (Lynton, 2000), y que este elemento sería el que, de

manera primordial, respondería a la pregunta de cómo se hace un movimiento...”⁸⁷

En la introducción, identifiqué el concepto de música muda como rumor trascendental de la interpretación (Nota al pie N° 4), cuyo sonido que no se escucha con los oídos se configura en el ritmo del movimiento de los gestos (examinar Ejemplo N° 1). Considerando los conceptos de peso (asociado a la idea de gravedad), energía (como combustión interna del cuerpo) y fuerza (respecto a características individuales del bailarín), podríamos establecer que el ritmo del movimiento de los gestos de un bailarín se conjuga entre situaciones dadas e inamovibles, tales como la gravedad en relación a una conformación propia del cuerpo que determina su fuerza que también es dada, y el desarrollo de sus propias habilidades para manejar la energía de su cuerpo, estableciéndose un diálogo entre peso, energía y fuerza cuyo decir insonoro podríamos identificarlo como música.

Más adelante estas autora indican: “...El ritmo es la ley del gesto, de acuerdo con el que procede, a veces con más fluidez y a veces con menos fluidez, en su secuencia en el espacio, dentro de una secuencia de tiempo (duración). Como resultado, la tensión y distensión (relajación) originadas dentro del cuerpo son

⁸⁷ CÁMARA, E. e ISLAS, H. 2007: p114.

matices de fuerza...”⁸⁸. Siguiendo esta frase, el gesto obedece a una ley, la cual a su vez obedece al gesto que legisla. El cuerpo se mueve en la conjugación entre aspectos dados (como el peso y la fuerza) y aspectos ligados a la habilidad eficiente de mover el cuerpo, generando una sustancia rítmica cuya variación de fluidez está dada por la consistencia de las potencias (peso, energía y fuerza) que se ponen en juego a través del movimiento. Esta ley del ritmo aplicada al gesto es justamente la que no podemos analizar en Trío C debido a que las cajas se desplazan conforme a la animación que las conduce. El peso en miligramos que cada una posee no puede considerarse en la realización de sus movimientos, ya que las trayectorias que realizan obedecen a la edición de cuadros que las muestran en diversas posiciones, sugiriendo una conducción de sus cuerpos inertes cuya energía y fuerza solo pertenece a una ilusión virtual dada por procedimientos de animación. Las cajas rojas, si bien pueden exponer una fuerza significativa en la primera animación, como las cajas azules, pueden evocar una armonía del espacio en la segunda, como insinuar una fragilidad corporal que llega a ser trágica en la última; no abordarán jamás la realidad que se juega en el cuerpo del bailarín respecto a las fuerzas que paso a paso permiten modelar la coreografía.

En relación a lo anterior, la individualidad del bailarín, que de algún modo hemos considerado aprisionada en la coreografía, también quedará sujeta a su

⁸⁸ Op. Cit. p111.

capacidad física respecto de su peso. Sin embargo, aquella habilidad para hacer más o menos eficiente cada movimiento en la resolución de los problemas coreográficos que impone la obra de la cual es sujeto, determinará el lenguaje de la coreografía en la medida en que la estructura propuesta por el coreógrafo se hará consistente en los movimientos del intérprete. En esta diferencia entre la planificación del creador y el fluir del bailarín, cuyo juego completa la coreografía, es donde encontramos esto que he llamado música muda, y por lo mismo, es donde quisiera fundamentar un análisis sobre la expresión coreográfica. Expresión consistente en el trabajo que el bailarín ha realizado en la sala de ensayo entrenando su cuerpo para desarrollar el uso más eficiente de su propia energía, el cual se re-significa en la coreografía en la medida que construye un lenguaje acorde a sus habilidades en contraste a los componentes que la obra le impone.

I.2.2.1 Música muda / InVisible de Morand Osorio.

Para comenzar este análisis propongo considerar el siguiente comentario sobre la obra coreográfica InVisible:

“...Tacto convertido en sonido, voz transformada en imagen. La coreografía dirigida por Francisca Morand y Eduardo Osorio funde movimiento, interacción sonora y video para proyectar las sensaciones físicas internas a través de la tecnología. ¿Cómo hablar de lo que sentimos al movernos? ¿cómo transformar estas experiencias en material artístico? ¿qué emerge cuando pensamos en lo táctil como impulsor de la experiencia sensorial y el movimiento? ¿qué acontecimiento audible ocurre dentro y sobre el cuerpo cuando se mueve? ¿Qué tipo de sonoridades y cómo podrían ser oídas? ¿qué imágenes y palabras surgen de estas experiencias? ¿qué narrativas emergen de la experiencia sonora y el movimiento? Así es como surge InVisible, (Proyecto Somaestética, Fondart 2012) montaje de danza contemporánea y sonido donde tres bailarines (Francisca Morand, Eduardo Osorio y Pablo Zamorano) y un artista sonoro (Ariel Bustamante), en conjunto con video proyecciones (Isabel Skibsted), se concentran en «lo que no se ve», en hacer visible lo invisible, lo ausente, lo oculto, lo no evidente, lo micro, lo invisible como lo cercano a nuestros cuerpos (Maurice Merleau-Ponty), e invitando a una experiencia multimedia sustentada en el cuerpo en movimiento...”⁸⁹

Tomando en cuenta lo anterior, pareciera que la obra InVisible permite desde la percepción habitual de un espectáculo de danza, es decir ver lo visible con los ojos y escuchar lo audible con los oídos, investigar como espectador la posibilidad de apreciar en forma sinestésica algunos de los componentes de la coreografía. Así es como, a través del soporte sonoro nos parece que podemos

⁸⁹ Comentario que es posible encontrar en el siguiente sitio web: MORAND, F. Y OSORIO, E. 2012. Invisible [en línea] <<http://morandosorio.blogspot.com/2012/12/invisible.html>> [consulta: 12 septiembre 2016]

apreciar el tacto, mientras descubrimos nuestra propiocepción en el ver y escuchar a los bailarines. En ese sentido, el que esta obra se concentre en hacer visible lo invisible o audible lo que no se escucha como material para la creación, permite investigar de manera más concreta⁹⁰ este factor “mudo” que considero propio del cuerpo en movimiento y que por tanto es esencial en la danza. A partir de ello entonces quedará la tarea de demostrar como este factor es necesariamente musical.

⁹⁰ En el análisis de Trío C pudimos ubicar este factor mudo en la diferencia entre la propuesta coreográfica y la propuesta del intérprete, centrándonos en los componentes que surgen en el diálogo entre cuerpo y movimiento considerando un análisis del bailarín a partir de la omisión que Trío C propone. De este modo, el foco de este análisis se sitúa en investigar este factor mudo como sustancia concreta para la creación, pudiendo adentrarnos a través de esta obra en el diálogo entre cuerpo y movimiento desde la perspectiva de la coreografía.

Imagen13: InVisible de Francisca Morand y Eduardo Osorio. N°1⁹¹



⁹¹ MORAND, F. Y OSORIO, E. 2012. Invisible [en línea] <http://morandosorio.blogspot.com>
[consulta: 12 septiembre 2016]

Fui espectadora de esta obra en la última función de su primera temporada. Había asistido previamente a un ensayo donde pude apreciar parte del procedimiento para crear el soporte sonoro, en que me sorprendí con la precisión existente entre sonido y movimiento. Cada gesto resonaba a mis ojos en forma tan rigurosamente sincrónica con lo que oía, que me sugirió un actuar diferente al ajuste entre movimiento y sonido observable en un gran número de obras de danza, en que, producto del ensayo insistente y sistemático, el bailarín logra ajustarse a ciertos acentos elegidos de la música, o el músico en vivo logra coincidir la duración de algunos elementos sonoros con aspectos de la coreografía. En este caso, al parecer el objetivo no se traducía en generar un lenguaje que lograra integrar lo que se escucha y lo que se ve (como dos dimensiones que, separadas, por lo general componen la obra de danza), sino que la búsqueda estaba centrada en que la coreografía surgiera como una dimensión a la vez sonora y visual que obedeciera a una misma fuente; el cuerpo en relación a su movimiento. De este modo, los cables que sujetos al cuerpo de los bailarines terminaban en una pequeña cartuchera ajustada a la cintura (Ver Foto N° 13), no solo eran parte de la fisonomía visual de la obra, sino que permitirían, por medio de un micrófono conectado a la piel, emitir las señales a un computador que harían sonoro para los espectadores el movimiento de sus cuerpos; y así, con una exactitud de máquina, sugerir una correspondencia entre los acentos del sonido y del movimiento, la cual no se debería a una sincronía entre ambos, sino a la emisión sonora y visual de un

mismo origen. Comprender este procedimiento, me permitió vislumbrar, que a través de la tecnología existiría la posibilidad de distinguir como vibraciones sonoras parte de aquel valor de la danza que he considerado que se escucha, pero no con los oídos.

Meses después como espectadora en esta última función, me pregunté sobre lo que realmente suena ¿el sonido del roce del micrófono en la piel, el flujo sanguíneo, los latidos del corazón, el aire que entra y sale de los pulmones, o el roce del cuerpo respecto a la presión del aire? Seguramente una suma de todos ellos, cuyo resultado dependerá del artista sonoro, quién diseñará la textura en base a como vaya modelando el espectro resultante a cada momento.

Detengámonos en la siguiente frase de Merleau-Ponty:

“...Mis movimientos y los de mis ojos hacen vibrar al mundo, como se hace mover un dolmen con el dedo sin quebrantar su solidez fundamental. A cada parpadeo de mis pestañas, una cortina desciende y se levanta, sin que yo piense en lo inmediato a imputar a las cosas mismas este eclipse; a cada movimiento de mis ojos que barren el espacio delante de mí, las cosas sufren una torsión breve que pongo también a mi cuenta; y cuando camino en la calle, los ojos fijos sobre el horizonte de casas, todo mi entorno cercano, cada ruido del talón sobre el asfalto, se estremece, luego se hunde en su lugar.

Expresaría mal eso que pasa diciendo que un "componente subjetivo" o una "aporte corporal" vienen aquí a recubrir las cosas mismas: no se trata de otra capa o de un velo que vendría a ubicarse entre ellas y yo...^{92 93}

El sonido de cada movimiento captado por el micrófono hace audible el contacto entre los cuerpos de los bailarines y como cada uno de sus gestos atraviesa el espacio. Tomando en cuenta este componente sonoro en la coreografía, la danza en este caso, sufre aquella torsión breve, que refiere Merleau-Ponty, en cada parpadeo de la mirada del espectador, al mismo tiempo que el oído capta en forma amplificada lo que normalmente en una coreografía no se escucha. Cada sonido que se produce gracias al roce del cuerpo entre bailarines, su fricción con la presión atmosférica y con el piso, estremeciendo la imagen del movimiento en la medida en que percibimos como sonido aquello que habitualmente captamos desde la visión, haciendo también vibrar al mundo, ubicando desde una nueva dimensión perceptiva la captación de la coreografía. El oído y los ojos del espectador mueven entonces la danza de los bailarines, la

⁹² Del Original en francés: "...mes mouvements et ceux de mes yeux font vibrer le monde, comme on fait bouger un dolmen du doigt sans ébranler sa solidité fondamentale. À chaque battement de mes cils, un rideau s'abaisse et se relève, sans que je pense à l'instant à imputer aux choses mêmes cette éclipse; à chaque mouvement de mes yeux qui balayent l'espace devant moi, les choses subissent une brève torsion que je mets aussi à mon compte; et quand je marche dans la rue, les yeux fixés sur l'horizon des maisons, tout mon entourage proche, à chaque bruit du talon sur l'asphalte, tressaille, puis se tasse en son lieu. J'exprimerais bien mal ce qui se passe en disant qu'une "composante subjective" ou un "apport corporel" vient ici recouvrir les choses elles-mêmes: il ne s'agit pas d'une autre couche ou d'un voile qui viendrait se placer entre elles et moi..." En *Le visible, et l'invisible*.

⁹³ MERLEAU-PONTY, M. 1945 p22.

cual se sustenta en el contacto entre ellos, consigo mismos, con el espacio y la creación que surge a cada paso; cuyo sonido dirigido por el artista sonoro, adquiere una fisonomía que al mismo tiempo recrea la estructura del movimiento. En ese momento, la mirada adquiere una resonancia auditiva que es movida también por lo que en la coreografía va sucediendo.

Imagen 14: InVisible de Francisca Morand y Eduardo Osorio. Centro Cultural Gabriela Mistral. 2012. N°2⁹⁴



⁹⁴ MORAND, F. Y OSORIO, E. 2012. Invisible [en línea] <http://morandosorio.blogspot.com> [consulta: 12 septiembre 2016]

En la Foto N° 14, apreciamos cómo el intérprete del medio dirige su movimiento hacia adelante al mismo tiempo que los intérpretes de los costados parecen empujarlo. Pero, con una suavidad visible en la curvatura de sus manos que nos indica que la energía de este empuje obedece también a la habilidad del bailarín del centro para conducir este avance. Observamos desde la inmovilidad de la fotografía, la sugerencia de un diálogo, entre los intérpretes, dado por el tacto. Sugerencia que se logra escuchar en el espectáculo a través de este proceso tecnológico, el cual se subordina a la habilidad del artista sonoro para dialogar desde su conocimiento de los medios que posee, con lo que está sucediendo a partir del contacto entre los bailarines. Así, antes de que la suma de sonidos sean procesados en un computador, cada uno también dependerá de la combinatoria peso, energía y fuerza de los bailarines (Ver sección I.2.2. Expresión Coreográfica, al inicio en la revisión de las citas de Cámara e Islas), cuyo flujo se fundamentará en la habilidad para hacer más o menos eficiente, los movimientos resultantes de la relación que se sucede entre ellos. Lo mudo de la danza haciéndose audible, aunque con una resonancia que llega a nosotros como la recreación de lo que podría ser el sonido del roce.

El artista sonoro elige la textura que representará en sonido el roce de sus cuerpos a partir del material que este mismo contacto propone; llegando a nuestros oídos no el sonido del movimiento puro, sino una creación sonora basada en los materiales que el cuerpo ofrece. El procedimiento en sí mismo se

basa en que cada fricción del cuerpo, cada avance y cada contacto tenga su resultante sonora en forma sincrónica a lo que sucede, proponiendo un ritmo de los acontecimientos audibles y visuales que depende de como se da el movimiento. La resonancia de esta sincronía cobrará vida propia como creación del artista sonoro independientemente de la danza, que es donde estos sonidos encuentran su origen. Sin embargo, en el inicio de cada uno de ellos, estaremos en presencia por un instante, a través del ritmo de la secuencia que se suscita, de la consistencia en sonidos de aquellos movimientos.

Consideremos nuevamente a Merleau-Ponty.

“... Entre mis movimientos, están esos que no van a ninguna parte - que no van a encontrar tampoco en el otro cuerpo su semejanza o su arquetipo: esos son los movimientos del rostro, muchos gestos, y sobre todo esos movimientos extraños de la garganta y de la boca que hacen el grito y la voz: Aquellos movimientos acaban ahí en sonidos y yo los oigo. Como el cristal, el metal y muchas otras sustancias, soy un ser sonoro, pero mi vibración la oigo desde dentro de mí; como dijo Malraux, me escucho con mi garganta. En que, como también dijo, soy incomparable, mi voz está ligada a la masa de mi vida como no lo es la voz de nadie... Así como hay un reflejo del tacto, de la vista y del sistema tacto-visión, hay un reflejo de los movimientos de fonación y del oído, ellos tienen su inscripción sonora, las vociferaciones tienen en mí su eco motor. Esta nueva reversibilidad y la emergencia de la carne como expresión son el

punto de inserción del hablar y del pensar en el mundo del silencio⁹⁵...”⁹⁶

El roce entre los cuerpos de los bailarines y el roce con sus propios cuerpos, podemos considerarlos también en el marco de aquellos movimientos que no van a ninguna parte, en la medida en que solo podremos presenciarlos en el desplazamiento de los bailarines como eco de este roce. De este modo, siguiendo a Merleau-Ponty, cuando grito, cuando exclamo, constato que soy un ser sonoro, cuya vibración la oigo dentro de mí; del mismo modo que la tecnología en esta coreografía nos permite oír aquello que habitualmente se siente con el tacto: el flujo sanguíneo, los latidos del corazón, el aire que entra y sale de los pulmones o el roce del cuerpo respecto a la presión del aire, como si pudiéramos audicionar los movimientos de la garganta y de la boca antes del sonido del grito, aquellos movimientos que si fuera posible escucharlos solo sonarían dentro de sí. A través de esta obra y la tecnología que la soporta,

⁹⁵ Del original “...Parmi mes mouvements, il en est qui ne vont nulle part - qui ne vont pas même retrouver dans l'autre corps leur ressemblance ou leur archétype: ce sont les mouvement du visage, beaucoup de gestes, et surtout ces étranges mouvements de la gorge et de la bouche qui font le cri et la voix: Ces mouvements-là finissent en sons et je les entends. Comme le cristal, le métal et beaucoup d'autres substances, je suis un être sonore, mais ma vibration à moi je l'entends du dedans; comme a dit Malraux, je m'entends avec ma gorge. En quoi, comme il l'a dit aussi, je suis incomparable, ma voix est liée à la masse de ma vie comme ne l'est la voix de personne...Comme il y a une réflexivité du toucher, de la vue et du système toucher-vision, il y a une réflexivité des mouvements de phonation et de l'ouïe, ils sont leur inscription sonore, les vocifération ont en moi leur écho moteur. Cette nouvelle réversibilité et l'émergence de la chair comme expression sont le point d'insertion du parler et du penser dans le monde de silence...”.

⁹⁶ Op. Cit. p187.

escuchamos ese sonido que solo pertenece a los bailarines, y así, en vibraciones audibles la consistencia física de su cuerpo y de su danzar.

Todo este sonido, ligado por tanto a la masa de vida de los bailarines y por efecto de la tecnología a la masa de vida del espectador, permite constatar por el oído aquello que habitualmente resuena en la vista y en el tacto, como eco de lo que se ve, se siente y se oye; todo al mismo tiempo. Intérpretes y espectadores en lo que parece la audición de una misma carne, cuyo sonido habitualmente se siente, pero no con los oídos. La vibración de todo este complejo, convertida en ondas sonoras que se escuchan, no solo como eco de lo que se percibe, sino también como sonido de lo invisible.

En un momento de la coreografía, Francisca Morand, en un dúo de contact con Pablo Zamorano, habla fijando su mirada en diversos puntos hacia el sector del público, como si con los ojos quisiera establecer una relación de tú a tú con cada espectador. Cada frase, articulada en segunda persona en singular, sigue un libreto que parece tener por objetivo que el público tome conciencia de su postura corporal al estar sentado. El público reacciona, y como consecuencia de ello, se presenta la escucha del sonido del roce de sus cuerpos con la superficie de los asientos, el sonido del roce de los asientos con el piso en el intento de re-acomodarse, y el sonido de su voz a través de risas y

comentarios, en una irrupción que en vez de interrumpir la escena, la complementa haciéndose parte de ella.

Durante ese lapso de tiempo, se integra al dúo de contact de los intérpretes, el sonido de sus cuerpos captado por los micrófonos, la respuesta estética del artista sonoro a este sonido que resuena en los bailarines y en los espectadores; y en como estos últimos, al ser convocados en la conciencia de su propio cuerpo, resuenan a su vez en lo que hacen los intérpretes y por tanto en la coreografía. “...El mundo es ese que yo percibo, pero su proximidad absoluta, esa que examino y expreso, es también, inexplicablemente, distancia irremediable...”⁹⁷. Todos estos componentes, haciéndose próximos en el contacto entre espectadores y realizadores, y por tanto, la coreografía suena en la vista, se palpa en el oído y se ve en el tacto, al mismo tiempo que, lo que se ve, lo que suena y lo que se toca nos indica la distancia que nos da el reconocer la estructura incomparable y única de cada momento en la coreografía. Cada estímulo auditivo, visual y táctil nos aproxima a la coreografía, en la distancia que implica ser testigo de la estructura que soporta su lenguaje.

Música muda (Ver B. Música Muda), que por medio del procedimiento creativo de InVisible, hace resonar en nuestros oídos lo que habitualmente se

⁹⁷ Op. Cit. p23.

ve y se toca en una coreografía; haciéndose audible. Una estructura que dependiente de las decisiones del artista sonoro, nos da cuenta en cada sonido de lo que ocurre con el movimiento. La coreografía, como el lugar donde esta música muda se hace a la vez próxima y distante: próxima en la vista, el oído y el tacto de lo que se configura en la relación entre coreografía, intérprete y espectador, y distante en la constatación de que más allá de nuestra participación, vemos desde los asientos una obra de danza. En síntesis, la expresión coreográfica, producto del diálogo entre peso, energía y fuerza de los intérpretes cuyo fluir se manifiesta en la conducción de sus movimientos respecto a los límites creativos que impone la coreografía, en relación a como este diálogo se cruza con la percepción de los espectadores; y la música muda, configurándose no solo en el ritmo del movimiento del intérprete, sino también en la proximidad perceptiva que establece con su propio cuerpo, cuya distancia implícita e irremediable constata a cada paso la estructura de su lenguaje.

I.2.2.2. Re-significación de cada paso en la coreografía / Diana de Pe Mellado.

Como punto de partida, consideremos el siguiente comentario sobre la obra coreográfica Diana de la Compañía Pe Mellado:

“...«Diana», montaje que pone a prueba al espectador, llevándolo a transitar entre el ser intérprete y espectador al mismo tiempo,

situándolo entre dispositivos lumínicos (linternas, luces led, etc.) que se prenden y apagan...-¿Cómo surge «Diana»? Surge porque comenzamos a trabajar con otros elementos, sin tenerle miedo a la cuestión del objeto y viendo qué pasaba con la reflexión de la propia imagen. Empezamos a comprender que no sólo el cuerpo puede generar movimiento, ya que hay más objetos alrededor de éste que determinan una situación. En «Diana» el espectador maneja otras herramientas que le permiten sostener su propia corporalidad. La cercanía y oscuridad permiten un espacio de la nada, donde quedas incógnito. Para el espectador e intérprete, hay una complicidad. Si un cuerpo te genera algo, a uno no le queda más que entrar... Estuvimos trabajando un año en este proyecto, sin embargo la obra se va resolviendo siempre en la medida que entran los espectadores... «Diana» está sujeta a la irregularidad de cuanta gente entra, si van actores o público común y corriente. La escena está siempre en crisis. Lo importante también es que en «Diana» hay un nombre que se instala, más concreto, menos abstracto y se refiere a un humano, más que a la idea de ser humano...”⁹⁸

El análisis de Diana que a continuación propongo, al igual que el análisis de InVisible, se fundamenta en la descripción de aspectos extraídos de la asistencia a un ensayo y a una función. Esta situación, que se replica en la observación de ambas coreografías (asistencia tanto a un ensayo como a una

⁹⁸ Este comentario en el siguiente sitio web:

MELLADO, P. 2013. Entrevista por Francisco Yévenes. [en línea] El Guillatún. 11 de febrero, 2013. <http://www.elguillatun.cl/entrevistas/inspiracion/paulina-mellado> [consulta: 13 septiembre 2016]

función), permite analizar cómo los mismos pasos de danza en que se han entrenado los bailarines insistentemente en la sala de ensayo, se re-significan como expresión en el momento en que se expone al público como coreografía terminada.

Por otra parte, la estructura dependiente del acontecer impredecible de cada función⁹⁹ que presenta Diana (ver cita introductora) en que los intérpretes deben solucionar situaciones espaciales conforme al avance de la coreografía en relación a la reacción del público, permite investigar los aportes creativos del bailarín a la coreografía, desde la frase de ballet más virtuosa hasta la exposición de un bailarín estático en una performance, como búsqueda de construcción de lenguaje a partir de un procedimiento, más que como reiteración mecánica de un conjunto de indicaciones coreográficas. El bailarín crea a través de su interpretación, en la medida que su habilidad para hacer más o menos eficiente su movimiento (o la falta del mismo) permite explorar con su cuerpo la estructura de la coreografía, en una indagación cuyo fin se renueva en cada repetición, debido a que la danza se transforma cada vez que sucede (Ver punto I.1.2 Encadenar). En ese sentido, el poder demostrar que el bailarín aún interpreta cuando cada paso implica una innovación evidente a la estructura de la coreografía (como ocurre en Diana), fundamenta la posibilidad de considerar su aporte expresivo como articulación de un lenguaje propio en

⁹⁹ Situación que siguiendo nuestro análisis también hace parte del procedimiento creativo de InVisible.

los límites de la estructura coreográfica, desde la más rígida hasta la más flexible.

Asistí a un ensayo de Diana, con la única información de que parte del procedimiento creativo era iluminar la escena por medio de linternas que estarían a cargo de los intérpretes. Entro entonces, a media mañana, a un espacio cerrado sin intervención de la luz eléctrica. Distingo el cuerpo, el desplazamiento y también el habla de lo que parecen los bailarines, en una penumbra que compite con la luz del sol que se cuele por cada rendija del recinto. Después de un rato, me percaté que no tengo posibilidad de observar desde un solo punto distante, y como un intérprete más me siento obligada a desplazarme. Cada lugar que escojo para detenerme y observar es prontamente ocupado por la situación de la coreografía y sus bailarines, no porque yo esté ahí, sino porque el escenario es a la vez el lugar del público.

Hubo momentos que captaron en forma interesada mi atención, mientras en otros perdía la concentración por la sensación de una improvisación que se enmarcaba en una búsqueda que aún parecía infructuosa. Momentos que suspendían mi apreciación sobre lo que sucedía, pero que de todos modos reflejaban enriquecer el proceso de encuentro de los intérpretes con el acontecer de la coreografía. Al final del ensayo comenté con la compañía mis apreciaciones. El diálogo se dirigió hacia la estructura, y voy comprendiendo

cómo lo que para mí fueron hitos coreográficos medulares en proceso de creación, para los bailarines todavía eran pruebas sujetas a transformación. De este modo, la obra se me presentó como de dominio comunitario, y por tanto, de una autoría colectiva cuya construcción aún era incipiente.

Más tarde, al conversar con Paulina Mellado (la coreógrafa), me percaté de que la obra como totalidad ya está en su mente, y de alguna manera esta primera sensación de que la obra se crea colectivamente y que pareciera todavía en estado embrionario, cambia. Recordé mi propia experiencia ante la composición sentada frente al papel, con decisiones que ya permiten definir la estructura general de la obra, como el soporte instrumental, la duración aproximada, la cantidad de partes, sucesiones de notas escogidas y sonoridades; dejando, al igual que Mellado en los ensayos respecto a los bailarines, que los materiales hablen. Mi mente divaga en las combinaciones que se me ofrecen: tal secuencia de notas en relación a los límites acústicos del instrumento y cómo estos pueden ser manejados por el intérprete. La obra va cobrando vida a medida que se relaciona con sus materiales. En este caso, los instrumentos y las sonoridades, más tarde los músicos; en el caso de Diana, desarrollándose en el vínculo que surge en los ensayos entre intérpretes y coreografía, encontrando su fisonomía final en la medida en que se resuelven los problemas que esta relación propone.

Cuando asistí a la penúltima función, luego de comprar la entrada, me instalo con los demás espectadores en la vereda donde se encuentra la puerta del mismo recinto al que acudí anteriormente¹⁰⁰. Reconozco las caras de algunos bailarines que conocí en el ensayo, que también se encargan ahora de vender las entradas. Todos vestidos de negro con un atuendo que no es uniforme. Poco antes de que comience la función, ellos mismos juntan al público en tres o cuatro grupos, y en círculos nos dan instrucciones. Nos ofrecen linternas en caso de que también queramos participar de la iluminación y nos hacen recomendaciones sobre cómo ocupar el espacio. Al entrar, ahora de noche, se diferencian vagamente algunas siluetas. Una bailarina, con una linterna con la que se auto ilumina (ver Foto 15), logra que el público recorra con la mirada el perímetro de todo el recinto, trasladándose por la pared en lo que parece una primera secuencia de movimiento. Después, comienzo a distinguir momentos que presencié en el ensayo, mientras descubro otros que ofrecen una resolución diferente a lo que observé ese día. El público y los intérpretes se confunden en lo que logro distinguir con los ojos, también la música con el susurro de los espectadores y cada elemento que se ilumina con el espacio, cuya fisonomía cambia conforme al desplazamiento de los que estamos ahí.

¹⁰⁰ Sala Santa Elena, ubicada en calle Santa Elena 1332, Santiago. Cede del Centro de Investigación y Estudios Coreográficos CIEC.

Imagen 15: Diana de Pe Mellado. CIEC 2013. N°1¹⁰¹



Todo aquel aparente caos da cuenta de una estructura, que más allá de una forma fija y acabada que puede describirse cronológicamente como una narración, responde a un procedimiento que permite incluir como intérpretes a las personas que pagan una entrada para verlo, haciendo patente la participación fundamental del público para la conformación de la estructura total de la coreografía. Público que como una materialidad más se integra a la obra,

¹⁰¹ MELLADO, P. 2013. Archivo fotográfico Paulina Mellado. Diana en CIEC [Fotografía] 1

haciéndose partícipe de la creación, al igual que las intervenciones de los bailarines en los ensayos. De este modo, todos los elementos se hacen parte de una gran estructura coreográfica que pareciera tener su comienzo en el primer ensayo y solo pudiera encontrar su término en una posible última función, dando cuenta de una extensión temporal que traspasa el momento del espectáculo.

La evidencia de que todo cambia según la presencia de quienes asisten a ver la obra, indica una versatilidad coreográfica que sugiere una expresión de fragilidad que parece caracterizar la estructura de la composición. Todo lo que se aprecia depende de la relación entre intérpretes y espectadores, quienes comparten el riesgo de que todo lo que acontezca puede ser parte de una improvisación, cuya búsqueda, en ocasiones, como en el ensayo al que asistí, pudiera ser aún infructuosa. Surge entonces, la pregunta sobre el lugar del público en otras obras de danza. Personas que como una masa incógnita, muda en los asientos, intenta hacer imperceptible su presencia para no “arruinar” la obra, actuando como si los intérpretes hubieran realizado el arduo trabajo de montaje para mostrarse ante personas que les deben por la tarea realizada, estar ocultos en la oscuridad hasta que esta termine. Aquella exigencia de invisibilidad da cuenta también de una fragilidad patente, ya que la realización de los intérpretes pareciera ser tan débil que ante el más mínimo carraspeo podría desvanecerse. Toda aquella eficiente labor realizada por los

bailarines en la sala de ensayo cobra una nueva dimensión ante la presencia escondida de quien observa. De algún modo, haciéndose lenguaje en la medida que se mantenga atenta la mirada de los espectadores.

Diana juega con esta fragilidad propia de la escena, extremándola. En la propuesta de consolidar un solo espacio compartido entre bailarines y espectadores, cuya luz impredecible puede develar la presencia encubierta de cualquiera, pone en constante peligro la planificación del itinerario que, tanto público como intérpretes, se propongan llevar a cabo en lo que dure la función. En ese sentido, el que a través del reconocimiento de numerosos hitos coreográficos presenciados en el ensayo -como también en el diálogo sostenido con la compañía- sea posible constatar un trazado escénico, cuyo orden cronológico está previamente acordado, permite develar que esta obra, lejos de ser creada en tiempo real, propone una estructura cuya definición se resuelve en la reacción espacial del público respecto a cada propuesta de los intérpretes.

Imagen16: Diana de Pe Mellado. CIEC 2013. N°2¹⁰²



La tarea de los bailarines, además de enmarcarse en la resolución de problemas ligados a la habilidad eficiente de mover su cuerpo conforme a la coreografía establecida, supone la destreza de adaptarse continuamente a componentes espaciales, temporales y lumínicos totalmente variables. Esto muestra un modo de hacer coreografía que supone la integración de un número de elementos cuya estructura cambiante es lo que la fundamenta. El habitual vínculo entre intérpretes y espacio coreográfico (que conlleva un reconocimiento infinito de sus dimensiones cada vez que las frases de

¹⁰² MELLADO, P. 2013. Archivo fotográfico Paulina Mellado. Diana en CIEC [Fotografía] 2

movimiento se vuelven a hacer en el ensayo o la función); y la relación entre espectadores y coreografía dada por la luz (que como indicábamos anteriormente permite articular en la atención del espectador el lenguaje del intérprete); se desarrolla en Diana excediendo el riesgo habitual que implica poner en funcionamiento estos vínculos, en cuanto el espacio se construye conforme a una iluminación que no se puede pronosticar. De este modo, el hecho de que la puesta en escena integre al público como elemento fundamental para la consolidación del espacio, genera variaciones temporales en la expresión del lenguaje de los intérpretes el cual se articula finalmente en una perspectiva de carácter múltiple que está a cargo de los espectadores, los cuales pueden estar observando desde cualquier sitio.

Considerando que el público puede llegar a tener un lugar como intérprete en esta obra, será necesario preguntarse por la consistencia de su posible entrenamiento, y de este modo, sobre su capacidad de re-significar cada paso como expresión. Para ello, debemos tomar en cuenta que el público llega a la función con la misma expectativa que se genera al asistir a cualquier obra de danza, es decir, sentarse en forma anónima a presenciar lo que el espectáculo ofrece. Sin embargo, al encontrarse con la coreografía Diana, debe adaptarse a la situación de ocupar el mismo espacio de los intérpretes, viéndose obligado a mirar desde un sitio que se modifica en forma impredecible. Su perspectiva se construye conforme a la situación que decida atender, estando esta elección

sujeta también a las decisiones de los demás espectadores, debido a que los intérpretes ocupan diferentes lugares del espacio en forma simultánea. Por tanto, el espectador comienza a entrenarse en esta manera de observar, teniendo que tomar la decisión de intervenir más significativamente o dejarse llevar por las elecciones de los demás, habituándose a un modo de situarse en el espacio coreográfico, el cuál crea a medida que consigue una forma de desplazarse en relación al Tempo de lo que sucede. De algún modo su actuar re-significa la coreografía en la medida en que su presencia contribuye a configurar aquella variabilidad del espacio en la cual se entrenaron los bailarines en los ensayos. El espectador completa la coreografía y la expresión del intérprete, pero no solo con la atención que le debe al decidir presenciar el espectáculo, sino también con su corporalidad presente.

Dos de las intérpretes realizan un dúo. Una de ellas, Marcela Retamales, avanza de cabeza por la pared sugiriendo un caminar que contradice las leyes de la gravedad. La realización de la maniobra, en sí misma, habla de una habilidad previa a la creación de la coreografía, en que la intérprete, a través de este recurso, soluciona mucho más que la destreza para realizar una pirueta, lo que intentaré explicar en lo que sigue.

El hecho de que pueda identificar este momento tanto en el ensayo al que asistí como en la función, indica que éste hacer fue probado varias veces en la

conformación de la coreografía. Si desde la primera vez en que ella pone su cuerpo de esta forma ya ha solucionado la habilidad para hacerlo, vale preguntarse entonces cuál es el objeto de repetirlo en función de probar como realizarlo. Por una parte, mejorar la llegada y salida de esta posición, investigando cómo conducir el flujo de movimientos en una resolución eficiente de sus habilidades, considerando las condiciones del espacio respecto a su propio cuerpo. Pero, al mismo tiempo, lograr construir la estructura de la maniobra en cuanto a la duración de cada fragmento que la compone y el esfuerzo que ello significa, buscando los matices de energía más adecuados para hacerse parte de la estructura general que comparte con los demás intérpretes. Por tanto, cada vez que Retamales en el ensayo se pone de cabeza buscando la fisonomía más adecuada del ejercicio, se entrena también en la variabilidad de la estructura coreográfica a través de la exploración del espacio, cuya condición cambiante logra en conjunto con sus demás compañeros intérpretes. Así, la repetición insistente de este hacer en la sala de ensayo, modela la obra y el lenguaje que compartirán todos sus participantes en una estructura de ensayo que en sí misma se renueva como lo hará también en las funciones. De este modo, lo que comprendí en el ensayo como una autoría colectiva en proceso creativo incipiente, es más bien un procedimiento que permite reproducir sin público la versatilidad del espacio, logrando a través de esta forma entrenar a los intérpretes en esta condición impredecible de la coreografía.

Cada gesto en el entrenamiento re-significándose en cada hacer. Por tanto, la forma final del lenguaje de la coreografía configurándose en la perspectiva particular del espectador, quien con su presencia y sus decisiones de desplazamiento e iluminación consigue, en un hacer conjunto con los intérpretes, definir la forma de la obra, cuya estructura se fundamenta en un procedimiento versátil. ¿Qué es lo que se expresa en la coreografía? Quizás, una imagen de la presencia dislocada de nosotros mismos (los que participan de la obra Diana), lo cual se vislumbra en siluetas y sombras que aparecen de algún modo fragmentadas, y por tanto, distorsionadas gracias a lo que intérpretes y espectadores quieren iluminar. Dislocada también, en la medida en que aquellos cuerpos, que nos dan una imagen de lo que vemos, son los mismos que con presencia cotidiana nos venden las entradas y nos explican cómo ver la obra, posicionando una pregunta sobre aquella estancia oculta del espectador en las tradicionales funciones de danza y sobre el lugar de los intérpretes, que como una ilusión aparecen solo cuando se prenden las luces del escenario. Dislocada, porque en ocasiones el espectador es el intérprete y el intérprete observa con su linterna al espectador. El movimiento de la bailarina que avanza como si su cabeza fueran los pies, ofrece la síntesis en imagen de toda esta dislocación. De este modo, su maniobra técnica, más allá del entrenamiento y el esfuerzo que implica, re-significándose por la pura exposición de sí misma en esta forma, en que ya no es solo la capacidad para trasladar su cuerpo con los pies en oposición a la gravedad, sino que la

expresión de un sentido que aunque sea indefinible por su condición de danza, otorga fundamento al decir de la obra.

El intérprete definido en su capacidad de adaptarse, creando con su cuerpo las condiciones que permiten resolver las problemáticas que entre público y coreografía se suceden. La obra conforme a una estructura que, previamente establecida por un minucioso entrenamiento, considera como variables no solo lo vertiginoso que resulta enfrentarse por primera vez al público en cada función, sino también la sensación de riesgo que se juega en la acción de crear. De este modo, cuando la bailarina del comienzo nos permite recorrer el perímetro del recinto a través del movimiento de su cuerpo el cual ella misma ilumina, posiblemente no sólo nos enuncia la capacidad máxima de un espacio que a partir de ello cobrará múltiples dimensiones, sino que, como en una metáfora sobre el lugar y sus posibilidades, parece hablarnos de las infinitas alternativas de expresión de los intérpretes, que en los límites de la creación de un coreógrafo logra dar cuenta de su lenguaje, del mismo modo como la dimensión espacial múltiple de una coreografía se recrea en los límites del espacio físico donde esta se produce. La música muda dándose en el ritmo en que se estructura el espacio en la escena, ritmo que se gesta en la diferencia entre coreógrafa (Mellado) -quien logra articular la estructura de la obra por medio de un procedimiento lumínico dado por la condición espacial y temporal de los intérpretes (bailarines y espectadores) en cada función- y el decir musical

de la coreografía -cuya temporalidad abarca desde el primer ensayo hasta la última función-, configurado en la expresión lumínica, espacial y técnica de quienes, con su cuerpo, asisten al espacio de la obra.

I.2.3. Propuesta para definir una estructura de la interpretación.

Para la realización de la presente propuesta, revisaremos a continuación dos de las hipótesis que encabezan la tesis doctoral *Danse et Philosophie*, une pensée en construction de Véronique Fabbri, para luego analizar algunos aspectos del lenguaje de la danza a partir de algunas citas de esta autora. Las dos hipótesis a analizar son:

a) "...La experiencia es la construcción de una práctica, más que la construcción de un conocimiento¹⁰³..."¹⁰⁴. Si a partir de esta frase consideramos la danza como una práctica, podemos entender el entrenamiento técnico de un bailarín como la experiencia de construir danza, y en ese sentido, de construir lenguaje coreográfico, más que un conjunto de ejercicios mecánicos que conducen al conocimiento de un estilo o de un procedimiento. De este modo, el lenguaje danzado como expresión del bailarín, se re-significa en la experiencia del hacer, y por tanto se sitúa más allá de lo que en algunas prácticas dancísticas podrían parecer leyes sobre como mover el cuerpo.

¹⁰³ Del original en francés: "...L'expérience est la construction d'une pratique, plutôt que la construction d'une connaissance..."

¹⁰⁴ FABBRI, V. 2007: p13.

b) “...La articulación de los materiales requiere una poética del lenguaje, más que una teoría de la lengua como sistema conceptual. El lenguaje es menos el principio de producción de un sentido según las estructuras lógicas que de la organización de un significante según los ritmos¹⁰⁵...”¹⁰⁶. Considerando como materiales los componentes escénicos, kinéticos y lumínicos de Trío C, InVisible y Diana respectivamente -según la caracterización realizada en los análisis anteriores-, podemos proponer como poética del lenguaje de cada una de estas coreografías un procedimiento creativo basado en una omisión del cuerpo en la primera, la investigación de una posibilidad sensible que incorpora una percepción visual y auditiva del tacto en la segunda, y la inclusión de elementos que traspasan el momento del espectáculo en una propuesta cuya temporalidad se define en cada función en la tercera; en que la organización de los materiales se completaría en un hacer de los intérpretes¹⁰⁷, que solo se define en el momento en que articulan rítmicamente su lenguaje respecto del acontecer de la escena.

Presento estas dos tesis de Véronique Fabbri, aplicadas a los análisis precedentes, como punto de partida para poder realizar una descripción de la estructura de la interpretación, en que podamos utilizar el término lenguaje de la danza desde la perspectiva de “organización de un significante según los ritmos”, citando a Fabbri, más que una producción de sentido cuyo orden lógico permita un análisis narrativo de los acontecimientos danzados. Por ello, a

¹⁰⁵ Del original en francés: “...L’articulation des matériaux requiert une poétique du langage, plus qu’une théorie de la langue comme système conceptuel. Le langage est moins le principe de production d’un sens selon des structures logiques que celui de l’organisation d’une signification selon des rythmes...”

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Hacer que en Trío C se constituye como omisión de los intérpretes en una representación irónica de sus cuerpos. Esta constitución irónica, considerada en este trabajo como propia del cuerpo en movimiento, será analizada en el capítulo siguiente.

continuación analizaré esta relación entre ritmo y lenguaje propuesta por Fabbri, la cual será fundamental para poder completar una perspectiva sobre la idea de interpretación coreográfica que propongo, entendiendo que cada conducción de un gesto, un movimiento o una posición en el espacio de la danza, implica siempre una re-significación del lenguaje respecto a un hacer anterior, considerando un análisis del significante, cuyo sentido obedece a una rítmica de la coreografía y que, por lo tanto, no es analizable desde un orden cronológico de los acontecimientos danzados.

“...El ritmo de un poema configura la relación sensible de un sujeto respecto a sí mismo y respecto a otro sujeto, o más precisamente, configura un sujeto en su relación con otro sujeto: los sujetos no se forman más que en esta relación transsubjectiva. Podemos decir que el cuerpo accede al lenguaje sin que el lenguaje, por sí mismo, “diga” nada del cuerpo: este es el conjunto de marcas físicas, pulsionales, propias de la voz y de los gestos, que vienen a modificar e influir el sentido que se construye en las frases según un orden sintáctico y léxico que les preexiste¹⁰⁸...”¹⁰⁹

¹⁰⁸ Del original en frances: “...Le rythme d'un poème configure la relation sensible d'un sujet à soi-même et à un autre sujet, ou plus précisément, il configure un sujet dans sa relation à un autre sujet: les sujets ne se forment que dans cette relation transsubjective. On peut dire que le corps accède au langage sans que le langage, par lui-même, ne "dise" rien du corps: c'est l'ensemble des marques physiques, pulsionelles, propres à la voix et aux gestes, qui viennent modifier et infléchir le sens qui se construit dans les phrases selon un ordre syntaxique et lexical qui leur préexiste...”

¹⁰⁹ Op. Cit. p56.

Cuando en InVisible Francisca Morand le habla al público, en cada indicación técnico postural, el cuerpo de los espectadores accede a su lenguaje, configurando esta relación transsubjetiva que indica Fabbri. Cada “tú” de Morand, al contradecir, de alguna manera, aquella expectativa del público de mantenerse oculto en la oscuridad (Ver 1.2.2.2. Música Muda/Invisible de Morand Osorio), presenta una pregunta sobre si aquello que dice hace parte de la sonorización de la escena o se manifiesta como una intención de la intérprete de establecer un diálogo con quienes observan; lo que permite vacilar el sentido de lo que ella dice. De este modo, el cambio de actitud corporal que se hizo patente en el ruido del acomodo de los asientos por parte del público, como un facsímil sonoro de la acción rítmica de las palabras de Morand en el cuerpo de los espectadores, da cuenta de una respuesta que se fundamenta en la relación que se configura gracias al contexto de la coreografía. Relación que no se genera en el orden sintáctico de las frases de Morand, sino en su capacidad de articular los materiales de la coreografía (gestos, movimientos de contacto con Zamorano, su voz, la situación de la luz en su cuerpo, la ocupación del espacio, etc.) como expresión de un lenguaje que permite el acceso -también indefinible- de los espectadores con su cuerpo a la escena.

“...Los ritmos extralingüísticos que intervienen en las prácticas corporales y sociales se distinguen de los ritmos del poema. En un poema, voz, entonación, inflexiones, imágenes encuentran de alguna

manera directamente su lugar en el lenguaje a causa de la fisicalidad del significante, de la organización temporal, sensible y vocal del discurso. En cambio, los gestos y las posturas, la mirada y el movimiento encuentran sus propios ritmos que no son esos del discurso pero que sí se articulan por la voz. Algo, pues, de estas posturas se inscribe necesariamente en el discurso por la mediación de la oralidad, y alguna cosa de la oralidad se inscribe en los ritmos corporales y sociales¹¹⁰...”¹¹¹

Fabbri propone dos tipos de ritmos extralingüísticos: los que intervienen en las prácticas corporales y sociales y por otra parte, los ritmos del poema, identificando entre ambos una relación que se articula por la oralidad. El decir de Morand en InVisible, o las instrucciones sobre cómo ocupar el espacio que los bailarines indican al público en Diana, o la caja de leche de Trío C que gracias a la voz en off parece hablarnos de su tragedia interpretativa, podrían hacerse parte de aquella fisicalidad del significante que indica Fabbri, en cuanto cada uno de estos discursos posee una organización temporal, sensible y vocal respecto a la estructura de un hacer coreográfico, más allá de un contenido discursivo analizable en forma sintáctica o léxica. Este decir oral que hace parte

¹¹⁰ Del original en francés: “...Les rythmes extralinguistiques qui interviennent dans les pratiques corporelles et sociales se distingues des rythmes du poème. Dans un poème, voix, intonation, inflexions, images trouvent en quelques sorte directement leur place dans le langage du fait de la physicalité du signifiant, de l’organisation temporelle, sensible et vocale du discours. En revanche, les gestes et les postures, le regard et le mouvement trouvent leurs propres rythmes qui ne sont pas ceux du discours, mais ils s’y articulent par la voix. Quelques chose, donc, de ces postures s’inscrit necessairement dans le discours par la médiation de l’oralité, et quelques chose de l’oralité s’inscrit dans les rythmes corporels et sociaux...”

¹¹¹ Op. Cit. p57.

de la coreografía se relaciona con una rítmica de los movimientos del cuerpo - los cuales a su vez también están articulados por la voz¹¹²-, en cuanto cada gesto, postura y mirada de los intérpretes pertenece a un decir en movimientos de la coreografía. De este modo, podemos definir una oralidad cuya presencia sonora se orchestra también más allá de los oídos, en una síntesis que se palpa en la percepción de como actúan los intérpretes en relación a las diversas materialidades que están a su disposición en el momento en que hablan. La voz, la entonación, las inflexiones y las imágenes que nos evoca el discurso de los bailarines haciéndose parte de su corporalidad mientras su corporalidad se hace parte de lo que dicen. Aquello que se escucha como palabras logra alcanzar en nuestra sensación una fisonomía que se define en el ritmo de lo que acontece, y por tanto, en la complejidad del diálogo entre materiales (voz, movimiento, estructura, espacio, luz, intérpretes, público, etc.) que se da en la coreografía.

“...La definición del ritmo que acabamos de citar¹¹³ encara la posibilidad de significantes extralingüísticos: un significante no es solamente una unidad fonética y semiótica, constituida dentro de un sistema diferencial como el de la lengua. Hay que introducir aquí la

¹¹² En el caso de Trío C, la relación entre objeto (caja de leche) y decir de la voz, articulándose rítmicamente en el no movimiento y en la sugerencia de la omisión del cuerpo vivo de un intérprete.

¹¹³ Respecto a una definición de ritmo, perteneciente a Henri Meschonnic, *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982, pp. 216-217. Esta definición permite en el texto de Fabbri emitir las reflexiones que he citado, las cuales permiten desarrollar este punto.

idea de secuencia: si un movimiento no es significativo en sí mismo, salvo devenir signo codificado, una secuencia de movimiento, en la medida donde ella se articula dentro de otras secuencias, puede devenir significativa. La constitución de secuencias es inseparable de un análisis del movimiento, que se opera a menudo por la mediación del lenguaje¹¹⁴...”¹¹⁵

En el presente capítulo he presentado la idea de que el análisis de la interpretación en danza debe considerar la exposición del cuerpo del bailarín como construcción de un lenguaje indefinible que se articula en su habilidad técnica para realizar cada paso, lo que implica siempre jugar con la mortalidad de su propio cuerpo. El bailarín se expresa en la coreografía, haciendo patente en cada hacer el riguroso entrenamiento que hace posible su lenguaje; entrenamiento que no puede fundamentarse en un conjunto de ejercicios mecánicos, en la medida en que la concordancia con su fragilidad vital persigue siempre una docilidad del cuerpo que se haga útil al lenguaje de la coreografía, al mismo tiempo que el lenguaje de la coreografía se completa en la habilidad del bailarín para conducir el movimiento de su cuerpo, conforme a una rigurosidad que permite re-significar el movimiento en cada hacer. La

¹¹⁴ Del original en francés: “...La définition du rythme que nous venons de citer envisage la possibilité de signifiants extralinguistiques: un signifiant n’est pas seulement une unité phonétique et sémiotiques, constituée dans un système différentiel comme celui de la langue. Il faut introduire ici l’idée de séquence: si un mouvement n’est pas signifiant en lui-même, sauf à devenir signe codifié, une séquence de mouvement, dans la mesure où elle s’articule à d’autres séquences, peut devenir signifiante. La constitution de séquences est dépendent inséparable d’une analyse du mouvement, qui s’opère souvent par la médiation du langage...”

¹¹⁵ Ibid.

posibilidad de encarar un tipo de significante que pueda valorarse más allá de una unidad fonética y semiótica, respecto a lo que propone Fabbri, se adapta cómodamente al análisis del lenguaje de la danza que he expuesto hasta aquí. La consideración de que la danza se constituye en base a un conjunto de movimientos inútiles que no significan, pero que a pesar de ello, nos permiten identificar la coreografía y el hacer del intérprete como un lenguaje, podría implicar desde el punto de vista lingüístico, una contradicción irrefutable, la cual se aclara desde esta definición.

En InVisible, cuando Osorio y Morand empujan a Zamorano al mismo tiempo que el conduce el movimiento de sus cuerpos (Ver I.2.2.1. Re-significación de cada paso en la coreografía/Diana de Pe Mellado), los tres articulan pasos, gestos y movimientos en una secuencia. A través de Fabbri podemos considerar cada una de estas maniobras como signo codificado que no tiene el valor de un significante, pues cuando Morand y Osorio empujan, Zamorano atento a la dirección que señalan con el peso, los conduce, en una acción que obedece a una intención articulada por la corporalidad, y no a una instrucción que verbaliza un deseo. Sin embargo, en el contexto de la obra, estas acciones se suman a otras, en base a un hilo conductor que, obediente a la coreografía, nos señala una concepción sobre la percepción visual y auditiva del tacto. De este modo, el lenguaje de la coreografía adquiere un carácter significativo cuyo sentido se define en la percepción subjetiva de los espectadores. El análisis del

movimiento susceptible a un decir que se articula conceptualmente, aunque cada fracción del mismo obedezca a una lógica que solo le pertenece al cuerpo respecto a su fluir en el tiempo y en el espacio.

“...Una técnica del cuerpo es a la vez funcional y simbólica: permite el uso correcto y ordenado de una función orgánica, pero permite también inscribir este uso en el conjunto de técnicas de producción y de prácticas sociales disponibles. Esta articulación permite definir series de elementos heterogéneos, susceptibles de ser articulados dentro de otras totalidades; por ejemplo, de poner en relación un gesto danzado, un gesto ritual, un gesto técnico, independientemente de su función práctica. Es pues también lo que permite a esta serie, por su relación con el lenguaje articulado, de devenir una práctica significativa¹¹⁶...”¹¹⁷

El entrenamiento técnico de un bailarín, considerado en estas líneas como fundamental en el proceso de la interpretación en danza, se puede analizar a partir de esta cita como una técnica del cuerpo cuya funcionalidad se relaciona con el uso eficiente del movimiento, a la vez que el movimiento, conforme a esta organicidad técnica, se inscribe en una práctica de carácter simbólico que

¹¹⁶ Del original en francés: “...*Une technique du corps est à la fois fonctionnelle et symboliques: elle permet l'usage correct et réglé d'une fonction organique, mais elle permet aussi d'inscrire cet usage dans l'ensemble des techniques de production et des pratiques sociales disponibles. Cette articulation permet de définir des séries d'éléments hétérogènes, susceptibles d'être réarticulés dans d'autres totalités; par exemple, de mettre en relation un geste dansé, un geste rituel, un geste technique, indépendamment de leur fonction pratique. C'est donc aussi ce qui permet à cette série, par sa relation au langage articulé, de devenir une pratique signifiante...*”

¹¹⁷ Op. Cit. p59.

también tiene un carácter significativo cuando se hace parte del lenguaje de la coreografía a la cual pertenece. Si bien la representación de bailarines a través de cajas de leche y sus desplazamientos en Trío C -entre muchas posibles interpretaciones- puede simbolizar una perspectiva crítica sobre la relación entre coreógrafo e intérpretes, exponiendo una pregunta sobre el hacer de la danza y la relación entre cuerpo y lenguaje coreográfico, no logra alcanzar el carácter de práctica significativa (según el análisis precedente), debido a que el funcionamiento de su lenguaje no se sustenta en una técnica del cuerpo, como ocurre en Diana o InVisible. En Diana, la iluminación impredecible de un conjunto de linternas manipuladas por espectadores e intérpretes, además de configurar una acción que posiblemente simboliza la búsqueda de un ser humano, que se define a través del nombre de “Diana” (Ver cita introductoria del análisis de esta obra), articula un lenguaje cuyo carácter significativo depende de la acción práctica de quienes lo realizan y que por tanto se fundamenta en las decisiones que, conforme a la estructura de la coreografía, toman, a través del movimiento de sus cuerpos, los intérpretes conforme al acontecer de la obra. Lo mismo ocurre en InVisible, en que junto con hacer perceptibles en el oído un conjunto de sonidos que se nos presentan como una configuración simbólica de lo que ocurre con el tacto, el movimiento de los bailarines forma un lenguaje cuyo carácter significativo se sustenta en el contacto rítmico entre sus cuerpos.

En las tres obras podemos identificar un lenguaje respecto al contexto estético al cual pertenecen. Sin embargo, el análisis precedente no solo ha intentado mostrar el carácter simbólico de estas obras desde un punto de vista estético, sino que también nos ha señalado que el valor significativo del lenguaje de la danza se desprende de una experiencia práctica que se fundamenta en la organicidad del cuerpo de los bailarines. Por esta misma razón el análisis de las obras Trío C, InVisible y Diana resultan elocuentes a la hora de definir una estructura de la interpretación, debido a que proponen, desde puntos de vista diferentes, una manera de jugar con la omisión de la exposición del cuerpo, al igual como el uso de la técnica de la danza por parte del bailarín, juega con su potencial de vida.

A través de Trío C, somos testigos de una broma trágica. Reconocemos rápidamente las obras que cada escena representa, aunque en ello debemos descubrir un acto brutal en el gesto de reemplazar a los bailarines por un producto de mercado. En InVisible nos sorprendemos con el sonido de aquello del movimiento danzado que nunca antes hemos escuchado. El sonido del roce o del corazón de los bailarines logrando que el cuerpo aparezca en nuestros oídos. Y en Diana, a través de la luz tenue que ilumina la escena, nos percatamos intermitentemente de la presencia de un bailarín que se oculta en la linterna encendida que él mismo maniobra. La interpretación en danza como una capacidad del bailarín para producir un lenguaje que nace de su propia

práctica, cuyo potencial significativo se fundamenta en la exposición de su cuerpo, como símbolo que representa el juego entre su movimiento y los demás elementos de la coreografía.

En esa operación compleja, de la que es sujeto gracias a la obra que interpreta, surge su decir como música muda que escuchamos a través de cada giro, cada detención y cada acción de ocultar su cuerpo, reclamando la sencilla necesidad de hacerse presente. El bailarín danza y en cada maniobra nos obsequia la tragedia de tener que enmascarar en el movimiento la realidad evidente de su cuerpo vital: el consumo de su energía, el cansancio de su acción, y el insistente trabajo de sus músculos y articulaciones que con el tiempo se debilitan. De este modo, al igual que la caja inerte que se hace cuerpo en su presentación por el gesto de un creador, o el sonido del tacto que nos habla del cuerpo que lo produce, o la linterna que en lo que ilumina nos enuncia el cuerpo que la manipula, el bailarín dice, en la medida que expresa, a través de la potencia práctica de su cuerpo, la fragilidad vital que la hace posible.

I.3. El oír del bailarín y la trascendencia.

La redacción de este capítulo ha implicado presentar un punto de vista que sitúa al bailarín como el creador de su interpretación, y por tanto, el conductor

de un lenguaje, que conforme a la estructura de la coreografía, configura un decir en movimientos, cuyo carácter indefinible se completa en la relación entre intérpretes, espectadores y coreografía. En ese sentido, hemos considerado la presencia del espectador como fundamental en el análisis de la interpretación, en la medida en que escucha (por lo general no con los oídos) lo que el bailarín con sus movimientos expresa. La constatación de esta relación implicará analizar la interpretación en danza no solo desde lo que el espectador atiende, sino también desde lo que el propio bailarín escucha cuando su cuerpo se mueve.

El presente punto intentará posicionar al intérprete en danza como la persona que dice, pero que en su decir -junto con hacerse oír, como se indicó en el párrafo anterior- necesariamente también oye. Así, para conducir la estructura de su hacer debe ejercer control sobre ella. Sin embargo, este intento, este estar atento y este escuchar su propia danza para lograr conducirla según sus decisiones (considerar lo explicado en la introducción, en el punto C.3. El decir y el oír, cita de Jorge Eduardo Rivera), implicará más bien quedar a merced de lo que el mismo construye, y por tanto de lo que el mismo escucha. De este modo, el decir del bailarín y el oír de la danza, será aquella que en sonido inaudible (como música muda) constituye la coreografía, pareciendo escucharse en la atención que exige cada paso de danza en su decir, que a través de este trabajo propongo considerar como un decir musical.

Cada gesto entendido como un sonido musical en su capacidad de decir, y por tanto, atrapando en la ausencia de sonido que el mismo movimiento enuncia (ausencia del sonido que dice en el gesto, ausencia de la función vital del cuerpo escondida en el movimiento, ver punto C.1. El cuerpo del intérprete; Punto I.2.1. Entrenamiento técnico de la danza). Así, el bailarín -mediador de esta experiencia- es la persona que permite -por obra de la estructura que su interpretación describe-, oír la música que constituye su danza, y en esta capacidad audible del recorrido silencioso de sus pasos, decir.

I.3.1. Escuchar.

Volviendo a Jorge Eduardo Rivera: "...¿Qué oímos entonces cuando oímos música? Oímos ciertamente sonidos y también instrumentos sonoros. Pero no nos detenemos en ellos, sino que pasamos a través de ellos hacia la música misma. Y la música misma, ¿qué es? Es el sonar del ser, el sonar del tiempo y el sonar de los estados anímicos..."¹¹⁸. Esta cita nos señala un sonido musical que no es el de los instrumentos, pero que sin embargo, percibimos a través de ellos. Un sonar del ser, del tiempo y de los estados anímicos que podríamos considerar, según el devenir de estas reflexiones, como propio de la danza, en la medida en que se manifiesta como decir del cuerpo en movimiento que tampoco se escucha con los oídos, aunque en el caso de la cita de Rivera se percibe a través de ellos. Líneas antes indica:

¹¹⁸ RIVERA, J. E. 2007: p100.

“...En la música oímos también el tiempo. No me refiero al tiempo ‘en el que’ se despliega la obra musical, sino al tiempo que es la música en sí misma: lo que está a punto de sonar, lo que acaba de sonar, lo que queda sonando, lo que vuelve a sonar, lo que podría sonar, lo que inesperadamente suena, etc. Es muy diferente el modo como la música es temporal al modo como lo es la danza, por ejemplo. La música es ella misma puro tiempo. La danza es también tiempo, pero se muestra sobre todo como algo que transcurre ‘en el tiempo’. La música abre expresamente el tiempo y nos hace, por así decir, tocarlo, esto es oírlo...”¹¹⁹

La danza, en la medida en que se construye como lenguaje indefinible en la interpretación de un bailarín, también nos permite oír el tiempo, pues su existencia está a punto de sonar, acaba de sonar, queda sonando, vuelve a sonar, podría sonar o inesperadamente suena, como estructura que se consolida en una práctica que nace en la fragilidad corporal de quien la realiza, lo que la determina más allá de “en el tiempo”, también como puro tiempo en cuanto su existencia juega con la capacidad vital del cuerpo en movimiento, no pudiendo, al igual que en la música, sujetar cada paso (cada nota), debido a que cada acontecimiento de la danza (de la música) es la causa de impredecibles efectos (Ver I.1.2. Encadenar). Así, aunque repasemos en nuestra mente, de memoria, un ballet o una sinfonía, lo indefinible de su

¹¹⁹ Ibid.

lenguaje solo cobrará sentido en el momento en que el paso o la nota suceda a la anterior. De este modo, podemos atribuirle a la danza esta cualidad de la música que nos permite oír el tiempo, y por lo tanto, nos permite identificarla como un arte que reclama nuestra escucha. El espectador toca la danza con su cuerpo, pero no con el sentido del tacto sino con la capacidad de sentir en la calma más absoluta todo el movimiento que reclama su atención.

“...Estar a la escucha es estar al mismo tiempo afuera y adentro, estar abierto desde afuera y desde adentro, y por consiguiente de uno a otro y de uno en otro. La escucha constituiría así la singularidad sensible que expresa en el modo más ostensivo la condición sensible o sensitiva (aiestética) como tal: la partición de un adentro/afuera, división y participación, desconexión y contagio. ‘Aquí el tiempo se hace espacio’, hace cantar Wagner a uno de los personajes de Parsifal...”¹²⁰

Los espectadores de Diana, antes de entrar a la función escuchan las instrucciones que les permitirán habitar posteriormente el espacio que compartirán con los bailarines. “Están hacia afuera”, parafraseando a Nancy, en la medida en que su atención les permitirá entrar a la escena; y “están hacia adentro” habituándose, desde lo que escuchan, a un lugar que les propone la coreografía, que de algún modo les sorprende (no es habitual que los

¹²⁰ NANCY, J. L. 2007: p33 y p34.

bailarines, instantes antes de salir a escena dialoguen con el público). Deben, por tanto, desde la atención, lograr comprender esta nueva forma de ver coreografía, situándose espacialmente en el lugar que todavía no conocen en sus reales dimensiones, imaginando desde ya un comportamiento que es impredecible. Por ello, el tiempo se hace espacio en la medida que el espectador mira la puerta de un recinto -y valga la redundancia del concepto- se hace expectativas sobre la conformación de una escena que poco después podrá palpar con su propio cuerpo. El tiempo de la danza todavía no ocurre, pero se pone en marcha en este decir que previo a la coreografía exponen los bailarines.

La experiencia indica una división entre ellos (bailarines y público), al mismo tiempo que implica una participación de ambos en la misma situación, en que de algún modo, desconectados de sus funciones (de espectadores y de intérpretes) adentro de la escena, serán sometidos a contagiarse por la iluminación. Pero, ¿no pasa lo mismo en las demás coreografías que he analizado? En el Lago de los cisnes, en la pieza de Gutés, en Hexentanz de Mary Wigman, en la propuesta de Lucinda Childs, en Trío C, o en InVisible; público e intérpretes ¿no se abren al mismo tiempo desde afuera y desde adentro haciendo posible que el lenguaje de la danza suceda? Se escuchan. Espectadores en el silencio más absoluto, mientras los intérpretes conducen sus movimientos con la preocupación propia de aquello que se ha re-hecho

muchas veces, abiertos entre sí en un contacto susceptible a romperse por la más mínima distracción, compartiendo un espacio que los divide tácitamente en el reconocimiento del papel que juegan, fusionados por el tiempo de la danza en una condición sensible que los abre en el reconocimiento del lenguaje silencioso y sin palabras que comparten.

“...En esa presencia abierta y sobre todo abriente, en la separación y la expansión acústicas, la escucha se produce al mismo tiempo que el acontecimiento sonoro, disposición claramente distinta de la disposición de la visión (para la cual, por lo demás, tampoco hay ‘acontecimiento’ visual o luminoso en un sentido totalmente idéntico del término: la presencia visual ya está disponible antes de que yo la vea, mientras que la presencia sonora llega; comporta un ataque, como dicen los músicos y los especialistas en acústica)...”¹²¹

La danza pareciera ser un arte que se percibe con la mirada, sin embargo, su presencia visual no está disponible antes de que el espectador la vea, sino que al igual que el sonido, llega, y por tanto, solo se advierte al mismo tiempo que se presenta. El bailarín, al jugar con la fragilidad de su cuerpo, en un combate con la oposición que la fuerza de gravedad ofrece a su propio peso, sostiene una lucha impredecible con el equilibrio hasta en el más mínimo gesto; lucha que en los ojos del espectador acontece a cada paso, a pesar de que lo que

¹²¹ Ibid.

vemos es el cuerpo, es el movimiento que como sonido nos da cuenta de la danza. De este modo, si bien el hacer del bailarín se ve a la distancia desde una percepción que se analiza desde los ojos, el movimiento vital que se hace presente hasta en el cuerpo más quieto nos abre a lo que vemos; en una situación que nos deja a merced del tiempo.

“...Además, el sonido que penetra por el oído propaga a través de todo el cuerpo algo de sus efectos, y no podría decirse nada semejante en lo que respecta a la señal visual. Por otro lado, si se hace notar también que ‘quien emite un sonido oye el sonido que emite’, se destaca que la emisión sonora animal es forzosamente, asimismo (con mucha frecuencia, otra vez), su propia recepción...”¹²²

Por ello, si a través de estas líneas ha sido posible analizar la danza desde la acción de la escucha, podemos concluir que el movimiento, como sonido, también propaga a través de todo el cuerpo algo de sus efectos, y que por tanto, el bailarín cuando se mueve, junto con emitir su lenguaje coreográfico, lo oye y así la construcción de lo que dice se configura a través de su propia recepción; en un decir que continuamente se renueva. Cada gesto lo escucha, y respecto a lo que oye responde con el gesto siguiente, quedando sujeto siempre a la conducción que él mismo dirige.

¹²² Op. Cit. p35.

I.3.2. Trascender.

Para introducir, volveremos a considerar el tratado de Thoinot Arbeau:

“...La palabra danza proviene de danser, lo que en latín se llama saltare. Bailar, por decirlo así, consiste en saltar, brincar, hacer cabriolas, balancearse, caminar, andar de puntillas; en mover los pies, las manos y el cuerpo de acuerdo a ciertos ritmos, medidas y movimientos que consisten en saltos, inclinaciones del cuerpo, separaciones de piernas, cojeras, flexiones de rodillas, elevaciones en puntas de pie, arrojamientos de pies hacia adelante, cambios y otros movimientos que han sido mencionados por Ateneo, Celio, Escalígero y otros...”¹²³

Tomando en cuenta lo anterior, en 1588, Arbeau describe la danza como una serie de maniobras que hacen vacilar el cuerpo respecto a una ubicación inicial. Tanto los saltos, brincos y cabriolas, como cualquier movimiento de piernas, pies, brazos, manos y torso implica salir de un eje (vertical, horizontal u oblicuo) al que en algún momento necesariamente se vuelve, en la medida en que cualquier tipo de elevación, estiramiento o contracción siempre retorna a una posición estable. La RAE, entre sus muchas definiciones de salto, indica la

¹²³ ARBEAU, T. 1946: p21.

siguiente: “Alzarse con impulso rápido, separándose de donde se está”¹²⁴. Considerando lo expresado anteriormente, y tomando en cuenta que los movimientos de un bailarín no siempre son de una elevación rápida, quizás podríamos explicar todos los pasos de danza a partir de esta frase. Por ello, cuando Arbeau tan sencillamente describe la danza como un glosario de movimientos del cuerpo, nos da cuenta también de una situación compleja que es común a todos ellos: danzar indica siempre una separación.

“Ya os he manifestado que la danza depende de la música, porque sin la virtud del ritmo el baile carecería de sentido y sería confuso: tanto es así, que es necesario que los movimientos de los miembros estén a tiempo con los instrumentos musicales, no debiendo el pie hablar de una cosa y la música de otra. Casi todos los entendidos sostienen que la danza es una especie de retórica muda, en la cual el orador, sin emitir una sola palabra, por medio de sus movimientos, puede transmitir a los espectadores que está alegre y que es digno de ser ponderado, amado y adorado. ¿No opináis que la danza constituye una forma de lenguaje que se expresa por medio de los pies del bailarín? ¿Acaso no manifiesta él tácitamente a su dueña (que observa la modestia y gracia de su baile): ¿No me amáis? ¿No me deseáis?...”¹²⁵

¹²⁴ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Diccionario de la lengua española, palabra saltar [en línea] <http://dle.rae.es/?id=X6lXCPw> [consulta: 13 septiembre 2016]

¹²⁵ Op. Cit. p24.

A partir de estas palabras podemos considerar el ritmo como una virtud de la música que se adapta al hablar de la danza, mientras somete la precisión de los pasos al tiempo que dictamina. Pero, estar a tiempo no es necesariamente una sincronía acuciosa que no diferencia entre cantidad de pasos de danza y notas musicales, sino un acuerdo métrico y de pulso que permite que un paso se realice mientras varias notas musicales suceden (o viceversa), en la medida que los siguientes (pasos o notas) no ofrezcan un pulso paralelo que sea discordante. Por ello, Arbeau, propone una relación de dependencia entre música y danza, cuya distinción es guiada por el ritmo que comparten. Considerando las palabras de este maestro de danza del siglo XVI, logramos distinguir dos tipos de separación: Una separación sujeta a la relación entre cuerpo, movimiento, espacio y gravedad (que también percibimos en la acción de un instrumentista, nota al pie nº 7, punto C.2.); y otra que se relaciona con el manejo de velocidades respecto a la primera, que consiste en separarse orgánicamente del pulso implícito que se genera en el acuerdo tácito entre música y danza.

“...La idea de música culta agoniza en la praxis que la asume como valor absoluto y la transmite recalcitrantemente como privilegio de un complacido conclave de muertos vivientes. Pero la música que en un tiempo pretendió esa idea, como nombre de su propio enigma, sigue estando allí, y sigue pretendiendo que todo tiempo vuelva sobre ella y libere su fuerza innovadora. La diversidad y el primado

que sigue reclamando deben ser tomados no como un dato de hecho sino como algo problemático que estamos llamados a extorsionar, cada vez como si fuese la primera. En una palabra: no es un hecho sino una tarea. Es una hipérbole por realizar, que no hay que dar por sentado, y sin embargo posible. En una recepción capaz de metabolizar esa música con los instrumentos y en los escenarios de la modernidad, esa música volvería a sonar distinta...”¹²⁶

Cada vez que se vuelve a tocar una obra musical escrita siglos atrás, el instrumentista parece entregarse a una tarea que supone varios imposibles. Desde la traducción de los signos musicales, cuyos atributos de duración, intensidad, e incluso valores frecuenciales obedecen a un contexto al cual podemos acceder lejanamente a través de la interpretación de algunos manuscritos¹²⁷ hasta la ejecución de la obra en un instrumento, cuyos materiales y estructura solo rememoran una fisonomía instrumental abandonada por más de dos siglos de avances tecnológicos¹²⁸, la obra se presenta como un documento impreciso, cuya interpretación de símbolos de un pasado remoto, jamás dará cuenta de la sonoridad a la cual pertenece. Por ello, Baricco detecta una agonía en la música culta, la que se traduce como el intento infructuoso de transmitir el eco de un sonoridad que desapareció en el preciso instante en que por primera vez fue tocada. El camino que la partitura traza invita a extorsionar lo que las marcas de tinta en el pentagrama sugieren,

¹²⁶ BARRICCO, A. 1999: p26.

¹²⁷ DART, Th. 2002: p24 y 25.

¹²⁸ Op. Cit. p48.

debido a que el instrumento, con su sonido en ciclos por segundo, es el único capaz de reclamar su significado que, indefinible, solo se precisa mientras se hace.

Considerar este punto de vista implica analizar un tipo de separación que también hace parte de la música escrita, pues, "...El sistema musical debe oírse para tener significado, porque aunque los signos se puedan comprender visualmente, simplemente son una representación muy estilizada de la música, y no la música en sí misma..."¹²⁹ Una clara diferencia entre lo que se ve y se escucha. La partitura con sus signos prevalece como documento visual (o táctil en el caso de la escritura musical en método braille) a través del tiempo, pero lo que cada uno de ellos sugiere nace en cada interpretación como una resonancia de los mismos que solo se percibe con los oídos mientras dura.

¿Cuánto se separa el bailarín en cada paso del lugar o del eje en que lo dejó el anterior? ¿Cuánto se separa el instrumentista con su sonido de lo que las señales de una partitura sugieren? ¿Cuánto se separan bailarines y músicos en cada intento por pertenecer a un mismo contexto rítmico? Cada interpretación musical, o danzada, imposibilitada de expresar en su hacer medidas precisas, en tanto músicos como bailarines recorren siempre una distancia, cuyo tiempo y espacio solo se define en el hacer que construyen. Se esfuerzan por completar

¹²⁹ Op. Cit. p22.

con su expresión lo que la estructura creada por un compositor o un coreógrafo (que muchas veces puede ser él mismo) les deja. Las indicaciones composicionales darán cuenta de una fisonomía en movimiento o en ciclos por segundo, que dependerá únicamente de cómo el intérprete con su cuerpo (con su instrumento) la comprenda.

“...Estar en el movimiento significa estar fuera de las cosas, fuera de los marcos habituales donde las cosas se distribuyen con mayor o menor estabilidad en el espacio. Si el bailarín produce ‘una forma del tiempo’, como escribe Valéry, esta forma, empero, no será más que ‘momentos, resplandores, fragmentos, (...) similitudes, conversiones, inversiones, diversiones inagotables’ que alteran la forma (en el sentido del aspecto) y el tiempo (en el sentido de la sucesión)...”¹³⁰

Las cosas, es decir las mesas, las sillas, los muebles, las paredes, los techos etc. re-configuran un espacio dado, dando una fisonomía que aunque susceptible de ser cambiada, lo mantiene estable por su naturaleza inerte. Por eso, el bailarín queda fuera de las cosas, porque se mueve separándose continuamente de ellas, construyendo a cada paso un espacio errante, cuya existencia perdura tanto como su desplazamiento lo permita. Tomando en cuenta lo anterior, las notas musicales en una partitura de siglos atrás, como las cosas, configuran la fisonomía de aquella música como una representación

¹³⁰ DIDI-HUBERMAN, G. 2008: p28.

estable cuyos signos no se pueden corromper. El instrumentista se mueve a partir de ellos, separándose en su hacer de lo que las notas le indican, configurando una espacialidad con el movimiento de su cuerpo y una sucesión del tiempo cuya apariencia, aunque dentro del contexto cultural de un grupo de instrumentistas, es irrepetible. En un mismo contexto temporal y cultural, aquellas notas musicales pueden ser traducidas de un modo similar por diferentes intérpretes. Sin embargo, siempre serán ejecutadas con una individualidad sonora que solo depende de quién las hace, y que por tanto, muere en el mismo instante en que su sonido desaparece. Por ello, bailarines e instrumentistas producen una forma del tiempo del mismo modo como el amanecer da origen siempre a un día diferente. El movimiento y el sonido dibujan el tiempo en una sucesión irrepetible que solo le pertenece al intérprete, en una consistencia que se mide en el cuerpo y por tanto en el hecho de ser susceptible a la muerte.

Consideremos la siguiente cita:

“...Lo bello es radicalmente esplendor del ser, esplendor de la realidad en cuanto tal. La música nos hace percibir, con el gozo inefable de la pura recepción, la gloria del ser que se nos entrega en todas las formas de su posible manifestación y retraimiento: en el sonido, con su

maravillosa movilidad y plasticidad, y en el silencio, con su profundidad e infinita riqueza...”¹³¹

Aquel esplendor del ser que, a través del decir de Rivera, recibimos a través de la música, y a partir de estas reflexiones también de la danza, da cuenta de un resplandor cuyo brillo nos enceguece. Por eso, aunque una partitura, un trazado de piso o de movimientos, una partitura en escritura Laban se presenten como una sucesión de signos susceptibles de ser codificados, en el momento que adquieren su fisonomía rítmica, en sonidos o gestos, lo que aparece es un continuo de trazos que no podemos sujetar debido a que obedecen a una fragilidad que es propia del tiempo que transcurre y, como una luz en los ojos, que en su abundancia nos deja puramente ante su recepción, se excede como representación infinita de un decir cuya esencia imprecisa lo define. Didi-Hubermann, refiriéndose a la danza de Israel Galván, indica: “...hacer reinar el silencio es una manera de acentuar la superficie, de emocionar el espacio. En esos momentos, ‘el espectáculo posee su música propia, música callada, música para los ojos...”¹³². El silencio, como infinita riqueza, acentúa el espacio de la danza, y por ello, se hace música en la medida que se manifiesta como una fuerza que, en el movimiento, parece el eco de lo que suena, cuya consistencia, por lo mismo, tampoco tiene medida. La voz rebota entre los cerros como eco hasta hacerse imperceptible a nuestros

¹³¹ RIVERA, J.E. 2007: p100.

¹³² DIDI-HUBERMAN, G. 2008: p33.

oídos, pero ¿cuanto más sigue temblando la tierra más allá de lo que percibimos? Aquel valor inagotable del ritmo de la danza y de la música, como sugerencia sonora o en movimientos, se define en la existencia de quien lo traza y de quien lo percibe.

“...Si existe un baile que mima, con pleno conocimiento de causa, el nudo de la belleza (‘perfil seguro’) y del peligro (‘sangre abierta’), ese es el baile flamenco. Aquí, el riesgo cobra figura de ritmo. El espacio entero adopta la forma de una amenaza. ‘El arte de la danza’, escribe García Lorca en su elogio a la Argentina, ‘es una lucha que el cuerpo sostiene contra la niebla invisible que lo envuelve para alumbrar en todo momento el perfil dominante que requieren el gráfico o la arquitectura exigidos por la expresión musical’...”¹³³

Es posible distinguir el riesgo y el peligro que Didi-Hubermann atribuye al baile flamenco, en todas las obras que hasta aquí hemos analizado. Aquella “lucha que el cuerpo sostiene contra la niebla invisible que lo envuelve” se reconoce en cada desplazamiento capaz de abarcar un espacio inmenso con un salto; en cada gesto mínimo que en su cautelosa conducción expresa una agonía profunda; en cada caminar o en cada impulso del cuerpo que con su fuerza violenta el espacio. El cuerpo se arriesga en la conducción del lenguaje

¹³³ Op. Cit. p40.

que construye, en la medida en que el diálogo que entabla con el tiempo es normado por un ritmo de gestos y movimientos que obedece a las decisiones creativas que toma el intérprete respecto a la escucha de su propio hacer. Palpando el resultado de cada paso, en la urgencia de decidir cómo conducir el siguiente, es que construye su decir.

En términos generales, cuando un bailarín se sitúa en el espacio a crear el devenir de sus movimientos, dirige un enfrentamiento entre su equilibrio y la fuerza de gravedad, evadiendo simbólicamente su condición mortal. En cada desafío técnico que enfrenta, junto con ganar habilidad y experiencia, gasta su aliento en el cansancio que el ejercicio produce, apurando la muerte en el intento de hacerse más fuerte. La coreografía (de otro o él mismo) lo reta a que con su cuerpo la haga visible (audible), y que con su presencia la danza aparezca, dando fisonomía concreta a un espacio que está en permanente cambio. El diálogo sin palabras que se da entre su cuerpo, el movimiento y la coreografía, lo escucha, como un lenguaje que en su hacer habla de aquello que solo es posible gracias al misterio que envuelve el devenir de su interpretación. Lo que el bailarín completa con sus pasos se pierde en el preciso instante en que los realiza, generando siempre una pregunta sobre la diferencia entre coreografía y él mismo. Abre su lenguaje como figura trascendente cuya constitución indefinible no podemos sujetar.

“...Narciso profesional ajustando de continuo la unidad de su figura a la armonía de su imagen. No, más bien mira algún punto en el vacío, a su alrededor, y es que pauta los efectos de cada gesto en la extensión desplegada (*extensum*) así como en la implicada profundidad (*spatium*) del espacio que inventa bailando. En ciertos momentos se fija en su reflejo, pero como en algo o en alguien absolutamente extraño, acaso hostil. En otros, tan sólo mira hacia adentro: se escucha producir gestos. Sin otra finalidad que reunir a sus soledades para hacer de ellas una música...”¹³⁴

Por ello, el bailarín con su danza dice ¿me amas, me deseas? porque el lenguaje de sus pies siempre lo separará del lugar de donde parte, de las notas de la música, como también de su existencia mortal, describiendo un camino que a cada paso desaparece, dibujando una distancia entre su hacer y lo que expresa la cual no podemos medir, dejándonos con una expectativa que tampoco podemos completar. Las palabras de Didi-Hubermann respecto al bailarín flamenco Israel Galván, resumen esta situación fundamental de la danza que solo puede ser audible. El profesionalismo del bailarín, consiste siempre en ajustar la sensación de conducir su cuerpo con lo que visualiza como la imagen de su movimiento, en un dominio de sus gestos, cuya música que él escucha se nos hace audible como abertura imprecisa entre sí mismo y lo que hace, que como sonido no podemos atrapar y que por tanto nos retiene, y lo retiene en el hacer que conduce.

¹³⁴ Op. Cit. p50.

II. EL DECIR DEL BAILARÍN

“...Cuando se detenía para no oírse a sí mismo, el silencio era absoluto y perfecto: una ausencia total de sonidos como jamás había existido y jamás podría existir en ningún otro sitio...Era el silencio puro, el silencio eterno lo que escuchaba Hans Castorp cuando permanecía de pie muy quieto, apoyado en su bastón, con la boca abierta y la cabeza ladeada sobre el hombro; y, dulcemente, la nieve seguía cayendo y cayendo, sin el menor ruido...”¹³⁵

La Montaña Mágica

Thomas Mann

¹³⁵ MANN, TH. 2005: p612.

II.1. Constitución temporal del decir.

“Manifestar con palabras el pensamiento”, es la primera acepción que la Real Academia de la Lengua Española le da a la palabra “decir”. En su acción, “decir” podría definirse como darle sonido a un pensamiento, y por tanto, sensación de articular con los labios y la lengua un conjunto de fonemas que, como notas de una melodía, con un sentido rítmico preciso otorgado por el lenguaje, tiene el objetivo de señalar algo. Pero, para Emmanuel Lévinas el decir se ubicaría antes del sonido y la articulación (lo que justifica el que podamos encontrar antes del sonido el momento de la escucha): “...el Decir no es un juego. Anterior a los signos verbales que conjuga, anterior a los sistemas lingüísticos y a las cosquillas semánticas, prólogo de las lenguas, es proximidad de uno a otro, compromiso del acercamiento, uno para el otro, la significancia misma de la significación...”¹³⁶

Para explicar de mejor manera, consideremos el siguiente ejemplo: Una persona sorda con leve entrenamiento auditivo (por medio de un audífono) se expresa en una secuencia de palabras cuyo interlocutor oyente, a pesar de compartir el mismo campo semántico de comunicación, no es capaz de comprender. Lo mira, lo atiende y lo escucha, pero aunque responda a través de su interés, no atina a dar la frase adecuada a aquella apelación. La persona

¹³⁶ LÉVINAS, E. 1987: p48.

sorda dice y quiere decir, pero sus palabras se transforman en un continuo de sonidos, comparables a los ritmos de una sinfonía que por primera vez la persona oyente escucha. Ambos son interpelados por el lenguaje a través de señales emitidas por los órganos de la fonación, y en aquel decir del sordo, que parece indescifrable para el oyente, se configura la comunicación entre los dos. En la incapacidad para comprender, el oyente se aproxima al sordo en un “compromiso de acercamiento”, en una “significancia misma de la significación”¹³⁷, quedando atrapado en aquello que parece una confusión verbal, en forma anterior a que pueda descifrar el campo semántico de aquello que el sordo articula. Por ello, el decir se ubica en forma previa al sonido, debido a que en la sola apelación del sordo ya se encuentra la atención del oyente, antes de lo que con sus labios exprese, antes de lo que sus palabras quieran indicar. De este modo, cuando el sordo, en una milésima de segundo, toma el aire necesario que le permitirá emitir el sonido de sus palabras en un gesto que indica hablarle a su interlocutor, el oyente, aunque no quiera escucharlo, si logra darse cuenta de esta acción, no puede evadir la intención que tiene el otro por comunicarse. Por tanto, aunque decida expresar con su actitud el deseo de evitarlo, queda atrapado en esta apelación, en la medida en que no puede evadir la intención del otro por aproximarse y comprometerlo. El decir, no es un juego, porque no tiene la potencia para dislocar el contenido de

¹³⁷ Posiblemente una significancia misma de la significación, comparable a aquel devenir signifiante propio de la práctica de la danza, explicado en el capítulo anterior, punto I.2.3. Propuesta para definir una estructura de la interpretación.

lo que expresan las palabras, debido a que su sentido comunicante es unívoco en una aproximación con el otro que atrapa en la pura voluntad de manifestarse, antes de articular con sonidos lo que quiera señalarse. En el momento en que aquellos fonemas cobran un significado, se activa nuestra capacidad de interpretar el lenguaje de quien nos habla, estableciéndose, de forma inmediata, una diferencia con el otro que está dada por la intención de comprender lo que el otro señala, lo cual necesariamente no está orientado por los mismos principios que fundamentaron el contenido de las palabras de nuestro interlocutor. En la acción de interpretar las palabras del otro, nos separamos de la apelación dada en su decir, situándonos en una deriva que en solitario se empeña en comprender lo que ya nos ha dicho.

La posibilidad de considerar el decir como anterior al sonido, y por tanto, a la articulación lingüística, permite fundamentar la danza como un decir, en la medida en que la potencia significativa de los pasos de danza pueden constituirse como una apelación al espectador, apelación que en silencio habla a través de la estructura coreográfica que el bailarín construye, constituyéndose como un lenguaje que demanda una atención que atrapa en una expresión indefinible. De este modo, la danza de un bailarín puede configurarse como un llamado, que como aquel del sordo hacia el oyente, compromete una cercanía que atrapa también sin juego. Más allá de que podamos atribuir una potencia simbólica a la acción de un bailarín sobre materialidades elegidas, de modo que

puedan sugerir un conjunto de ideas con sentido, lo que finalmente nos retiene en su cercanía, es la inteligencia de su movimiento expresada en el ritmo de sus gestos y en la potencia significativa de su hacer práctico, de la misma manera como aquella articulación del sordo coge al oyente en el misterio de aquello que no puede descifrar. Cuando somos testigos de una coreografía, mientras procuramos adivinar hacia que sentido significativo nos conducen el continuo de giros, caídas, gestos, cambios de peso y movimientos, nuestra atención queda suspendida en lo que nos puede parecer un intervalo de tiempo de duración indefinible. Una vez que la obra termina, incluso un buen rato después de los aplausos, somos liberados de esta interrupción del tiempo cronológico, lo que nos permite comenzar a interpretar lo que vimos y a intentar comprender lo que el bailarín con sus movimientos nos dijo. En ese momento, recién, podemos desprendernos del “sin juego” referido por Lévinas, en que nos comprometió la apelación de la que fuimos sujetos a través de la danza, logrando dislocar el lenguaje del bailarín y diferenciarnos por tanto del acontecimiento de su decir.

El tiempo de este decir trasciende a una cronología calculada por un minuterero, aunque a pesar de ello solo así conocemos su duración. Pero, aquel un, dos, tres, cuatro propios de cómo ordenan los intérpretes su hacer danzado (y también musical), no mide ciertamente una cantidad de notas o de pasos por un segmento de tiempo, sino que da contexto exacto a un decir, cuya

constitución temporal no tiene un largo preciso, debido a que dura en relación a lo que la corporalidad del intérprete, por vez única, logra construir. Para explicar de mejor manera, tomemos como ejemplo la realización de una coreografía, cuya estructura depende de los hitos sonoros de una música grabada. En este caso, las diversas frases de movimiento tendrán una duración exacta respecto a la música, la cual no podrá variar en cada una de las funciones en que esta obra se realice. Sin embargo, en la cuenta de los bailarines, la cual les permitirá ordenar el conjunto de gestos en pulsos de duración regular, se superpondrán dos tipos de temporalidades: la primera, corresponderá a la que puede ser claramente definida por un cronómetro. Respecto a este ejemplo es la que está definida por el largo de la grabación. La segunda, se sincronizará a la grabación apelando a una temporalidad del cuerpo medida por el flujo del movimiento en un decir que, como explicábamos anteriormente (Ver I.3.2. Trascender), responde a una aceleración o retardo de los acontecimientos que se sustenta en el peso, la fuerza y la resistencia que oponga a través de cada uno de los miembros del cuerpo, el bailarín en ese momento. Por ello, aunque dos representaciones de una misma coreografía ofrezcan una duración cronológica idéntica, el decir de su contenido danzado responderá a una temporalidad que solo puede medirse en la relación entre intérprete y espectador en el momento en que cada paso se realiza. En ese sentido, espectadores e intérpretes estarán atrapados en este intervalo de tiempo a través de una escucha que no necesariamente los cautivará a través del oído. Escucha que logra interrumpir

su propio tiempo vital, aquel que se conjuga en la certeza de encaminarse hacia la muerte, en una abertura cuya consistencia intentaremos definir como de naturaleza sonora.

“...Hablar de la música es alimentar una ilusión, un ‘error categorial’ como dirían los lógicos. Es tratar la música como si fuese lenguaje natural o se hallase muy cercana a éste. Es trasladar unas realidades semánticas de un código lingüístico a un código musical (...) Su única ‘traducción’ o paráfrasis significativa es la del movimiento corporal. La música se traduce en danza. Pero ese extasiado reflejo es solo aproximado. Deténgase el sonido y no habrá forma segura alguna de decir qué música se está danzando (...) Pero ¿qué es lo que está recibiendo, interiorizando, a qué se está respondiendo? ¿Qué es lo que nos pone a todos en movimiento? Aquí llegamos a una dualidad de ‘sentido’ y de ‘significado’ que la epistemología, la hermenéutica filosófica y las investigaciones psicológicas han sido casi incapaces de dilucidar. Y ello invita a suponer que lo que es inagotablemente significado puede también carecer de sentido. El significado de la música está en su ejecución y audición (...) Explicar lo que significa una composición, dictaminó Schumann, es tocarla de nuevo...”¹³⁸

Como se expresa en estas líneas, la música como “código musical”, y por el devenir de estas reflexiones también la danza como “código danzado”, pueden compararse con un lenguaje de orden lingüístico solo hasta cierto punto (lo cual

¹³⁸ STEINER, G. 2012: p19-21.

analizaremos con mayor detalle en el punto II.2. La danza como lenguaje), en la medida en que el sentido de las frases musicales o dancísticas dependen sincrónicamente del devenir de la interpretación que realiza el músico o el bailarín, y por tanto, parafraseando a Schumann, “la única forma de explicar el significado de sus sonidos o de sus pasos es realizarlos en una nueva ejecución”.

Para analizar con mayor detalle lo anterior quisiera considerar las acepciones asociadas al concepto de “ejecutar”. El Diccionario, junto con significar este concepto como “poner por obra algo”, “desempeñar con arte y facilidad algo”, o “tocar una pieza musical”, define “ejecutar” también como: “ajusticiar, o dar muerte al reo”¹³⁹. Esta última acepción, a pesar de alejarnos de un campo semántico relacionado en forma directa con la interpretación musical o danzada, nos acerca a una potencia que es propia de la interpretación. Ésta consiste en que cada gesto musical, o danzado, en cuanto se muestra, desaparece para siempre en la medida en que la articulación de la música y la danza es sincrónica al trozo de vida que el intérprete usa para su realización, y el intérprete, por tanto, no podrá jamás replicar aquel gesto de la misma forma, debido a que en la repetición es algo más viejo. De este modo, un gesto musical o danzado en su duplicación, aunque se intente respetar una fisonomía idéntica, jamás será el mismo, ya que pertenecerá a un nuevo momento de

¹³⁹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Diccionario de la lengua española, palabra ejecutar [en línea] <http://lema.rae.es/drae/?val=ejecutar> [consulta: 13 septiembre 2016]

existencia del intérprete, lo cual implica que su sentido significante pertenecerá a otro contexto diferente. Es decir, el lenguaje musical y danzado solo existe mientras se hace, y por ello, podríamos decir metafóricamente que, cada nota, o cada paso, muere en la nota o paso que la sucede, como si el intérprete, en cada acto de hacer una nota o un paso, lo “ajusticiara” en una condena fatal que implica que aquel gesto sonoro o de movimiento, por el tiempo, nunca más volverá a realizarse. Volviendo a la cita, y tomando en cuenta lo anterior, podríamos decir que la única forma de explicar el significado de los sonidos de la música, o de los pasos de danza, es efectuándolos en una nueva acción de darles muerte. Mirar el asunto de esta forma implica considerar que la interpretación musical y danzada está inevitablemente unida a la existencia del intérprete.

Como lo indica Steiner, la consideración de que el movimiento corporal danzado es el único capaz de traducir el lenguaje de la música, aunque no sea en un modo literal, supondría que música y danza responden a un mismo significado, lo cual también nos llevaría a pensar que la danza también se traduce en música, aunque parafraseándolo, “deténgase el movimiento y no habrá forma segura alguna de decir qué danza se está musicalizando”. Danza y música unidas en un mismo campo semántico, que no es el de las palabras. Una significación que está ligada a un lenguaje del tiempo, lenguaje que por el tiempo nace, y por el tiempo se pierde, siempre señalando un sentido que solo

obedece a lo que el ritmo de las notas, y el ritmo de los pasos, en su propia sintaxis indefinible, propone.

A continuación, intentaremos analizar esta proximidad sin juego entre quien habla y quien escucha que mencionábamos en un inicio, contextualizándola en la relación entre intérprete y espectador, como también entre intérprete y su propio decir en movimientos. En ese sentido, revisaremos la temporalidad del lenguaje de la danza, la cual hemos considerado inevitablemente unida a la existencia del intérprete, intentando descifrar aquella música muda de la danza cuya naturaleza sonora se escucha, pero no con los oídos. Poder determinar la consistencia de las frases que componen un discurso como este implicará revisar algunas consideraciones sobre la temporalidad de aquello que se articula en la atención de otro (o el mismo), y que aunque pueda medirse en segundos se configura siempre en el límite de lo que no podemos sujetar.

II.1.1. El Tiempo.

Para abordar la consistencia temporal del lenguaje de la danza, será necesario detenernos en el concepto de tiempo con el cual analizaremos el decir del bailarín. De este modo, nos remitiremos a aquel “decir sin dicho” mencionado en la introducción, que Lévinas atribuye al poema (Ver C.3. El decir y el oír). Nos interesará profundizar sobre la temporalidad de aquel decir, que

sin sentido significativo preciso hemos también atribuido al flujo de movimiento del cuerpo del bailarín. De este modo, abordaremos el concepto de tiempo desde algunas ideas extraídas de la obra de Lévinas, que nos permitan develar cómo aquel tiempo del poema, es comparable al tiempo del lenguaje de la danza, cuya consistencia musical, que es en silencio, también atrapa sin juego (refiriéndonos al análisis de un comienzo, ver II.1. Constitución temporal del decir).

Lévinas se pregunta: "...¿Cuál es el vínculo entre dos instantes entre los que se abre todo el intervalo, todo el abismo que separa el presente y la muerte, ese margen al mismo tiempo insignificante e infinito en el que queda siempre lugar para la esperanza?..."¹⁴⁰, para luego responder: "...No se trata, ciertamente, de una relación de contigüidad pura que transformaría el tiempo en espacio, pero tampoco del impulso del dinamismo y la duración, ya que el poder del presente para ser más allá de sí mismo e invadir el porvenir parece justamente excluido por el misterio de la muerte..."¹⁴¹

Al sintetizar esta pregunta como: "¿cuál es el vínculo entre el presente y la muerte?", podemos, a través de esta disminución de palabras, centrarnos en develar la consistencia de aquel vínculo que se nos propone. Lévinas indica: "vínculo entre dos instantes entre los que se abre todo el intervalo",

¹⁴⁰ LÉVINAS, E. 1993: p121.

¹⁴¹ *Ibid.*

caracterizándolo también como “margen al mismo tiempo insignificante e infinito”. Tanto la reiteración del concepto “entre”, como las ideas “abertura”, “intervalo” y “margen” en una misma pregunta, nos lleva necesariamente a una noción de espacio. Un espacio complejo en la medida en que es un intervalo entre dos instantes, lo que pareciera ser un espacio dentro del espacio, el cual marca un “abismo” que a la vez es “insignificante e infinito”, es decir, tan pequeño como que no significa infinitamente, lo que podría entenderse como espacio de la nada. Un espacio, por tanto, que no puede medirse en centímetros, al mismo tiempo que en su potencia “in-significante”, no puede expresarse en palabras. Sin embargo, después de la pregunta, Lévinas nos aclara que no se trata de “transformar el tiempo en espacio”, como también aclara que aquella contigüidad no tendría que ver con un análisis relacionado con “el impulso del dinamismo y la duración”. Este intervalo, cuya temporalidad no solo escapa a la medida del reloj, sino que también evade la sensación pura del espacio, compromete el presente en una exclusión del porvenir que está dada por lo que Lévinas llama el misterio de la muerte.

Considerando el análisis precedente, podría entenderse que aquel misterio de la muerte que menciona Lévinas, constituye el tiempo, en la medida en que se interpone entre el presente y la promesa del porvenir como un ahora cuya única manifestación certera está dada por no tener noticia jamás de lo que en el futuro más próximo pudiera ocurrir, como si en el tic tac de un reloj se

escuchara el sonido de aquel misterio. Sin embargo, Lévinas pregunta por la especificidad de aquel vínculo, determinando en la pregunta un intervalo el cual identifica con “un lugar para la esperanza”, lugar en el que se descubre una abertura infinita, cuya consistencia misteriosa, a pesar de excluir cualquier promesa de porvenir, permitiera trascender lo implacable que es la muerte.

Lévinas en otro texto nos indica: “...somos responsables más allá de nuestras intenciones...”¹⁴², sugiriendo quizás, aquel espacio de la nada donde puede situarse “un lugar para la esperanza”. Cada actuar que realizamos se constituye como el gesto necesario que nos conducirá a un siguiente actuar (en ello consiste nuestra responsabilidad). Sin embargo, en la acción ya se devela una intención que supera la consecuencia de nuestro gesto. Como ejemplo: doy un paso que es el que posibilita el siguiente. Si antes de dar el segundo paso caigo, mi intención de avanzar -aunque esta sea truncada por la caída- supera la acción que estoy llevando a cabo, y por tanto, al caer y no poder llegar al lugar que me propongo, altero con mi ausencia ese lugar y lo que pudiera llegar a suceder con mi presencia. Por ello, sigo siendo responsable de aquella intención de llegar. En la responsabilidad, por tanto, también hay un lugar para la esperanza, cuyo espacio no medible puede llegar a constituirse como la promesa de un porvenir. La intención implica una responsabilidad con lo que

¹⁴² LÉVINAS, E. 2001: p15.

viene y la responsabilidad puede también abrir un abismo entre el presente y el misterio de la muerte.

Consideremos lo que Lévinas indica respecto al “deseo” y la “voluntad”: “...El deseo, en cuanto relación con el mundo, comporta a la vez una distancia entre mí y lo deseable y, por consiguiente, comporta tiempo delante de mí...”¹⁴³. El deseo, que marca en este caso una distancia, se establece como tiempo, es decir, la noción espacial de “comportar tiempo delante”, implicaría que en soledad, es decir no teniendo nada delante, no habría tiempo. El deseo “comporta a la vez una distancia entre mí y lo deseable”, como si en la acción de desear pudiéramos distanciarnos de la inflexibilidad del tiempo y confundirnos con nuestro objeto de deseo, en la medida en que nos detenemos en aquello que deseamos. Por tanto en el deseo también encontramos un intervalo temporal, que tomando en cuenta lo anterior, debería ser infinito, tanto como aquel que se encuentra al borde del misterio de la muerte. Por ello, en el deseo podemos establecer una “relación con el mundo” y también “un lugar para la esperanza”. Porque el deseo se nos presenta como aquello que aún no tenemos, y que por tanto, podríamos tener. Esta certeza nos distancia de la inclemencia del tiempo (misterio de la muerte), abriéndose un espacio dentro del espacio que, entre el presente y el misterio de la muerte, nos presenta un modo temporal que se le superpone.

¹⁴³ LÉVINAS, E. 2000: p50.

Considerando lo que Lévinas nos expone respecto a “la voluntad”, revisemos la siguiente cita:

“...La originalidad del cuerpo consiste en la coincidencia de dos puntos de vista. Esta es la paradoja y la esencia del tiempo que va hacia la muerte donde la voluntad es alcanzada como cosa entre cosas –por la punta del acero o por la química de los tejidos (debido a algún asesino o a la impotencia de los médicos)-, pero se da una prórroga y aplaza el contacto por la contra-muerte del aplazamiento. La voluntad esencialmente violable tiene la traición en su esencia...”¹⁴⁴

Cuerpo, voluntad y tiempo se señalan en esta cita como una sola idea. Por la voluntad de vivir se envejece, y este deterioro del cuerpo, que se testifica en el tiempo, es lo que conduce al término de la vida. La voluntad se juega en esta paradoja, la cual se ubica entre estos dos puntos de vista (vivir implica morir y morir es condición de vivir), donde prolongando la existencia en años se triunfa sobre la amenaza de la muerte, al mismo tiempo que por esta victoria el cuerpo se encamina hacia el desgaste y la desintegración de la vida. En esta dinámica, que permite analizar la voluntad como “cosa entre cosas”, podemos reconocer el vínculo entre dos instantes, el presente y el misterio de la muerte,

¹⁴⁴ LÉVINAS, E. 1987: p242.

mencionado anteriormente, que como el deseo, se instala en un espacio infinito, el cual a través de Lévinas hemos identificado como lugar para la esperanza. Lugar cuya condición optimista se basa en que, gracias a la voluntad de vivir, pareciera aplazarse la inminencia de la muerte dada por el paso irrevocable del tiempo. Cada instante previo a la posibilidad de morir se sitúa en esta abertura infinita, que no puede medirse en centímetros ni en segundos; aplaza la existencia en una medida que escapa al tiempo cronológico. Nuestra voluntad nunca se encuentra con la muerte, se ubica siempre en el instante previo preciso (la contra-muerte del aplazamiento), en donde el tiempo se presenta como abertura infinita del intervalo entre dos instantes.

Más adelante especifica:

“...La corporalidad de la voluntad debe interpretarse a partir de esta ambigüedad del poder voluntario que se expone a los otros en su movimiento centrípeto de egoísmo. El cuerpo es su régimen ontológico y no un objeto. El cuerpo donde puede brillar la expresión y donde el egoísmo de la voluntad llega a ser discurso, y oposición por excelencia, traduce, al mismo tiempo la entrada del yo en los cálculos del otro...”¹⁴⁵

¹⁴⁵ Op. Cit. p243.

La voluntad es condición de vida del cuerpo, por ello, en el deseo de vivir, se materializa su corporalidad. Cada noche que descansamos, cada día en que ingerimos alimento para luego evacuarlo u oxigenamos nuestras células, el cuerpo se manifiesta en la voluntad de llevar a cabo estas acciones imprescindibles para la sobrevivencia. Sin embargo, al ingerir drogas para no dormir, dejar de comer o lanzarse al agua para dejar de respirar, también se expresa el poder de la voluntad.

En ambas formas de vivir, la voluntad se desarrolla en un “espacio de la nada” que se ubica antes del misterio que evoca la muerte, pues, el presente es el respirar o dejar de respirar, y la voluntad de hacerlo o no hacerlo, se sitúa en el lugar de la espera (lugar de la esperanza), justo en el no saber cuando el cuerpo dejará de vivir. La exposición a los otros se expresa en este espacio que, como explicábamos anteriormente, es insignificante. Espacio donde, al poder calificarlo como “espacio de la nada”, logramos escapar del tiempo implacable. En aquel escape -que es en lo que consiste, la conciencia de estar vivo- el otro nos reconoce también antes de su propia duda existencial, en su propio lugar de espera, del mismo modo como el oyente -del ejemplo que expusimos en un comienzo- queda atrapado en la inteligibilidad del mensaje del sordo, antes de comprender su significado, antes de que la condena a muerte que implica estar vivo, advenga como presente.

La prueba de esto es que podemos vivir y hacer nuestras actividades diarias sin experimentar el paso del tiempo torturados por la amenaza de morir, y en ese estado nos relacionamos con los otros, en el lapso que siempre se ubica justo antes de que nuestro tiempo vital se termine. En ese sentido, cada día, al tener que despertar y asearse para salir a trabajar, nos enfrentamos a una urgencia temporal cuyo compromiso está dado por el cumplimiento y la voluntad de realizar estas acciones, sin siquiera pensar en que un imprevisto pudiera interrumpirlas, aunque muchas veces esto es lo que sucede. Sin embargo, al quedarnos unos minutos más en la cama después que suena el despertador, al olvidarnos en la ducha de los minutos que nos quedan para salir a la hora programada, o cuando se suspende por un instante la sensación de urgencia por llegar a la hora cuando nos trasladamos al trabajo, nos situamos fuera de este tiempo cronológico, en una espera que nos vuelve a nosotros mismos y a una condición que en solitario pareciera aislarnos placenteramente del correr del mundo, sin que tengamos que hacer una referencia directa a la sensación que evoca la posibilidad de morir, que nos amenaza sólo por el hecho de estar vivos. Finalmente, salimos de la cama, terminamos nuestro aseo y llegamos al trabajo, en un hacer que nos retorna a un cotidiano compartido con los demás. Esto quiere decir que habitamos en múltiples temporalidades, que si bien se pueden medir por el movimiento del sol y sus estaciones, como por el implacable deterioro de las cosas, nos permiten desarrollarnos en una convicción que se fundamenta en la fragilidad vital de nuestro cuerpo.

Lévinas, en líneas anteriores a la cita recién referida, expresa "...Toda voluntad se separa de su obra. El movimiento propio del acto consiste en terminar en lo desconocido, en no poder medir todas sus consecuencias..."¹⁴⁶, y más adelante: "...El querer escapa al querer. La obra es siempre, en cierto sentido, un acto truncado. No soy íntegramente lo que quiero hacer..."¹⁴⁷. Si la voluntad obra en el respirar o dejar de respirar, como en el cumplir o no cumplir con nuestras responsabilidades diarias, siempre termina en lo desconocido debido a que por medio de aquella voluntad no conseguimos nunca tener conocimiento sobre el cumplimiento de la misma, sólo hasta que nuestro propósito sucede. Sin embargo, en esta imposibilidad de la voluntad, que nos permite siempre avanzar a lo que desconocemos, es donde el acto de estar vivo tiene su movimiento y su oportunidad. En cuanto la voluntad atrapa su querer existencial, el misterio de la muerte se resuelve, y por tanto, el tiempo se termina.

En la danza es posible reconocer esta misma maniobra de la voluntad¹⁴⁸. Cuando el bailarín realiza una frase coreográfica, en la voluntad de llevar a cabo cada fragmento que la compone, se sitúa siempre antes del misterio que implica tener total desconocimiento sobre la consecuencia corporal que esto involucra. Aunque pretenda controlar cada movimiento que realizará, siempre

¹⁴⁶ Op. Cit. p240.

¹⁴⁷ Op. Cit. p241.

¹⁴⁸ Como lo es posiblemente en cualquier actividad que implique estar vivo.

se situará en la duda de si podrá hacer el paso siguiente como lo ha planificado. En ese sentido, en relación al párrafo anterior, del mismo modo como el trabajador sabe que debe levantarse, asearse y trasladarse a su trabajo en el momento que suena el despertador; el bailarín también conoce cada uno de los pasos que deberá realizar antes de salir al escenario, logrando, en ese instante, ubicarse en un espacio (de la nada) que pareciera prometer un porvenir de duración indefinida otorgado por el misterio que implica no saber qué podrá ocurrir. Sin embargo, cuando el bailarín recrea con su cuerpo el espacio de la coreografía, no solo logra suspender el tiempo cronológico del cual depende la duración de lo que realiza y se extravía en la conducción de los matices de intensidad con que conjuga el peso y la fuerza articulando cada uno de sus miembros, sino que también se expone a los otros en la duda sobre el resultado de cada maniobra, es decir en la duda sobre no saber si logrará realizar todo lo que se propone, antes del término de la coreografía.

Cualquier artista, como cualquier persona, se sitúa siempre en este espacio de la nada cada vez que se propone la realización de una obra, pero, sólo el bailarín es quien, como un acróbata arriba del trapecio, sacrifica su cuerpo al servicio de su creación, en un juego con el tiempo que replica en la danza aquella urgencia que es propia de estar vivo. La danza, por tanto, se fundamenta en el riesgo vital y en la fragilidad que supone la voluntad de un hacer que depende de una corporalidad que se juega en cada paso, y por ello,

el tiempo de la interpretación del bailarín se sustenta en la misma paradoja de la voluntad de vivir, replicando a través del movimiento del cuerpo, que lleva inscrito en su hacer su propio deterioro, el tiempo de la existencia del otro, que también a riesgo de perder la vida, observa.

II.1.2. El Decir.

La relación entre bailarín y quien observa, según el análisis precedente, depende de una condición temporal que, ligada a la corporalidad de ambos, está dada por la voluntad de vivir. El lenguaje en movimientos del bailarín logra atrapar al otro, en una apelación que hasta aquí hemos considerado comparable con la capacidad verbal de un poema (ver II.1.1. El Tiempo), que sin sentido significativo preciso se manifiesta. A continuación, nos preocupará detenernos en esta relación posibilitada por la danza, a través del análisis del decir respecto al concepto de rostro en Lévinas.

Lévinas indica: "...Siempre, efectivamente, he distinguido en el discurso entre el decir y lo dicho...el decir es el hecho de que ante el rostro yo no me quedo ahí a contemplarlo sin más: le respondo. El decir es una manera de saludar al otro, pero saludar al otro es ya responder de él..." ¹⁴⁹. La persona oyente del ejemplo del inicio, en su atención responde a la persona sorda.

¹⁴⁹ LÉVINAS, E. 2000: p74.

Siguiendo a Lévinas, podríamos inferir que el sordo es rostro en la pura apelación, en un decir, que previo al sonido, comunica sin palabras. El lenguaje en movimientos del bailarín, en su dimensión insonora y subjetiva, se constituye como una apelación que también comunica sin significado preciso. Esta consideración nos llevará necesariamente a analizar la posibilidad de que el bailarín pueda constituirse como rostro.

La pregunta de Lévinas sobre el tiempo, (Ver I.1.1. El Tiempo), nos permite comparar el vínculo entre dos instantes -el presente y el misterio de la muerte-, con el “entre” de la paradoja de la voluntad -el cuerpo entre dos puntos de vista- y con la “distancia entre mí y lo deseable”, que desarrolla al referirse al deseo. El concepto de “entre”, por tanto, marcando una diferencia, que al mismo tiempo es un vínculo entre los dos instantes, los dos puntos de vista y, lo mío y lo que deseo, que aunque establezca una relación entre ambos, nos señala que no son lo mismo, lo cual también ocurre en la relación entre sordo y oyente, o entre bailarín y quien observa. Según lo explicado anteriormente, es en el vínculo entre el presente y el misterio de la muerte -considerado como un espacio de la nada y por tanto un lugar para la esperanza-, donde se desarrolla nuestra relación con el mundo, en una promesa de porvenir que se da gracias a que el tiempo se nos presenta como un misterio, en la medida en que podemos contar en segundos lo que ya aconteció, pero nos es imposible conocer la duración de lo que acontecerá. A través del misterio que representa el tiempo,

muchas veces podemos sentir que somos capaces de controlar lo que aún no ha acontecido. Predecimos la duración de un viaje, de metas laborales o de actividades sociales, planificando nuestra vida a largo plazo en una certeza dada por la experiencia, que ni siquiera es derribada por los imprevistos que nos ocurren diariamente. Sin embargo, la repentina enfermedad de un familiar, un accidente de tránsito o un desperfecto en nuestro computador, altera la continuidad de nuestro día, devolviéndonos a aquella incertidumbre del tiempo y a aquel espacio de la nada marcado por el misterio de no conocer lo que está por venir. Sin embargo, rápidamente salimos de ello, y volvemos a planificar un nuevo camino que se construye en base a la alteración de lo que fue nuestro trazado original.

De este modo, en aquel “entre” referido al comienzo no sólo palpamos la diferencia que marca lo que aconteció de lo que puede venir, sino que también podemos vislumbrar la acción de dos modos de vivir el tiempo, que funcionan en forma casi simultánea¹⁵⁰. El primero, desde el presente se relaciona con el futuro a través del deseo, en una velocidad que permite planificar incluso el día de nuestra muerte. El segundo, como una imagen de video que se reitera producto del desperfecto de la máquina que la reproduce, nos devuelve a la incertidumbre del tiempo, paralizándonos en un misterio que sólo permite estar seguros de nuestro presente. El decir, como relación con los demás, se

¹⁵⁰ Se indica “casi simultánea” debido a que una y otra forma de vivir el tiempo, se suceden en forma imperceptiblemente diacrónica.

desarrolla entre la urgencia de lo que deseamos y la inquietud propia del no conocer lo que va a venir, en una temporalidad que solo puede palpase en el presente. La relación que establece el bailarín con quien observa a través de su danza se instala en esta misma condición temporal, entre la urgencia de completar la estructura coreográfica que se propone y la incertidumbre de controlar cada paso, en lo que espera, no desencadene un desequilibrio que interrumpa lo planificado en la coreografía.

“...El encuentro con otro consiste en el hecho de que, no importa cuál sea la extensión de mi dominación sobre él y de su sumisión, no lo poseo... Puedo quererlo. Y a pesar de ello, este poder es todo lo contrario del poder. En el mismo momento en el que se realiza mi poder de matar, el otro se me ha escapado... No le he mirado a la cara, no me he encontrado con su rostro. La tentación de la negación total, que mide lo infinito de esta tentativa y su imposibilidad, es la presencia del rostro. Estar en relación con otro cara a cara es no poder matar. Y esta es también la situación del discurso...”¹⁵¹

En el momento en que el sordo reconoce en el oyente la capacidad de atenderlo, siguiendo a Lévinas, de algún modo lo domina, en cuanto su apelación previa a la articulación verbal logra atraparlo aunque sea por un breve instante. Sin embargo, a través de esta dominación, el sordo está imposibilitado

¹⁵¹ LÉVINAS, E. 2001: p21.

de poseerlo, debido a que esto significaría que la diferencia entre ambos no existe y que el sordo ya no debería desear establecer una relación en la medida que son lo mismo, y por tanto, no puede reconocerlo como fuera de sí. La relación entre un sordo y un oyente, que se reconocen diferentes en su comunicación, los instala en esta situación de rostro y en la vivencia del tiempo como relación. El bailarín, al igual que el sordo, espera captar la atención de quien lo observa, y lograr un dominio sobre él, todo lo que dure su mirada atenta. El bailarín, arriesgando su cuerpo en cada movimiento, marcará una diferencia evidente con aquel que inmóvil lo mira, incluso en una obra como Diana (Ver I.2.2.2. Re-significación de cada paso en la coreografía/Diana de Pe Mellado), en que el espectador, buscando la mejor perspectiva, también arriesga un tropiezo, y por tanto, una caída. El cara a cara se dará entonces en el reconocimiento de esta diferencia. Como lo mencionábamos en la referencia a la obra de Gutiérrez (Ver I.1.4. Movimientos inútiles (exposición)), aunque el espectador intermitentemente pueda reconocerse en el cuerpo del bailarín, constatará igualmente que no es su cuerpo de espectador el que se arriesga en la escena. El sacrificio del bailarín determinado por el peligro de caer en un giro rápido o en el deterioro de sus músculos por la acción de danzar. El movimiento modula el peso de su cuerpo, en una entrega que, generosa hacia el espectador, habla en el mismo momento en que sucede, sobre cómo el cuerpo de ambos desafía el tiempo. Bailarín y espectador se hacen rostro en una relación cuyo encuentro se establece a través de una peregrinación que se

define a cada paso, la cual se traduce en movimientos para el primero, y en un observar atento para el segundo.

“...El rostro es significación, y significación sin contexto. Quiero decir, que el otro, en la rectitud de su rostro, no es un personaje en un contexto...toda significación, en el sentido habitual del término, es relativa a un contexto tal: el sentido de algo depende, en su relación, de otra cosa. Aquí, por el contrario, el rostro es, en él solo, sentido. Tú eres tú. En ese sentido, puede decirse que el rostro no es visto. Es lo que no puede convertirse en un contenido que vuestro pensamiento abarcaría; es lo incontenible, os lleva más allá...”¹⁵²

En la Introducción (ver C.3. El decir y el oír), mencionamos la capacidad de un poema de interpelar sin contenido significativo. En ese sentido, nos pareció posible comparar el “decir sin dicho”, que Lévinas atribuye a un poema de Paul Celan, con el sacrificio corporal de un bailarín o de un instrumentista a través de su interpretación. La apreciación que, en síntesis, indica que “el rostro es significación sin contexto” (en la publicación bajo el nombre de *Ética e Infinito*), que encabeza esta cita, pareciera rodear esta misma certeza, en la medida en que el intérprete es rostro mientras el lenguaje de sus pasos o de sus notas musicales atrapan al espectador en una temporalidad que se desarrolla también

¹⁵² LÉVINAS, E. 2000: p72.

sin contexto, es decir, ni en la urgencia de lo que acontecerá, ni en la incertidumbre de no saber lo que va a venir.

En el análisis sobre la relación comunicante entre un sordo y un oyente hemos podido distinguir una situación de rostro dada por una apelación que se encuentra en el momento previo a la articulación verbal. Esto nos ha permitido analizar la relación entre bailarín y espectador desde la situación de un decir que atrapa en el silencio. De este modo, será relevante detenernos en el discurso que se oye, lo cual nos permitirá profundizar, más adelante, sobre el carácter musical del decir del bailarín, a pesar de que su lenguaje se manifiesta desde una movilidad corporal que fundamentalmente es muda.

Consideremos la declamación de un poema. El orador mencionará palabras que unidas a otras nos indicarán un sentido. Sin embargo, hasta en la rima más tradicional podremos dudar del mismo, en una subjetividad que estará dada por una cualidad rítmica que se hará sonora a través de la voz, incluso en una lectura silenciosa. La indeterminación significativa dada por el modo en como se estructuran las palabras de cada verso, nos detendrá también en esta situación de presente que no se define en la promesa de un porvenir. Por ello, Lévinas indica una diferencia entre el decir y lo dicho. El decir es la acción del lenguaje en el momento mismo de la exclamación y también de su recepción. Lo dicho, en cambio, queda sonando en nuestros oídos, y por tanto, podremos analizar

su significado, contar cada una de sus letras, o archivar sus palabras. Lo dicho nos remitirá a un pasado cuya temporalidad no se sitúa entre el presente y el misterio de la muerte, y por ello, en lo dicho, no se establece una relación con el mundo, ni con los demás.

En el dúo de Rothbart y Sigfrido que describimos en el Fragmento Coreográfico 1 de la Introducción (ver B.2. El decir musical y el ballet), podemos distinguir gestualidades de significado preciso dadas por el estilo que es propio de un repertorio tradicionalmente conocido. De este modo, cuando ambos bailarines avanzan en círculos por toda la extensión del escenario en saltos en grand jeté, mostrando una leve diferencia gestual respecto a la proyección del pecho, aunque parezcan indicarnos a través de esta postura el rol de sus personajes en un lenguaje cuya significación obedece al contexto del ballet clásico, también, al igual que las palabras del poema, las cuales obedecen a un sentido significante preciso, cobrarán una potencia subjetiva que logrará situar la relación entre bailarín y espectador en el presente del decir. De este modo, aunque un gesto corporal parezca aludir a un significado que inmediatamente nos remite a un contexto de significación, como es capaz de hacerlo una palabra en un poema, la situación de aquel gesto en el contexto de movimientos convocados por la danza, tendrán el poder de sugerir una multiplicidad de interpretaciones, del mismo modo en que lo hace una palabra en un verso,

logrando convocar una situación de rostro a través de un decir en movimientos que se relacionará sin juego con quien se preste a observarlo.

Finalmente, cuando Ana Buitargo, en la publicación “Arquitecturas de la mirada”, indica como elemento basal de toda propuesta coreográfica el cuestionar las diversas maneras de mirar y ser mirado, invita a escuchar la construcción de la mirada en ese espacio intermedio y en movimiento, que se da entre el yo y el otro ¹⁵³. En ese sentido, sitúa la mirada del espectador y del bailarín como una actividad que se construye en la escucha de la relación entre ambos. Podemos distinguir la mirada del bailarín hacia sí mismo, que en su atención pareciera escuchar cómo relaciona rítmicamente un gesto y su movimiento con otro, construyendo el espacio que está a su alrededor, conforme a una planificación que recrea a cada paso, al mismo tiempo que la mirada del espectador. El bailarín construye su danza en el deseo de relacionarse con otro quien lo mira, lo cual se traduce en él mismo, un segundo bailarín o también un espectador. De esta manera integra a su composición aquella mirada externa (que también es su propia mirada en un acto de auto observación) que permite articular, en la relación, la definición de su lenguaje.

¹⁵³ BUITARGO, A. 2009: p9.

II.1.3. El oír y la diacronía.

Lévinas indica lo siguiente: “...Expresiones como la del ojo que escucha la resonancia del silencio no son monstruosas puesto que de lo que se trata es de acercarnos a la temporalidad de lo verdadero y puesto que en la temporalidad despliega su esencia el ser...”¹⁵⁴. Esta frase pareciera remitirse exactamente a la experiencia de apreciar la danza, debido a que en el momento en que asistimos a la interpretación de un bailarín, pareciera que nos acercáramos a aquella “temporalidad de lo verdadero” que menciona Lévinas. Como decíamos en párrafos anteriores, el decir del bailarín se despliega en un presente que atrapa a través de la mirada, en gestos y movimientos que describen un continuo que solo puede verse. Sin embargo, considerando que un sonido se da por efecto de algo que choca contra algo; producto de un movimiento (Ver más adelante II.3.1. Diferencia diacrónica entre música y danza), podemos reconocer en cada desplazamiento del cuerpo, o la realización de un gesto, una sugerencia sonora que, aunque no percibamos a través del oído, se puede consolidar como una actividad de la escucha. Por tanto, en el silencio de los movimientos del cuerpo podremos “escuchar con la mirada” la resonancia de sonidos que nunca llegaron a configurarse como señales de frecuencia audible. A través del bailarín podremos escuchar la temporalidad de lo verdadero, en la medida en que su hacer se juega en un decir en movimientos de consistencia

¹⁵⁴ Op. Cit. p78.

sonora que se fundamenta en una pregunta sobre lo que irá a pasar en el paso siguiente (Ver puntos II.1.1. El tiempo y II.1.2. El decir). Esto implica constatar en cada uno de ellos el vínculo entre el presente y el misterio de la muerte, como resonancia de la condición de existente del bailarín. La danza, como ninguna otra expresión, testifica en un hacer subjetivo, la verdad del cuerpo cuya temporalidad se define por la propia voluntad del intérprete por dejarla aparecer.

Más adelante:

“...La orden que me ordena al otro no se me muestra si no es a través de la huella de su reclusión en tanto que rostro del prójimo, mediante la huella de una retirada que no había sido precedida por ninguna actualidad y que sólo se hace presente en su propia voz ya obediente, duro presente de la ofrenda y el don. Frente a esta anarquía, frente a este sin-comienzo, fracasa la reunificación del ser. Su esencia se deshace en significación, en decir, que está más allá del ser y de su tiempo, en diacronía de la trascendencia...”¹⁵⁵

Si la orden que indica Lévinas es el decir, entonces el encuentro entre uno y otro se da en un presente diferido para ambos que se constata como huella de la obediencia propia del establecimiento de su relación (Ver II.1.2. El decir). La

¹⁵⁵ Op. Cit. p216.

esencia del ser se deshace en este acontecer diacrónico en la medida en que por una parte, uno y otro trascienden de si mismos en la apelación y atención que establecen, mientras no pueden liberarse del presente de su propia existencia. De este modo, la interpretación coreográfica establece un vínculo diacrónico que no solo se constata en la diferencia entre quien baila y quien observa, sino también entre la estructura de la danza, que depende del bailarín, y la relación que establece con la escucha de su propio cuerpo danzando, cuya huella visible para el espectador, es impresa a través de la audición de su propio hacer.

II.2. La danza como lenguaje.

Considerar la danza como un lenguaje es problemático, porque cuando un bailarín aplica el manejo de principios técnicos dancísticos a la experimentación de las posibilidades físicas de su cuerpo en relación al tiempo, el espacio, la energía y la gravedad, el decir en movimientos que crea, no logra el sentido significativo de las palabras. Sin embargo, la danza es producto de una transacción entre bailarines y espectadores que se fundamenta en el deseo de realizar una estructura en movimientos que sea observada por otro. En ese sentido, debemos suponer que los espectadores van a un espectáculo de danza porque tienen la intención de recibir algo que solo se obtiene a través de la atención de una actividad como esta, y los bailarines deciden danzar, por lo

menos, en parte, porque algo de esto que el espectador busca, querrán dar. En este dar y recibir parece estar la intención de relacionarse y de comunicarse con un sentido que podemos comparar con las palabras.

Considerando la sintaxis de esta transacción (este dar y recibir), podemos analizar la obra de danza como una porción de tiempo articulada por una serie de convenciones entre espectadores e intérpretes, que están condicionadas por los productores del espacio escénico y de la obra. Entre ellas, el que los asistentes tomen asiento en las butacas (inicio de la transacción), abandonándolas sólo cuando la iluminación de sala propia de un intermedio o el final, lo indica; o el que aplaudan después del blackout precedido por la salida en línea recta de los intérpretes, quienes reaccionan con una tradicional reverencia (final de la transacción). Parte de este convencionalismo es posible comprobarlo incluso en las propuestas más vanguardistas¹⁵⁶. Desde el apagón de luces hasta los aplausos finales (en caso de que los haya), intermediados por diferentes cuadros o actos marcados por el cierre de cortinas o la iluminación de sala, el público realiza esta serie de acciones –más allá de la aprobación o desaprobación del espectáculo-. Mientras los bailarines, en forma concentrada, se arriesgan en la precisión de cada uno de los movimientos

¹⁵⁶ Ejemplo de ello, una pieza de danza contemporánea a cargo de estudiantes del Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, por motivo de una asignatura de creación a cargo de la académica Luz Condeza. En esta, después de observar parte de la coreografía en el espacio íntimo de un baño en donde cabíamos muy apretados e incómodos no más de 8 espectadores, los intérpretes al finalizar apagaron y luego encendieron las luces del baño, lo cual indicaba la salida de los espectadores.

ensayados, en una convención en la que todos los que participan se comprometen tácitamente. En este acuerdo mutuo, es donde vamos a centrar el análisis de lo que creemos un sentido comunicante propio del lenguaje de la danza.

II.2.1. Decir en silencio / 4'33" de John Cage.

En 1952 el compositor norteamericano John Cage estrena la obra 4'33", compuesta íntegramente por tres movimientos de silencio. Más allá de las intenciones creativas del compositor respecto a la puesta en escena de la misma, nos interesará analizarla como un acto performativo que pone en riesgo la relación entre espectadores e intérpretes dada por los convencionalismos que mencionábamos anteriormente, debido a que el intérprete, haciendo uso de una partitura, se dedica a ejecutar el silencio. Desde un punto de vista tradicional, cuando el público asiste a apreciar esta obra como música, no obtiene lo que espera recibir, debido a que el intérprete no le entrega lo que se supone le debe dar. Esta situación nos permite investigar la relación comunicante entre ambos, más allá de los hábitos sociales propios de un espectáculo.

En Internet se encuentran varias reproducciones en video que muestran la interpretación de esta obra. Para el presente análisis hemos considerado cuatro versiones diferentes¹⁵⁷. En la mayoría se respeta de algún modo los convencionalismos entre intérpretes y espectadores explicados anteriormente. Por ejemplo, cada vez que se da fin a los dos primeros movimientos definidos por el compositor, tanto el público como los músicos dejan pasar una porción de tiempo donde se escuchan carraspeos y toses de los espectadores, como también ruidos derivados del acomodo en sus asientos. Cuando el intérprete da señal con su cuerpo de comenzar el movimiento siguiente, vuelve a inundar lo que parece un silencio generalizado. Al final de la obra, el público aplaude mientras los músicos hacen una habitual reverencia. La interpretación de 4'33" nos muestra en forma de síntesis la transacción a la que nos referíamos anteriormente, debido a que su duración se articula en el acuerdo tácito entre los que observan y los que tocan, en una forma musical que se determina en sus propias acciones.

¹⁵⁷ YOUTUBE, 4'33" for piano by John Cage [en línea]

<https://www.youtube.com/watch?v=Kej7zvXWSpI> [consulta: 13 septiembre 2016]

YOUTUBE, John Cage's 4'33" Joel Hochberg [en línea]

<https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4&feature=related> [consulta: 13 septiembre 2016]

YOUTUBE, John Cage - 4'33" Kaikhosru Shapurji Sorabji [en línea]

<https://www.youtube.com/watch?v=AdT5h46lLrA&feature=related> [consulta: 13 septiembre 2016]

YOUTUBE, John Cage - 4'33" by David Tudor [en línea]

<https://www.youtube.com/watch?v=HypmW4Yd7SY> [consulta: 13 septiembre 2016]

En una de las versiones revisadas, se proyecta durante 4 minutos y 33 segundos la imagen de una pantalla negra en silencio¹⁵⁸. Esta propuesta nos permite imaginar la posibilidad de que la ejecución de la obra pueda darse a través de la exposición de un escenario completamente vacío durante el margen de tiempo que indica la partitura. En este caso, estaría a cargo del público la responsabilidad absoluta de dar comienzo y final al silencio, viéndose en la disyuntiva de respetar o no los convencionalismos que tradicionalmente se ejecutan en un concierto, como por ejemplo aplaudir al final, arriesgándose en lograr dar duración precisa a una obra cuya estructura dependería únicamente de su propio actuar. La transacción que mencionábamos en un comienzo tendría lugar entre el público, o la persona que mira el video, y su propia interpretación (sus propias acciones), generándose la acción comunicante entre el deseo de atender lo que el mismo espectador es capaz de dar. Considerando el caso contrario, citamos también una versión en video en donde aparece David Tudor interpretando¹⁵⁹ -el pianista que estrenó esta obra en 1952-, y no se visualiza público. Observamos que la transacción comunicante que posibilita la obra es responsabilidad del intérprete, en que escuchando su interpretación toma las decisiones que le permitirán articular el silencio que el mismo ejecuta. Estos ejemplos permiten definir la articulación de la música en el deseo de

¹⁵⁸ YOUTUBE, John Cage - 4'33" Kaikhosru Shapurji Sorabji [en línea]
<https://www.youtube.com/watch?v=AdT5h46ILrA&feature=related> [consulta: 13 septiembre 2016]

¹⁵⁹ YOUTUBE, 4'33" for piano by John Cage [en línea]
<https://www.youtube.com/watch?v=Kej7zvXWSpl> [consulta: 13 septiembre 2016]

escucharla y en la intencionalidad de prestarle atención. Podemos encontrar en esta obra una acción comunicante que nos permite considerar, incluso en el silencio que materializa 4'33", la presencia de un decir, y por tanto, de un lenguaje, en los términos que indicábamos al comienzo.

Cabe preguntarse ahora, por qué John Cage se vale de una partitura¹⁶⁰ para generar una acción que no necesitaría más que una instrucción oral al intérprete antes de salir a escena. En ese sentido, si la utilidad de la partitura se relaciona con poder fijar en un papel, el comportamiento sonoro de un conjunto de signos musicales para que sean interpretados por un músico, pareciera absurdo que el intérprete tenga que utilizar este medio para ejecutar una obra cuyos signos indican ejecutar el silencio. Con esta acción, Cage, pareciera indicar, que a pesar de que su intención es que el músico no toque su instrumento de modo de hacerlo sonoro, requiere que haga uso de su habilidad como intérprete de signos musicales para realizar el acto musical que esta partitura convoca. De este modo, a través del artesanado que permite su confección, le solicita que traduzca en una acción performativa lo que está escrito en el papel diseñado para representar la música. Con esta acción, apela

¹⁶⁰ FETTERMAN, W. 2002. 4'33". 0'00": Variaciones sobre una acción disciplinada. [en línea] Ólolo 3. Enero diciembre 2002. <http://www.uclm.es/artesonoro/ololo3/oloboport3.html> [consulta: 13 septiembre 2016]

a su capacidad de comprender signos, estableciendo un lazo comunicante entre ambos.

Lévi-Strauss en una entrevista, refiriéndose al mundo del arte moderno y abstracto desde su posición etnológica, demuestra como es posible que exista en forma enteramente literal la idea de que el arte sea un lenguaje ¹⁶¹. Para ello, hace notar que el arte, por su acción significativa y representativa de un objeto, tiene carácter de signo, por lo cual podría adecuarse a la definición de Ferdinand de Saussure: "...lo propio de un lenguaje...es ser un sistema de signos carentes de toda relación material con lo que tienen por misión significar..." . Sin embargo, advierte que si no hubiera ninguna relación entre la obra y el objeto que la inspiró, "...nos encontraríamos no ya frente a una obra de arte, sino frente a un objeto de orden lingüístico..." reconociendo en el arte la propiedad de constituirse como un conjunto de sistemas significativos que queda siempre a medio camino entre el lenguaje y el objeto. ¹⁶²

Si "4'33"

 de John Cage se establece como sistema de signos para ser interpretados por un músico en un escenario, sería deseable preguntarse que es lo que esta obra está significando y en ese sentido qué objeto es el que esta obra representa.

¹⁶¹ CHARBONNIER, G. 2006: p121.

¹⁶² Op. Cit. p124.

El sistema de signos elegidos por un compositor¹⁶³, se constituye como las instrucciones que un intérprete debe seguir para producir una serie de sonidos. Considerando que cada signo (las notas musicales, las indicaciones de articulación y dinámica, las pautas, etc.) no tiene ninguna relación material con los sonidos, ya que es tinta en el papel que dibuja formas que no se asemejan en nada con las ondas vibratorias de una nota musical, deberíamos pensar, siguiendo a Lévi-Strauss, que los signos de una partitura son puramente un objeto de orden lingüístico. Sin embargo, este sistema de signos transfiere la duración y la altura de las notas musicales a una representación gráfica de tipo espacial. La estructura sonora que el compositor crea se manifiesta en el papel, igual como una maqueta arquitectónica que, a escala, representa la imagen tridimensional del proyecto que se pretende construir (Ver punto A.2. La escritura musical)¹⁶⁴. El compositor evoca su imaginario sonoro a través de un sistema de signos que suscribe en un papel. Estos, al ser decodificados por un intérprete conocedor, se articulan como representación estética de una serie de sonidos, los cuales se encuentran a medio camino entre el lenguaje (los signos de la partitura) y el objeto (la obra en la mente del creador), donde la expresión

¹⁶³ En partituras de música contemporánea muchas veces el compositor crea su sistema de signos, o utiliza sistemas de signos creados anteriormente por otros compositores, especialmente en obras de música aleatoria, electrónica o que requieren que los músicos toquen sonidos que no pertenecen a la tradición escrita clásico romántica. Así mismo, los sistemas de escritura musical, varían según los períodos estilísticos, constituyéndose también el estilo de escritura como un aporte a la interpretación de la obra.

¹⁶⁴ Las notas agudas en el espacio superior del pentagrama mostrando quizás como con su levedad (producto de la velocidad frecuencial) se escapan de la fuerza de gravedad, o la representación del tiempo en el pentagrama ubicando de izquierda a derecha las duraciones de las notas.

del intérprete se centra en dar realidad sonora a una forma musical que se encuentra aún en estado de escritura.

4' 33" es una partitura en cuya superficie de papel pautado hay ausencia de signos musicales. Por ello, podría constituirse como un artefacto que significa a las partituras en general, debido a que podemos suponer que en sus pentagramas vacíos se pueden contener todas las obras del mundo. Esta característica permite constituir la como un objeto de representación de toda la música, y como una manifestación irónica sobre los sonidos que se escriben, en una acción que pareciera indicarnos que el intento de graficarlos puede resultar en vano, en la medida en que la ejecución de lo musical abarca mucho más que el controlado sonido que imagina un compositor. De este modo, el gesto de registrar la composición en una falta de grafías, con las que habitualmente se anotan las acciones de un intérprete en relación a su instrumento, permitiría sugerir que la partitura también intenta incluir otros sonidos, todos aquellos que convencionalmente no se escriben. Sonidos que, absolutamente impredecibles, hacen parte de la ejecución de la música, aunque no estén en el imaginario habitual del compositor. Estos pueden ser, el acomodo de los espectadores en los asientos, un carraspeo ocasional para aclarar la voz, un comentario susurrado durante la ejecución de la obra, un ruido del instrumento anexo a la producción de las notas, etc. En ese sentido, al preguntarse qué es lo que esta obra intenta significar, podemos responder que el objeto de su representación

es el silencio, con todo lo que este sonoramente contiene. Aquellos sonidos que quedan ocultos en la ejecución musical habitual y que solo se logra tener la intención de escucharlos cuando los instrumentos se enmudecen. Pero, al significar el silencio, lo que aparece en la ejecución de 4'33" es el sonido, en una metáfora que expone la consistencia sonora de este objeto sugerido (el silencio), a través de la música. La partitura silenciosa ausente de signos muestra su realidad sonora en la interpretación, significando la imposibilidad del objeto que intenta representar a través de una partitura que en sí misma es igualmente imposible. Nuevamente nos encontramos con la acción de escuchar, en una obra que representa gráficamente el silencio, con la intención de señalar el oír, lo que significa que se debe realizar una atención impredecible.

Isadora Duncan escribe en su autobiografía "...Mi arte es precisamente un esfuerzo que tiende a expresar en gestos y movimientos; la verdad de mi Ser..."¹⁶⁵. Merce Cunningham en sus conversaciones con Jacqueline Lesschaeve, responde "...Los gestos son evocadores, son esos momentos que no pretenden expresar nada y sin embargo son expresivos..."¹⁶⁶. Ambos coreógrafos se refieren a una cualidad expresiva y subjetiva de la danza, posiblemente del mismo modo como nos lo sugiere John Cage, a través de su partitura, respecto a la música. En ese sentido, "el esfuerzo por expresar" en

¹⁶⁵ DUNCAN, I. 1989: p9.

¹⁶⁶ CUNNINGHAM, M. 2009: p127.

Duncan, o “la evocación que no expresa nada” en Cunningham, podemos vislumbrarlos puramente como una intención de dar, debido a que sus gestos y movimientos no intentan ajustarse a un sistema significativo comparable al de las palabras (como tampoco 4’33”), desarrollándose en un juego que se completa en la recepción sin juego de quien recibe (Ver II.1. Constitución temporal del decir).

La atención del receptor, consiste en predecir este juego coreográfico indefinible, construyendo un sistema significativo que si bien se ajusta a convencionalismos de comportamiento necesarios para que suceda, se comporta impredeciblemente igual que la escucha a la que nos expone John Cage en su obra. Escucha a la que nos expone cualquier compositor cuando juega a entregarnos estructuras de sonido cuyo comportamiento, conozcamos previamente o no, nos muestran imaginarios sonoros igualmente indefinibles. Los ruidos que señala John Cage como música en 4’33” marginan el sonido musical tradicional haciendo aparecer todo lo demás; y en ello, también podría aparecer una expresión en movimientos¹⁶⁷. El lenguaje de la danza, observado desde la obra insonora de John Cage, se define por tanto, como el acuerdo tácito entre intérpretes y espectadores, que se manifiesta en un diálogo de expresión imprecisa y en una relación que se articula sin juego en la atención. A

¹⁶⁷ En casi todas las interpretaciones de esta obra nombradas anteriormente, se aprecian aquellos movimientos sigilosos de un intérprete que preparando el sonido instrumental, sugieren a través de las consistencias físicas y materiales de lo que se mueve, parte de la condición rítmica de lo que podría sonar y que finalmente no suena.

medio camino del lenguaje, en tanto traducción de signos, y a medio camino del objeto, en tanto expresión indefinible que nos llega a través del hacer de los bailarines.

II.2.2. Lo indefinible del lenguaje de la danza.

La publicación de la coreógrafa chilena Paulina Mellado “Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace”¹⁶⁸, toma como punto de partida para su trabajo reflexivo, el carácter indefinible de la danza:

“... ¿Por qué, para qué y cómo se hace lo que se hace? Es una pregunta posible para hablar sobre el hacer coreográfico. Esta observación se relaciona con lo inusual del lugar de la danza como espacio artístico, puesto que -más allá de la diversidad- se encuentra la poca convicción de que constituye una plataforma con cierto espesor. Desde ahí se instala la necesidad de darle forma y sentido a la desorientación que provoca no encontrar un lugar...Buscar la manera de decir lo indecible, entender qué es lo que mueve el quehacer de la danza...La pregunta específica es cómo el movimiento se transforma en lenguaje...”¹⁶⁹

¹⁶⁸ Esta publicación es el soporte escrito del seminario con el mismo nombre realizado con coreógrafos e intérpretes de la escena chilena de danza contemporánea, durante los años 2005 al 2007.

¹⁶⁹ MELLADO, P. 2008: p11.

Lo inusual del lugar de la danza, que indica Mellado, instala una pregunta sobre el espacio coreográfico. Espacio que, a través de esta cita, cobra varias dimensiones: el espacio donde se realiza el hacer dancístico, su soporte, el espacio que la danza ocupa en la reflexión teórico artística y la espacialidad sintáctica que implica detenernos en su lenguaje. En mi experiencia profesional con intérpretes y coreógrafos, me he dado cuenta que la danza, esencialmente, solo requiere de un cuerpo y su movimiento, produciéndose el espacio coreográfico en base a las relaciones que este cuerpo en movimiento establece con el lugar que lo soporta. Desde este punto de vista, el tradicional escenario a la italiana, con dimensiones definidas y con un solo frente, tiene posibilidades de transformarse en forma sincrónica a los movimientos de los bailarines, produciendo visualmente la aparición de estructuras movibles cuyas formas simétricas y asimétricas parecen variar su espesor y longitudes mágicamente. Esta cualidad propia de la danza complejiza todos los análisis que pueden surgir de su expresión. La danza como lo indica Mellado, no encuentra un lugar (incluso en un escenario tradicional), y al parecer, en eso consiste su hacer; buscarlo.

Los signos de la partitura transcriben en el papel los acontecimientos sonoros que se suceden en una fracción de tiempo, pero ¿cómo es posible transcribir en signos, un juego de movimientos que representa la búsqueda de un lugar que continuamente cambia por los cuerpos que lo mueven, y por ello

siempre desaparece? La escritura Laban logra transcribir con precisión la temporalidad, la espacialidad, el esfuerzo y el flujo dado en cada movimiento corporal y sus combinaciones coreográficas complejas, a través de un sistema gráfico que también podríamos relacionar con un objeto de orden lingüístico. Sin embargo, la capacidad representativa estética de este medio escrito, no alcanza a más que la partitura musical, en la medida en que los signos describen la consistencia física de los sonidos o los movimientos y su ocupación estructural en el tiempo y/o en el espacio, sin lograr abarcar jamás el cuerpo capaz de hacer la danza o la música, cuya acción performativa queda oculta en una simbología que, si bien puede ser decodificada, solamente muestra su consistencia sensible en cuanto suena o se mueve. Los signos señalan el imaginario del creador en danza y del creador en música, pero solo a través de la interpretación y del hacer de la obra, es posible encontrar la representación efectiva de este imaginario, la cual parece consistir en siempre tender a desaparecer, señalando por tanto un lugar que en cuanto se descubre, se vuelve a esconder.

“...Israel Galván no se muestra. Aparece. Lo cual significa que comienza por crear las condiciones -espaciales y temporales, o sea, rítmicas- de su ausencia ...su cuerpo no está ‘cuidado’ como el del bailarín profesional o el torero deseoso de mostrar que lo es, ambos inmediatamente reconocibles. No es un cuerpo preocupado de sí

mismo, por lo menos a primera vista. No pretende corregir sus defectos. Acepta su singularidad...He ahí por qué sus gestos nos conmueven sin que podamos atribuirles una significación emocional precisa (expresar no quiere significar)...”¹⁷⁰

Estas apreciaciones, que describen al bailaror de flamenco Israel Galván, son un ejemplo de cómo el cuerpo del bailarín conmueve al espectador en una singularidad que es propia del misterio que envuelve su expresión. Misterio de un lenguaje impreciso e inalcanzable en la medida en que cada paso que realiza desaparece para dar origen a un paso siguiente que, a su vez, volverá a desaparecer. De este modo, el espectador es atrapado por una fragilidad latente en el cuerpo del bailarín que es solo posible gracias a la certera capacidad del intérprete para moverlo orgánicamente. En ese sentido, el intérprete musical o coreográfico ejecuta cada movimiento o cada nota con la certeza de que estará en presencia de un gesto musical o danzado irrepetible, cuya condición es tender a desaparecer para siempre. Israel Galván danza, y cada movimiento se muestra para luego quedar ausente. Al mismo tiempo, su fisonomía corporal, cuya estructura y musculatura no parecen de acero (como la Pavlova o la Sechinsky), permite que el espectador observe intermitentemente el cuerpo cuya voluntad de vivir se esconde en la técnica (Ver I.2.1. Entrenamiento técnico), al mismo tiempo que palpa, a través del

¹⁷⁰ DIDI-HUBERMAN, G. 2008: p21, 24 y 25.

intérprete, su cuerpo atrapado en la condición temporal que implica situarse entre el presente y el misterio de la muerte (Ver II.1.1. El tiempo). Por ello, podemos definir que la danza de Galván se desarrolla en un lugar indecible, como aquel que indica Mellado, en la medida que construye a cada paso aquello que no podemos retener, haciendo patente a través de sus movimientos la fragilidad corporal que espectadores e intérpretes comparten. Sin embargo, aquella intermitencia en la observación del espectador parece ser una condición de la danza, la cual no solo se hace evidente cuando el espectador reconoce en el cuerpo del bailarín aspectos de su propia fisonomía física, como lo explicamos en el punto I.1.4. Movimientos inútiles (exposición) y en el punto II.1.2. El decir.

La metodología de análisis que Paulina Mellado aplica a nueve obras realizadas por coreógrafos chilenos, permite investigar desde un recorrido sistemático, aquello indefinible que es propio de cualquier obra coreográfica, que hemos intentado describir a través de estas líneas. Algo cuyo significado impreciso, que parece ubicarse intermitentemente entre el bailarín y el espectador, expresa, aunque no podamos definir exactamente qué. En ese sentido propone tres ejes de análisis: “Ideas y obsesiones”, “Los componentes escénicos” y “¿Qué mueve a los bailarines intérpretes?” en los cuales se reflexiona sobre problemáticas estructurales de las obras de danza contemporánea, examinando desde una propuesta que intenta tipificar

diferentes aspectos del lenguaje de la danza. En tal sentido, definiré las obsesiones como el punto de partida, es decir una idea, una imagen, una sensación, una situación o un problema¹⁷¹, las cuales cobrarán un fundamento escénico a través de los componentes coreográficos¹⁷², para materializarse en la acción de los bailarines-intérpretes.¹⁷³

En ese sentido, cabe preguntarse ¿en qué consiste la atención del espectador, al observar, en una fracción de tiempo limitada, un complejo de obsesiones que se han jugado en variados encuentros de estructura móvil? Por una parte, desde el momento en que la coreografía, con todos sus componentes, -que podemos definir como la expresión concreta de aquellas obsesiones del coreógrafo y también de los intérpretes-, capta la atención del espectador, lo atrapa en la presentación de un sinnúmero de formulaciones visuales, sonoras y espaciales, cuyo sentido depende de cómo el cuerpo se condicione a su propio movimiento, formulando a cada paso una espacialidad que siempre tenderá a desaparecer y que, por tanto, generará una pregunta única conforme al momento en que se realiza, cuya respuesta solo se dará una vez. Pero, también, el espectador podrá reconocer la fragilidad de su cuerpo (fragilidad presente en la indeterminación de la conclusión de los movimientos y también presente en la condición temporal de cuerpo vivo susceptible a la

¹⁷¹ Op. Cit. p14.

¹⁷² Op. Cit. p54.

¹⁷³ Op. Cit. p88.

muerte), constatando, desde su mirada, lo que no es capaz de alcanzar en su lugar de espectador. Esta particularidad de la danza, no solo estará dada en la constatación de observar la figura de un cuerpo cuyo movimiento muestra una capacidad técnica que desafía la fuerza de gravedad, lo cual deja impotente al espectador en su asiento, en la observación de aquello que por estar sentado no puede hacer, sino también en la captación de un sinnúmero de gestos cuyo significado, en relación a un contexto impreciso (por la cantidad de componentes que se juegan a cada paso), genera una interrogante que no puede responderse. La fragilidad del espectador se hace patente en aquella exposición sutil del cuerpo que se mueve, que construye un lenguaje basado en una materialidad que por el movimiento se pierde, conforme a la constatación de una existencia que como pasos de danza recuerda siempre que cada acción prepara su propia ausencia.

Merce Cunningham sobre la danza explica:

“...Sí, es difícil hablar de danza. No es que sea indefinible, pero si evanescente; yo suelo comparar las ideas sobre la danza y la danza misma con el agua...los bailarines trabajan con su cuerpo y cada cuerpo es único, por eso no se puede describir la danza sin hablar del bailarín, no se puede describir una coreografía que no se ha visto y la manera en que ésta se percibe esta íntimamente ligada a los bailarines, esa es la trampa. A mí personalmente me parece

maravilloso, ¿cómo podría nadie experimentar la danza si no es a través del bailarín mismo? ¹⁷⁴

El espectador experimenta la danza en la medida que atiende a un bailarín que es único, pues, incluso si contara con un gemelo realizando la misma frase ocuparía un espacio paralelo que lo dejaría nuevamente a merced de lo que solo él con su singularidad construye: "...si tienes un bailarín con el brazo y la muñeca muy largo y otro sin muñeca, por así decir, no puedes pretender que los dos bailen igual, pero lo que sí puedes es darle el mismo movimiento y ver cómo lo ejecuta cada uno en relación a sí mismo, a su propio ser, no como bailarín sino como persona..."¹⁷⁵. Por ello, aquellos espectadores de ballet de repertorio insisten en ver nuevamente una obra que conocen de memoria, pues la primera bailarina hará parecer aquel personaje protagonista con un matiz que se diferenciará de una representación anterior, y aquel espectador se regocijará juzgando cuál fue mejor. La danza entonces le pertenece al bailarín, quien conduce formas de movimiento frágiles que aparecen y desaparecen como un caleidoscopio de espejos que se gira. Pero, aquellas figuras que se desvanecen, también testifican en cada pérdida de sudor por parte del intérprete, su fragilidad vital, que ceñida a su propia individualidad, se constata también en la visión individual del espectador.

¹⁷⁴ CUNNINGHAM, M. 2009: p33.

¹⁷⁵ Op. Cit. p75.

El juego coreográfico que se inicia en las obsesiones de un creador se completa no solo en la escena a través de la materialización en obra de las obsesiones de los intérpretes que también entran en juego, sino en la atención de un espectador que activo (el espectador que ocupa un espacio en la coreografía, internándose en la escena y por tanto interactuando con los intérpretes), pasivo (aquel espectador sentado en su silla ocupando el espacio para los espectadores) o ausente (cuando el espectador es el propio intérprete), es el depositario de un entramado comunicante, que completa su ciclo al hacer presente su propia atención, la cual se manifiesta en el juego de sus propias obsesiones: "...Por supuesto, la pieza trata todos esos elementos y ninguno, porque yo no he vivido ninguna de esas experiencias, pero todo el mundo estaba basándose en las propias, mientras que yo simplemente había creado una coreografía que tenía que ver con las caídas, y con la idea de cuerpos cayendo..."¹⁷⁶. Es decir, el coreógrafo crea lo que el bailarín, con su individualidad orgánica y sensible, re-creará como interpretación, lo que volverá a ser re-creado por el espectador, otorgándole sentido a lo que le parece que la danza dice.

La danza, como lenguaje, se inicia en el deseo de expresar y materializar en el espacio un imaginario cuya fortaleza creativa reside en su carácter indefinible. Sistema de signos cuya consistencia se fundamenta en las

¹⁷⁶ Op. Cit. p125.

posibilidades de variabilidad de su representación, la cual muta en cada intérprete, en cada espectador, y en cada relación que establecen, a medio camino del objeto (el imaginario del creador y sus obsesiones) y el lenguaje (un decir materializado en los diferentes componentes escénicos). Lenguaje que se sustenta en lo que el cuerpo sugiere a través de la conducción impredecible del estado del movimiento en relación al espacio. Impredecible respecto a la relación comunicante entre creador, obra, intérpretes y espectadores.

II.3. El decir musical de la danza.

Hasta aquí, nos hemos dedicado a definir en qué consiste el decir del bailarín, lo cual podemos describir como estructura de gestos y movimientos que logra establecer una acción comunicante con el espectador. En ese sentido, hemos podido establecer que a través de este decir, el bailarín configura un lenguaje que le permite transferir en movimientos un hacer indecible que se fundamenta en la relación entre las obsesiones y los componentes escénicos establecidos por un coreógrafo, las cuales se exponen a la mirada de un espectador que deberá construir, desde su observación, un lugar que en cuanto se estructura desaparece. En ese sentido, la relación entre espectador e intérprete se establecerá respecto a una temporalidad determinada por la voluntad del cuerpo de ambos, en que quedarán atrapados en un “sin juego” (Ver II.1. Constitución temporal del decir); entre la urgencia de

completar la estructura coreográfica, que se propone con sus pasos el bailarín y con su expectativa el espectador, y la incertidumbre de controlar, ambos, desde su sitio cada paso, en lo que esperan no desencadene un desequilibrio.

Dejando establecido el sentido del concepto decir del bailarín en la danza, según los márgenes conceptuales de esta investigación, será deseable argumentar a continuación por qué el decir del bailarín se puede describir desde una noción que pertenece a la música.

II.3.1 Diferencia diacrónica entre música y danza.

Resuena de los análisis precedentes la relación entre decir y escuchar, entre intérprete y espectador, entre bailarín y su danza, entre sonido y silencio, entre cuerpo y muerte, en una diferencia que se expresa en un intervalo de constitución diacrónica. Tomando en cuenta lo anterior nos preguntaremos a continuación: ¿Por qué la danza debiera explicarse a través de un decir musical? y ¿cuál es la relación entre música y danza, siendo la primera sonora y la segunda de naturaleza silenciosa? Cunningham indica: "...Al mismo tiempo había que considerar no ya cómo se forma un paso sino cómo se va de un paso a otro, que es la cuestión fundamental en la danza, yo diría que lo que hace la danza..."¹⁷⁷. Ir de un paso a otro marca la temporalidad de una danza en forma comparable al paso del tiempo palpable en el tic-tac de un reloj. Sin embargo, lo

¹⁷⁷ CUNNINGHAM, M. 2009: p49.

que esta frase señala no es la capacidad de los pasos de danza para contar el tiempo coreográfico, sino situar en el transcurso de un paso a otro, es decir en aquella diferencia y en aquel intervalo que se presenta por efecto del movimiento, algo que es esencial en la danza. En relación a esto mismo, consideremos a continuación la relación entre sonido y movimiento desde la física. Aristóteles indica:

“...El sonido en acto es siempre producido por algo, contra algo y en algo. El agente es, desde luego, un golpe y de ahí la imposibilidad de que se produzca un sonido si hay solamente una cosa, ya que el cuerpo que golpea y el golpeado han de ser distintos: luego lo que suena, suena contra algo. El golpe, a su vez, no se produce a no ser que haya un desplazamiento...”¹⁷⁸

Esta afirmación muestra una diferencia diacrónica entre movimiento y sonido, en que este último se constituye como el resultado del desplazamiento de por lo menos un elemento que se golpea contra otro. El sonido entonces, se puede entender como la exclamación de un vínculo que nace en la voluntad de moverse. Si gracias al desplazamiento el sonido ocurre, podríamos concluir que entre los pasos de danza hay puro movimiento que escapa continuamente de la posibilidad de encontrarse con un objeto para producir sonido, ya que el fin de este desplazamiento no es un golpe contra algo si no un nuevo paso que

¹⁷⁸ ARISTÓTELES, 1983: p419b, 195.

suspende -antes de pasar al otro- este encuentro sonoro que nunca se realiza. Dicho esto, bailar es esconder continuamente una posibilidad que describe la fuerza, la duración e incluso la frecuencia de sonidos que jamás podrán ser escuchados.

Henri Maldiney respecto a la estética del ritmo en la música propone que “...En efecto el ritmo interesa todo el destino del espacio sonoro que determina también las alturas en tanto que las duraciones, las intensidades en tanto que los tempos, las texturas en tanto que los timbres¹⁷⁹...”¹⁸⁰. La enunciación de un espacio sonoro es determinado por valores de cantidad respecto a cada uno de los elementos musicales: altura, duración, intensidad, tempo, textura y timbre. Para la física del sonido e incluso para cualquier músico, la idea de cantidad asociado a cada uno de los elementos que constituyen la música pertenece al cotidiano de cómo entenderla, explicarla e interpretarla. De este modo, cada nota es contable en duración por valores de tiempo, en altura por ciclos vibratorios por segundo y en energía por valores de fuerza o en matices de intensidad. Desde el ámbito de la textura musical, se contabilizan estructuras rítmicas y su interacción en el tiempo: la permanencia de una o más voces a través de una estructura melódica respecto a las demás, la separación entre dos o más voces superponiendo recorridos melódicos distintos, la alternancia

¹⁷⁹ Del original: “...*En fait le rythme intéresse tout le destin de l'espace sonore que déterminent aussi bien les hauteurs que les durées, les intensités que les tempi, les textures que les timbres...*”

¹⁸⁰ MALDINEY, H. 1973 et 1994: p159.

entre diversas voces articuladas por espacios de silencio, la sincronía entre varias voces, etc. Finalmente, el timbre se comprende en su fisonomía acústica más básica por la cantidad de sonidos armónicos que cada instrumento hace audible en su ejecución y la intensidad con que cada uno de ellos se produce. El ritmo en la música opera como un conjunto de medidas que construyen un espacio que, gracias al sonido, podemos imaginar, pero no tocar. Medidas, cuya exclamación sonora nace de los vínculos producidos gracias a diversos tipos de desplazamiento.

Considerando la afirmación de Aristóteles respecto a esta perspectiva sobre el ritmo en la música, tendremos que cada vez que la música exclama sonará en reacción a las medidas de fuerza y de recorrido de un tipo de desplazamiento, permitiendo imaginar a través del sonido, no solo un espacio de medidas acústicas, sino también una danza de golpes y movimientos previos que permite que la música suene. Exclamación sonora donde confluyen en una diferencia diacrónica proporcional y correspondiente ambas situaciones, el desplazamiento y su consecuencia sonora. De este modo, siguiendo a Cunningham, podríamos inferir respecto a la danza, que cada vez que se va de un paso al otro, es decir, que el bailarín realiza un desplazamiento danzado, se sugieren las posibles medidas de un sonido, presentándose a través de los movimientos de una coreografía los sonidos de una pieza musical muda que no alcanza a escucharse.

Los movimientos en la danza sugieren sonidos, y los sonidos musicales señalan a su vez movimientos previos que los posibilitan. Por ello, el movimiento siempre será en potencia sonido y el sonido en acto será siempre gracias al movimiento, proponiendo entre ambos una diferencia cuya diacronía confluye en un intervalo (musical o danzado) que resulta relevante investigar.

“...Así, en música, el ritmo y la medida suspenden la circulación normal de nuestras sensaciones y de nuestras ideas haciendo oscilar nuestra atención en dos puntos fijos, y se apoderan de nosotros con una fuerza tal que la imitación, incluso infinitamente discreta, de una voz que solloza bastará para llenarnos de una tristeza extrema. Si los sonidos musicales actúan con más fuerza sobre nosotros que los de la naturaleza, es porque la naturaleza se limita a expresar sentimientos, en tanto que la música los sugiere...”¹⁸¹.

Respecto a lo expresado por Bergson, deducimos que cada vez que escuchamos una escala de Do Mayor tocada en el piano, podríamos visualizar la cantidad de fuerza que imprime cada uno de los dedos del pianista y como esta se traduce en los golpes de los martilletos en cada cuerda, generando diacrónicamente tanto la danza de movimientos previos al sonido (a través del movimiento de los brazos y los dedos, como de los mecanismos del piano)

¹⁸¹ BERGSON, H. 1925: p61.

como la configuración de un espacio movable que se transforma conforme a la sucesión sonora, del mismo modo como un bailarín recrea el espacio que interviene a través de cada movimiento que realiza (Ver II.2.2. Lo indefinible del lenguaje de la danza). Sin embargo, Bergson indica que es una propiedad de la música “suspender esta circulación normal de la sensación”. Es decir, que por efecto del ritmo y la medida en la música, es posible obviar el esfuerzo de los dedos del pianista y la mecánica de las teclas, suspendiendo la visualización de los desplazamientos de los cuales depende (y a su vez, la medida de los mismos) en la sugerencia: como si en la misma expresión cuantificable se ocultara lo que cuantifica por efecto de la música. De este modo, si la danza es movimiento, y el sonido solo se produce por efecto de un desplazamiento que permite que se golpee algo contra algo ¿no podrían también los sonidos que los desplazamientos de la danza sugieren, suspender aquella circulación normal de nuestras sensaciones? y en ese sentido podemos preguntarnos ¿que vendría a ser lo musical en la danza? y por tanto ¿podríamos pensar que cuando hablamos de música, más allá de los instrumentos, nos referimos a una cualidad rítmica que trasciende el sonido?

Para responder, debemos determinar cuándo el movimiento se transforma en danza, y en ese sentido, según el devenir de estas reflexiones, descubrir cuando el paso califica como expresión coreográfica. Al salir a la calle, cuando observamos a un vecino que camina, al igual que si estuviéramos frente a un

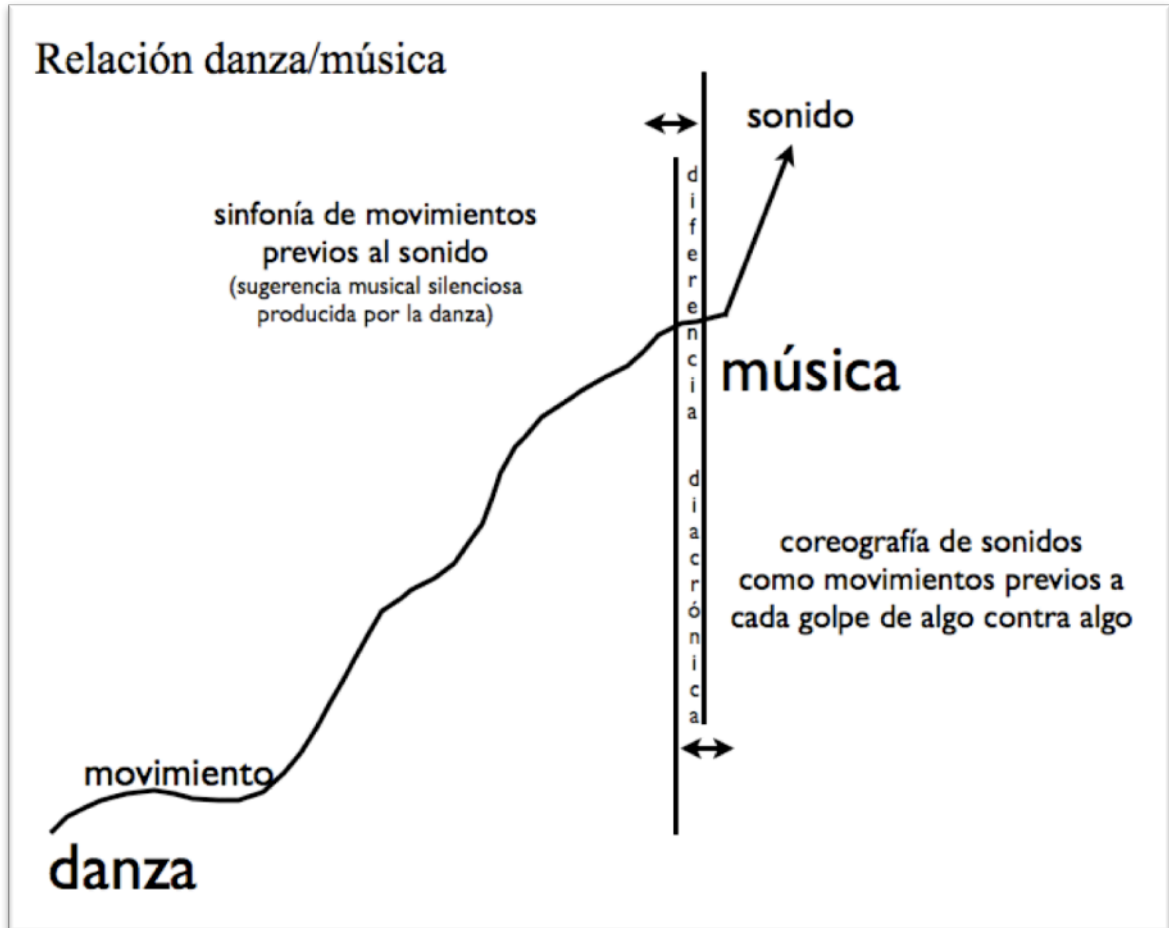
bailarín, no solo reconocemos su individualidad corporal en el andar, sino también detectamos la técnica que ha debido perfeccionar a lo largo de su vida para poder desplazarse; evadiendo en cada paso el desequilibrio, el cual nos recuerda la fragilidad propia de su voluntad de vivir. Así mismo, en su caminar descubrimos un ritmo, que como danza, de algún modo nos atrapará en el sonido silencioso que cada uno de los pasos sugiere. Pero, el vecino no sale de su casa con el objetivo de traducir sus obsesiones en un lenguaje de carácter indefinible, ya que, aquellos pasos obedecen a una voluntad que se despliega en el sencillo deseo de desplazarse, y no buscan un espectador cuya atención suspendida se detenga a observar sin analizar a dónde se dirigen. El vecino camina rítmicamente conforme a una técnica, igual como un bailarín lo haría en el escenario. Sin embargo, para que el movimiento califique como danza deberá habitar el espacio de la coreografía, el cual solamente surge en un acuerdo tácito entre sus participantes que supone la intencionalidad de desplazarse sin sentido preciso, dando cuerpo expresivo a aquello que aparentemente sin origen aparece -en palabras de Mellado- obsesivamente, lo cual porque no, también podría ocurrir en la calle.

De este modo, cada paso de nuestro vecino sugiere sonidos que suceden antes de golpear el zapato contra el pavimento, los cuales podrían considerarse como música en caso de que algún oyente entusiasta lo deseara, del mismo modo que sus movimientos podrían transformarse en danza en nuestra visión,

si decidimos que aquella calle es el espacio de una coreografía. Por tanto, cada movimiento en la decisión de quién mira o de quién la realiza, se transforma en gesto danzado, describiendo en cada desplazamiento una sinfonía de sonidos que jamás se escucharán. Por ello, estos desplazamientos, como música que se oye no con los oídos, “suspenden la circulación normal de nuestras sensaciones y de nuestras ideas haciendo oscilar nuestra atención en dos puntos fijos”, lo cual observamos también en el desplazamiento rítmico de los pies y los brazos de un grupo de bailarines, encontrando en ello, la discreta imitación de una consistencia sonora cuyo continuo rítmico sugiere, sin alcanzar nunca una sonoridad concreta.

La oscilación entre dos puntos fijos que propone Bergson, podemos entenderla como aquella atención que sujeta sin juego en el decir, y que por ello suspende la apreciación temporal cotidiana situándonos en el presente del ritmo de los movimientos o los sonidos. En ese sentido, nuestra escucha queda atrapada en el juego rítmico de una sugerencia sonora dada por el movimiento, que en el silencio nos sujeta en una cualidad misteriosa, dada por un sinnúmero de movimientos que enuncian la constitución de un espacio que en cuanto se muestra, desaparece. La diferencia diacrónica entre entre música y danza, situándose como aquellos dos puntos fijos, parafraseando a Bergson, que nos atrapan debido a que mientras observamos no podemos determinar cuando el sonido deja de ser movimiento, y el movimiento deja de sugerir sonidos.

Cuadro 5: Síntesis esquemática de la relación diacrónica entre música y danza¹⁸².



¹⁸² COLOMA, E. Cuadro explicativo a la sección II.3.1 Diferencia diacrónica entre música y danza. [esquema]

Explicaciones al cuadro 2:

El cuadro 2 ubica la danza en el lugar izquierdo inferior del dibujo, figurando el movimiento del cuerpo en relación a la fuerza de gravedad. Por ello, el concepto queda escrito representativamente más cerca del suelo (abajo). Al mismo tiempo, en una relación gráfica de izquierda a derecha, que de alguna manera pretende representar una temporalidad sucesiva entre danza y música, ubica a la primera previa a la segunda, en la medida en que el movimiento es causa del sonido, por lo cual siempre va antes. Por ello mismo, la música en el lado derecho superior, sin llegar a la esquina del cuadro, porque en cuanto se produce el sonido, este sigue resonando como vibración (también como movimiento), lo cual se grafica en esta distancia entre música y vértice. De este mismo modo, la música, ubicada arriba en oposición a la danza, lejos de la fuerza de gravedad, figura aquella cualidad de la música, y también del sonido, que si bien palpamos con el oído no podemos ni ver, ni tocar. Es decir, fuera de nuestro alcance, lejos de nuestro cuerpo sujetado al suelo. La diferencia diacrónica entre danza y música - entre movimiento y sonido-, marcada gráficamente como un espacio, que aunque en el cuadro tenga una medida precisa, no pretende más que una representación de aquel entre, como espacio dentro del espacio, que permite marcar una diferencia entre danza y música. Pero el movimiento de algo, si llega a chocarse contra algo, producirá el sonido. Aquella diferencia diacrónica del dibujo marca el momento exacto en que el movimiento se transforma en sonido, lo cual representativamente indica un imposible ya que el movimiento siempre sugiere sonidos, y el sonido siempre desencadena infinitos movimientos. Por ello, las dos barras marcan una abertura cuyas flechas dobles indican la posibilidad de un continuo movimiento cruzado. De este modo, en el momento que el sonido ocurre ya no estamos en el movimiento, sin embargo, cada sonido que palpamos en el oído sugiere un

desplazamiento previo en el sector de la música, pero ubicado más cerca del vértice inferior (por tanto más cerca representativamente del suelo). Se indica coreografía de sonidos como movimientos previos a cada golpe de algo contra algo. De este mismo modo cada vez que se danza se sugiere la posibilidad de infinitos sonidos que no se escuchan porque los desplazamientos no culminan en un choque sonoro, lo cual se indica en el sector de la danza pero más cerca del vértice superior, como sinfonía de movimientos previos al sonido (sugerencia musical silenciosa producida por la danza). Por ello, aquel intervalo entre movimiento y sonido, podrá tener una consistencia musical o danzada. En ese sentido, cada vez que suene la música, aquel intervalo propondrá una salida hacia lo danzado, como cada vez que surja el movimiento como danza propondrá una salida hacia lo musical.

II.3.2. Lo musical en la danza.

Ahora, para abordar la posibilidad de considerar lo musical más allá del sonido, quisiera volver a referirme a la obra silenciosa. Los movimientos de un músico intérprete en la obra 4'33" (siempre y cuando los haya) -al igual que en la danza- sugieren sonidos que jamás se escucharán, al mismo tiempo que incorpora aquellos sonidos que en una interpretación habitual estarían fuera de ella, pero que en este caso son la música. John Cage propone la inexistencia de un límite entre música y silencio, pues, el silencio significado en la ausencia de grafías musicales, representa una música carente de sonidos, lo cual implica un imposible, ya que cada vez que la partitura se despliega en una ejecución de la misma, se presentan todos aquellos ruidos que quedan ocultos cuando la

música adquiere una consistencia instrumental. Por tanto, todo aquel universo sonoro que parece estar fuera de las notas musicales, en la interpretación de una sinfonía clásica por ejemplo, en esta obra hace parte de la música; en cuya cualidad ruidosa se busca sugerir el silencio.

Así, el silencio se hace sonido, cuando musicalmente se busca representar su ausencia, al mismo tiempo que su partitura incorpora la presencia del músico en su corporalidad sin importar su capacidad para desempeñarse en un instrumento. Si la música en esta obra abarca todo lo que puede señalar el silencio, entonces no encontramos dificultad alguna para considerar lo musical como una cualidad que trasciende la consistencia sonora entendida como aquello que solo puede captarse con el oído. Es decir, la música siempre esta sujeta a cambios de presión cuya frecuencia cíclica podría o no ser de naturaleza auditiva, en la medida que aquellas vibraciones dependen del movimiento y en movimiento se transforman, y por ello captadas muchas veces, en una atención de consistencia visual o táctil.

De este modo, algo se desplaza y sugiere la posibilidad de un choque de algo contra algo. Si este impacto se produce, generará una cadena de oscilaciones, del mismo modo que en cada evasión del golpe igualmente encontraremos la infinita sugerencia de enfrentamientos que jamás se realizarán y que de alguna manera igualmente podemos sentir. Entonces, si lo

musical es en referencia al sonido, siempre antes e inmediatamente después será en referencia al desplazamiento, que en cuanto es objeto de una colisión es sucedido también por infinitos movimientos de cualidad cíclica.

La obra musical 4'33" se presenta como un ejemplo que puede incorporar como sonidos el puro movimiento, en una estructura cuyo azar queda limitado en el convencionalismo que impone una partitura, lo cual mínimamente exige por lo menos a alguien que esté dispuesto a escucharla, aunque lo que aparezca en su ejecución podrían ser la pura existencia del espectador con todo lo que ello implica (Ver II.2.1. Decir en silencio/4'33" de John Cage). De este modo, si muchas veces podemos considerar el sonido desde una consistencia motora que no siempre se capta con el oído, lo musical sería también propio de la danza en la medida en que su decir se sostiene en el movimiento, y el movimiento siempre puede ser causa de sonido. La música, por tanto, en lo que el material sonoro puede sugerir, y por ello mismo en cualquiera de sus componentes: en el movimiento, en el choque, en la resonancia, en la vibración o en el silencio, en cuanto trace por medio de los mismos, un lenguaje que señale discretamente una consistencia sonora que no podemos definir. En ese sentido, una encadenación de notas podría parecer el viento, la lluvia o una tormenta, del mismo modo que la grabación de cualquiera de estos fenómenos naturales, en una pieza de música concreta perdería su consistencia original, para formar parte de otro tipo de sugerencia.

En la Realidad y su sombra, Lévinas indica que:

“...El ritmo representa la situación única, respecto a la cual no se puede hablar de consentimiento, de asunción, de iniciativa, de libertad, porque allí el sujeto es cogido y transportado. El sujeto hace parte de su propia representación. Ni siquiera a pesar de él, pues en el ritmo no hay ya sí mismo, sino como un pasaje de sí al anonimato. Ese es el embrujo y el encantamiento de la poesía...”¹⁸³

Del mismo modo que, por el mero deseo de hacer eco a alguna obsesión relacionada con la danza, el caminar de nuestro vecino se puede transformar, en la mirada de quien observa, en pasos de un bailarín; cada golpe que testifica la relación de sus pies con el suelo, se transforma en nuestros oídos, en la música que complementa lo que podría ser, en este caso, su frase coreográfica. En ese momento, dejamos de averiguar hacia donde se desplaza, quedando cogidos y transportados -en palabras de Lévinas- en lo que cada uno de esos pasos sugieren. Así, cada vez que levante el pie antes de caer al suelo, podremos predecir la consistencia del sonido que aquel movimiento señala, el cual hipotéticamente será el origen de una vibración que guardará una relación rítmica con la consistencia del supuesto golpe al cual obedece. Al mismo tiempo, cada vez que su zapato impacte en el pavimento, seremos testigos de la resonancia encadenada a esta acción. Como espectadores, no podemos

¹⁸³ LÉVINAS, E. 2000: p183.

determinar el alcance sonoro y tampoco los movimientos de aquellos pasos, atrapados en el ritmo cíclico que describen, cuyo alcance temporal indefinible nos transporta a una existencia sin tiempo cronológico. Decidimos que aquellos pasos son danza, y el ritmo de los mismos, junto al ritmo que sugiere el movimiento y el sonido que les acontece, nos deja a merced de una representación que hace parte de nuestra propia decisión. Salimos a caminar detrás de nuestro vecino, en un paseo que nos lleva más allá de la urgencia de conocer su destino, embrujados y encantados por aquello que no podemos definir.

Lo musical en la danza, situándose en la unión indestructible entre sonido y movimiento, debido a que el desplazamiento que impacta contra algo produce sonido, y el efecto de este choque siempre producirá movimiento, en un ciclo infinito que no permite dimensionar sus límites. Por ello, el ritmo de esta relación siempre sugiere una coreografía de sonidos, o una sinfonía de pasos que se escucha, pues, lo que la danza musicalmente sugiere se atiende en la visión y a veces también en el tacto (música muda, música que no se escucha con los oídos), pero con una cualidad sonora que remite a aquello que en cuanto se presenta nos deja a merced de su ausencia (Ver C.3. El decir y el oír y I.3.1 Escuchar). Vemos el cuerpo del bailarín y cómo ocupa el espacio que se transforma acorde a su movimiento. Música es lo que escuchamos, pero no en los oídos, pues cada gesto adquiere una cualidad rítmica en cuanto sugiere un

ciclo interminable de nuevos movimientos. De este modo, en un solo paso que pudiera dejar detenido el cuerpo infinitamente, somos atrapados en la audición de aquel presente, a través del silencio, cuya cualidad silenciosa (como lo demuestra 4'33'') contiene en potencia, todos los sonidos.

A través de estas líneas hemos definido el decir como una acción comunicante que se ubica antes de la significación. Del mismo modo, hemos indicado que la danza es un lenguaje que se sustenta en una sugerencia que señala un sentido indefinible. De algún modo, el decir como una posibilidad de describir esta cualidad lingüística de la danza que no se define en correspondencias semánticas, sino más bien se sustenta como discurso en cuanto establece una relación sin juego entre quién dice y quién atiende. En ese sentido, parte del decir de la danza podemos definirlo como un decir musical en la medida en que cada movimiento que compone la coreografía sugiere sonidos, los cuales se atienden en una escucha que no es con los oídos. El cuerpo como un sonido, que se define por el movimiento, para luego desaparecer en un nuevo desplazamiento, cuya resonancia nos atrapa. La música de la danza en una temporalidad que se establece en el solo deseo de escuchar aquel movimiento cuyo sonido, como rumor trascendental del cuerpo, sugiere un lenguaje indefinible cuya inteligibilidad atrapa. Bailarín y espectador sujetos de esta experiencia abren su existencia a una relación que se testifica en la consistencia sonora de aquel silencio, cuya diacronía los alcanza entre el

sonido y el silencio, entre el movimiento y el sonido en una musicalidad cuya trascendencia resonante se escucha.

II.3.3. El tiempo y el decir musical.

Para analizar el siguiente punto, consideremos nuevamente a John Cage:

“...Cuando separamos la música de la vida lo que nos da es arte (un compendio de obras maestras). Con la música contemporánea, cuando realmente es contemporánea, no tenemos tiempo para hacer esa separación (que nos protege de lo vivo), así pues la música contemporánea no es tanto arte como vida y tan pronto alguien termina una pieza empieza a hacer otra al igual que la gente sigue fregando platos, cepillándose los dientes, teniendo sueño, etcétera. Muy a menudo nadie sabe que la música contemporánea es o podrá ser arte. Simplemente piensa que es molesta...”¹⁸⁴

John Cage nos propone la posibilidad de considerar el arte separado de la vida, y en ese sentido la obra maestra como aquello que podemos guardar, distanciada de nuestra fragilidad vital desafiando aquel advenimiento misterioso propio del tiempo. De este modo, la música contemporánea, ligada

¹⁸⁴ CAGE, J. 1993: p9.

inalterablemente a la vida, quedando siempre sujeta a aquella misma temporalidad que ubica nuestra existencia entre el presente y el misterio de la muerte. En ese sentido, cada sonido preparará siempre la condición de su ausencia, porque se da en el tiempo, de la misma manera como jamás podemos estar seguros de la consecuencia de cada una de nuestras acciones, debido a que todo lo que realizamos tiene la limitación de no volver a repetirse (Ver II.1.1 El tiempo). Sin embargo, John Cage nos indica que la música contemporánea es o puede llegar a ser arte, lo cuál implicaría una posibilidad expresiva que desafía el tiempo. Probablemente se refiere a aquella oportunidad de la música, de quedar guardada en una partitura.

Aristóteles en la Física IV, explica:

“...‘ser en el tiempo’ es ser afectado por el tiempo, y así se suele decir que el tiempo deteriora las cosas, que todo envejece por el tiempo, que el tiempo hace olvidar, pero no se dice que se aprende por el tiempo, ni que por el tiempo se llega a ser joven y bello; porque el tiempo es, por sí mismo, más bien causa de destrucción, ya que es el número del movimiento, y el movimiento hace salir de sí a lo que existe...”¹⁸⁵

¹⁸⁵ ARISTÓTELES, 1995: p221b, 30.

La música y la danza se desarrollan temporalmente, lo cual quiere decir que accedemos a su decir de forma sincrónica al momento en que esta sucede. Por ello, tanto el decir de la música y como el de la danza no podemos guardarlo siquiera en una partitura, debido a que la representación gráfica de cada una de sus notas o gestos no guarda relación con el sonido o el movimiento que el intérprete produce mientras la realiza (Ver II.2.2. Lo indefinible en el lenguaje de la danza). En ese sentido, parafraseando a Aristóteles, la música y la danza son afectadas por el tiempo, y es en el tiempo que su decir se desarrolla, y por lo mismo, también es en el tiempo donde su decir se destruye.

A través de estas líneas, hemos definido el decir como una acción comunicante que se ubica antes de la significación, en una temporalidad que está ligada a la existencia de quien dice y quien atiende. Así, el bailarín es sujeto de la condición temporal de su decir, en cuanto su decir musical se inscribe en su propia voluntad de vivir tanto como en la voluntad de vivir del espectador, quién intermitentemente ve a través del riesgo que implica cada paso de danza, su propio cuerpo representado en el escenario. El decir del bailarín, es una acción comunicante que no se define por significados de orden lingüístico, sino que se sustenta como un lenguaje indefinible que logra establecer un intervalo de tiempo que se ubica entre la urgencia de lo que deseamos y la inquietud propia del no conocer lo que va a venir, en una temporalidad que solo puede palpase en el presente (Ver II.1.Constitución

temporal del decir y II.2. La danza como lenguaje). Por otra parte, hasta aquí también, hemos podido establecer que el decir de la danza puede definirse en relación a una cualidad sonora, en la medida en que cada movimiento que compone la coreografía sugiere sonidos, los cuales se atienden en una escucha que no es con los oídos (Ver II.3.1.Diferencia diacrónica entre música y danza y II.3.2. Lo musical en la danza). De este modo, el decir del bailarín en esta situación compleja, lo podemos definir como lenguaje que se aprecia en la visión de movimientos que se escuchan en el sonido silencioso de lo que los gestos sugieren. La música de la danza, por tanto, se desarrolla en una temporalidad que se establece en el solo deseo de escuchar aquel movimiento, cuyo sonido se manifiesta como rumor trascendental del cuerpo, sugiriendo un lenguaje indefinible cuya inteligibilidad atrapa. Bailarín y espectador, como sujetos de esta experiencia, abriendo su existencia a una relación diacrónica entre sonido y silencio, entre movimiento y sonido que se testifica en una musicalidad cuya trascendencia resonante se escucha.

III. EL DECIR MUSICAL DEL BAILARÍN Y EL OÍR DE LA DANZA

“...Sabíamos adónde íbamos, adónde teníamos que llegar, pero las hojas del otoño o la nieve del invierno y, sobre todo, la enmarañada vegetación de la primavera, solían ocultar las débiles huellas que nosotros mismos habíamos dejado. Así muchas veces tuvimos que volver al punto de partida y rehacer el trayecto. En cada uno de esos nuevos intentos, del aparente ‘error’, aprendimos algo distinto. De lo efímero: las flores, las mariposas, los hongos, los insectos. Y de lo permanente (?): la lluvia, los árboles, los animales, las aves, el sonido de los esteros, el viento y los Sueños...”¹⁸⁶

Elicura Chihuailaf

Recado confidencial a los chilenos

¹⁸⁶ CHIHUAILAF, E. 1999: p2.

III.1. El ritmo en la música y la danza.

Asociamos a la palabra ritmo un sinnúmero de situaciones: el ritmo cardíaco del embrión, que con una fuerza que impresiona puede escuchar una mujer embarazada en su primera visita al médico, el ritmo que describen nuestros ojos en cada pestañeo, el ritmo de las olas cuyos cambios de frecuencia e intensidad dan cuenta de como sube o baja la marea; o el ritmo de truenos y relámpagos que nos permite descubrir cuánto se acerca una tormenta. Cada uno, en un devenir cuya variación o extinción pareciera expresar algo, pues, cuando el sonido que truena y la luz que ilumina el cielo oscuro se sincronizan, nos comunican que la tormenta está sobre nosotros.

“...La palabra ‘ritmo’ viene del griego, *rhuthmos*, cuya raíz es *rheô* (yo corro). Había pues primitivamente referencia al movimiento. Poco importa que se haya atribuido este movimiento a las olas del mar, a los ríos, a los torrentes, como supone E. Sonnenschein, o al fluir de la conversación –ya que el ritmo griego estaba primitivamente ligado a la poesía-. Es corriente atribuir una gran importancia a la raíz griega, origen de la palabra, raíz que encontramos asimismo en la lenguas indoeuropeas, como el sánscrito, con la misma significación de movimiento. Sin embargo, a partir del momento en que el hombre ha querido tomar conciencia del movimiento y ha intentado medirlo, ha recurrido a otros elementos: el número, la duración, la intensidad, etc.; el medio empleado para medir ha sido por desgracia confundido

a menudo con la cosa a medir, y a causa de esto la palabra 'ritmo' ha recibido los significados más diversos..."¹⁸⁷

Tomando en cuenta lo anterior, nos damos cuenta que el concepto de ritmo está vinculado a todo aquello que depende del movimiento. Pero, no necesariamente a la medida de ese movimiento –aunque es por la medida que podemos conocer su fisonomía-, sino a una materia que nos describe el mundo que nos rodea, a través del reconocimiento de igualdades y diferencias que se detectan en el transcurso de los ciclos que este movimiento realiza. De este modo, como indica Willems, el deseo de medir el movimiento ha hecho que lleguemos a confundir muchas veces el ritmo con la aplicación de medidas precisas sobre un fenómeno que se repite, alejándonos en esta acción de la sustancia sugerente del ritmo, la cual nos acerca a la esencia sensible de todo lo que conocemos. En ese sentido, cuando escuchamos el ritmo de los latidos del corazón, la frecuencia de la diástole y la sístole no solo informan de la cantidad de espasmos cardiacos por un fragmento de tiempo, sino también de un estado de salud. Sin embargo, lo que impresiona al escuchar los latidos de un embrión, que ni siquiera ha alcanzado el tamaño suficiente para hacerse visible, no es la precisión sonora de sus palpitations, sino como a través de éstas se expone la posibilidad irrefutable de que se proyecte misteriosamente

¹⁸⁷ WILLEMS, E. 1979: p24.

hacia el futuro la vida de un ser cuya consistencia corporal en ese momento solo se manifiesta a través de su naturaleza sonora.

La relación equívoca entre ritmo y medida que se sugiere en esta cita, se puede identificar con ciertas consideraciones que a menudo confunden la relación entre música y danza. Consideraciones que son fundamentales de debatir a la hora de establecer un vínculo entre ambas, que argumenten el carácter rítmico que las une, cuya naturaleza, como lo demostrábamos en el capítulo anterior (Ver II.3.2. Lo musical en la danza), pertenece a un mismo origen. Por ello, es relevante advertir que el ritmo de la música y la danza, que se analizará en el desarrollo de este punto, no se refiere al intento de un intérprete por subordinar las frases musicales que conduce únicamente a un mandato del pulso y del acento estricto, alejándose de la estructura rítmica compleja de la música que no solo se relaciona con la duración de las notas. Del mismo modo, que no se considerará relevante para la relación entre música y danza, el que los pasos de un bailarín deban someterse sin objeción, a una medida temporal comandada por el pulso de la música, en una expresión rígida que no respeta la materialidad de sus cualidades. Si bien, tanto el intérprete en música, como el intérprete en danza deben dominar estas habilidades ligadas al conocimiento de las medidas de sonido y movimiento que construyen, su expresión musical y danzada estará sujeta a un ritmo que solo le pertenece a un hacer del cual se tiene noticia mientras se realiza. Como se explicó

anteriormente (Punto II.1. Constitución temporal del decir), el intérprete en música y en danza, ejecuta la estructura musical o danzada a través de cada nota y cada paso, preparando la ausencia del mismo en la realización del paso o de la nota siguiente, dejando la estela de un ritmo de acontecimientos sonoros y danzados que nos permiten captar la consistencia del lenguaje que conduce, en un decir indefinible que como los latidos del corazón también se proyecta en el misterio de lo que sugiere.

III.1.1 Ritmo.

Para abordar el concepto de ritmo, tanto en música como en danza, será fundamental comenzar por analizar la relación entre ritmo y movimiento; y en consecuencia, la relación entre movimiento y sonido. En ese sentido, comencemos por considerar el fenómeno ritmo como la síntesis de dos funciones: arsis y tesis. Ambos conceptos se pueden traducir respectivamente como: elevación del pie, y por tanto, impulso hacia, transcurso, movimiento y apoyo del pie, por tanto límite del movimiento, resolución, reposo¹⁸⁸. De este modo, el concepto de ritmo como movimiento que siempre debe estar asociado al límite del mismo.

Si lanzamos un objeto hacia la pared de una habitación, el objeto describirá una trayectoria entre nosotros y la pared cuyo movimiento será constatado por

¹⁸⁸ ALCALDE, A. 1981: 7p.

nuestra mirada en la medida que en cuanto se aleja paulatinamente describirá un cambio de perspectiva. En el momento en que choque, este movimiento lineal se detendrá iniciando un nuevo movimiento que lo lleve hasta el suelo. En este sencillo paso somos testigos de la solidez de la pared de la sala, de las dimensiones espaciales que nos separan de esta pared, de la velocidad que alcanza el objeto conforme a nuestra fuerza, y por sobre todo, del alcance de la fuerza de gravedad, pues, el objeto se moverá conforme a la oposición que la fuerza de gravedad le ofrece respecto a la velocidad con que nosotros logramos lanzarlo, pero en algún momento el objeto tendrá que impactar contra el suelo y detenerse en él. Pero, si al lanzarlo, pudiera desaparecer el suelo, la pared, la fuerza de gravedad, toda posibilidad de encontrarse con un elemento con que el objeto choque, como también la mirada de alguien que constate como este objeto se aleja; éste recorrería una distancia infinita, en un movimiento que sería idéntico a la posibilidad de considerarlo detenido en el espacio, en la medida que nada podría probar que se está moviendo. Es decir, para que haya movimiento, debe haber siempre una limitación del mismo que pueda testificarlo, sino su transcurrir es sinónimo de inmovilidad.

Detengámonos en la movilidad posible en objetos que se encuentran detenidos. Una silla por ejemplo. El respaldo y la cubierta que paralela al piso es sostenida por cuatro soportes, dan cuenta de su funcionalidad más allá de las particularidades de forma, material y estructura respecto a su diseño. Al

observarla, recorreremos con la mirada la distancia que de lado a lado en forma aproximada nos permite medir el ancho del respaldo; y en una centésima de segundo realizamos la misma operación con cada una de sus dimensiones, en un recorrido visual que permite reconocer aquel objeto como una silla. La trayectoria inmóvil de cada uno de sus materiales, moviéndose en nuestra capacidad visual para medirla, pues, aquel respaldo se detiene en el espacio que marca una distancia entre el final del respaldo y las paredes de la habitación en que la silla se encuentra. Cada una de sus partes dando cuenta de un movimiento en la medida en que su materialidad se detiene en lo que permite darle forma. De este modo, si el material de la silla no es cortado y trabajado respecto a una fisonomía, es decir es estructurado en relación a ciertos límites, será equivalente al objeto lanzado al espacio vacío, cuya movilidad queda nula en la medida que no existe otro objeto que la testifique. Por ello, si el material de la silla no es limitado, por la forma de cada una de sus partes, será equivalente a aquel espacio vacío, ocupándolo todo infinitamente.

Considerando lo anterior, para poder testificar el movimiento del objeto, como la existencia de la silla, nuestra percepción visual actuará respecto a una habilidad para hacer medidas, que proporcionales al conocimiento que del mundo tenemos, nos darán cuenta del mismo a partir de los límites de la consistencia de aquel movimiento (móvil e inmóvil, como en el caso de la silla). Es decir, si el ritmo es movimiento y límite del movimiento, el ritmo es en el

límite, pues en la evidencia de ese final es que constatamos la existencia de un transcurso.

Anteriormente en el punto II.3.1, Diferencia diacrónica entre música y danza, analizamos la relación física entre movimiento y sonido, en que el sonido es siempre consecuencia de un movimiento y que en movimiento se transforma; situación que es muy fácil constatar cuando lanzamos una piedra a un lago. Cuando la piedra choca contra la superficie del agua se produce un sonido, el cual inmediatamente es precedido por un pequeño oleaje que circularmente se va alejando del lugar del entrecchoque hasta que el agua nuevamente queda detenida. Si el ritmo es en el límite del movimiento, cada vez que estamos en presencia de este límite estaríamos en presencia de un sonido que muchas veces no alcanzará la frecuencia necesaria para hacerse audible. Como lo demostrábamos anteriormente, es en el límite del movimiento de los objetos en que podemos conocerlos, y para que el movimiento se limite siempre debe chocar contra algo. En el caso de la silla chocará contra el espacio que dialoga con su diseño, en el caso del objeto que lanzamos, chocará contra la pared. Si bien el movimiento del diseño de la silla no será tal que produzca un sonido, como movimiento susceptible de limitación, podrá sugerirlo. En el caso del objeto que lanzamos, si este se limita en una cubierta de plumas, aquel encuentro no será audible para nuestros oídos, lo cual no significa que no emita un sonido. De alguna manera, el fenómeno sonoro como límite del movimiento,

audible, inaudible o sugerido (como en el caso de la silla), siempre dará cuenta del ritmo; y de este modo si el ritmo es en el límite del movimiento, el ritmo es en el sonido.

Considerar que el ritmo es en el sonido, pone de manifiesto una situación particular respecto a la música. En ese sentido, si la música está conformada por sonidos y gracias al ritmo, tenemos noticia de como es el mundo, podríamos pensar que habitamos en una gran sinfonía de sonidos audibles, inaudibles y sugeridos, y por tanto, que cada aspecto que se relaciona con el mundo obedece a una cierta musicalidad. Pero, el sonido es por el movimiento y en movimiento se transforma, por lo cual aquella musicalidad cobrará una resonancia cuyas dimensiones no se relacionarán necesariamente con una habilidad relacionada con el oído. Sin embargo, considerando que el concepto de ritmo está sujeto inevitablemente a la relación entre movimiento y sonido, cada aspecto del mundo que conocemos traducible en una noción que, si bien puede ser captada por todos nuestros sentidos, remitirá necesariamente a una noción que se relaciona con la escucha.

III.1.2. Pulso.

En el Minuet en DoM N° 2 para teclado de Mozart, se cuentan treinta y dos compases de acento métrico en 3/4 (tres cuartos), donde se leen negras,

blancas y corcheas que son medidas respecto a un pulso Andante. Presionando una vena del dorso de la muñeca de nuestro brazo, percibimos un leve palpito que da cuenta de la velocidad con que nuestro corazón hace circular la sangre por nuestro cuerpo. Si repetimos esta acción, durante las horas de sueño, el palpito describirá impulsos regulares más lentos que cuando pongamos nuestro cuerpo en movimiento. Considerando lo anterior, la noción de pulso Andante de la partitura de Mozart, podría ser comparable a la regularidad de nuestro corazón para bombear sangre cuando se camina por la calle.

Cuando un profesor de música enseñe aquel Minuet de Mozart, seguramente imitará el sonido de este palpito del corazón al andar, golpeando suavemente con su mano, en forma regular, la tapa del piano, de modo que el estudiante haga coincidir cada negra de la partitura con un golpe. Aquel pulso que marca el profesor, representando, según lo mencionado en el párrafo anterior, los latidos de un corazón cuyo flujo parece testificar metafóricamente, a través de las notas musicales, la vida de un cuerpo y sus palpitaciones. En ese sentido, cuando estamos en presencia de un ser que respira, no necesariamente escuchamos como su corazón se distiende y se contrae. La razón por la cual nos percatamos de su vitalidad bombeada por un corazón, es que percibimos el impulso del movimiento de su cuerpo y sus reacciones, del mismo modo como las notas del Minuet, sin enfatizar cada marca del pulso al que obedecen, sugieren una consistencia sonora, cuyo movimiento se sostiene en un pulso tan

silencioso para los oídos como los latidos del corazón de un ser viviente. El pulso, entonces, podríamos considerarlo como los cimientos en donde se construye el edificio musical, que al igual que la estructura de una obra de ingeniería, oculta su presencia en el diseño que la recubre.

“...Cierto es que la articulación rítmica como tal se presenta desnuda, pero a costa de todos los demás logros de la organización rítmica. No meramente falta la flexibilidad subjetivo-expresiva de la unidad temporal, que en Stravinski siempre se ha mantenido rígida desde la Consagración, sino también todas las relaciones rítmicas conectadas con la construcción, con la organización compositiva interna, con el “ritmo global” de la forma. El ritmo está subrayado, pero separado del contenido musical. No hay más, sino menos ritmo que allí donde no se lo fetichiza, es decir, solo hay traslaciones de algo siempre idéntico y enteramente estático, un presentarse en el que lo nuevo es reemplazado por la irregularidad del retorno. Esto es evidente en la Danza final de la elegida, el sacrificio humano, donde los más complicados tipos de compás, que exigen de los directores actos de equilibrista, se suceden unos a otros en las más pequeñas subdivisiones temporales, únicamente a fin de inculcar a la bailarina y a los oyentes lo inalterablemente rígido con sacudidas convulsivas, shocks, que ningún estado de alarma puede anticipar...”¹⁸⁹

¹⁸⁹ ADORNO, TH. 2003: p137-138.

Comparando lo que expresa Adorno respecto a la articulación rítmica de la Consagración de la Primavera de Stravinski, y la relación entre pulso y acento métrico a propósito del Minuet de Mozart que señalábamos más arriba, cabe preguntarse ¿qué ocurre con la interpretación de una partitura cuando el pulso cambia en relación a contrastes de compás cuya resultante produce la sensación de una irregularidad constante? El pulso en este caso se confunde con la estructura de los valores musicales. Es decir, parafraseando lo dicho en el párrafo anterior, los cimientos del edificio confundiéndose con el diseño de la fachada y los interiores. Analicemos detenidamente: Una unidad regular temporal, equivalente a un pulso de negra igual a 60 en medidas de metrónomo, en su regularidad esconde su movimiento al igual como el objeto que no tiene con que chocar, pues, en la repetición de ciclos iguales, no se podrá tener noción segura de cuándo esta situación rítmica finalizará. Son las notas de duraciones diferentes con sus cambios de altura en ciclos por segundo, describiendo melodías, las cuales nos permiten distinguir cómo el pulso se sucede, a pesar de que en su encadenamiento parezcan ocultarlo. Por ello, la referencia a la rigidez de la Consagración se traduce como una irregularidad del pulso y el acento de la pieza que sitúa a estos dos componentes como los agentes que norman la conducción de las notas musicales, confundiéndose con las mismas, en una indiferenciación que parece destacar pulso, acento y valores rítmicos como la configuración de un solo entramado, cuyo objetivo no alcanza a sugerir ni ocultar ninguno de sus

componentes. El ritmo subrayado adquiere el sentido de una textura sonora compleja donde se destacan todos los factores de la estructura musical, como un solo cuerpo rítmico que no da espacio a evocar como aspecto oculto el pulso o el acento de la pieza, en la medida que altura, intensidad y duración parecen ser lo mismo. En conclusión, tanto el pulso que silenciosamente domina el devenir de las notas musicales, como aquel que se confunde en su irregularidad con las mismas, se convierte en el eje esencial de la música, como estructura invisible en la cual esta se conforma.

El pulso regular, irregular o de contrastes, que da cuenta del paso del tiempo de las notas musicales, establece una medida implícita que, como el sonido de un segundero, podemos no escuchar a través de lo que nos sugiere la música. El pulso, por tanto, lo podemos considerar como el soporte donde se inscriben las diversas sucesiones sonoras o notas musicales, a pesar de que su consistencia se materializa sincrónicamente al devenir de ellas mismas, sustentando un contexto que pareciera dar cuenta de la música más allá de su presente a través de una potencia de regularidad que se proyecta hacia el futuro. Así, el pulso, capaz de comandar a la música desde una estructura regular que generalmente no se escucha, representa en cada marca de su paso, la sugerencia de un choque entre el pulso y las notas musicales, a las cuales pertenece, que a su vez se configuran como la consecuencia y la causa de movimientos previos y posteriores que surgen del encuentro de ambos

factores (Ver II.3.1 Diferencia diacrónica entre música y danza). Por tanto, en la presencia de límites sonoros, logramos vislumbrar el ritmo, y a través de estos límites configuramos la escucha de sonidos que a través del ritmo nos sugieren la música, otorgándonos la ilusión de captar en un solo instante un complejo sonoro indefinible que se ha desplegado en una fracción de tiempo que supera el momento mismo de la escucha. Por ello, si la danza también es en el tiempo, deberíamos poder escucharla a través de sus movimientos; en la medida en que la conducción danzada de los bailarines, no solo nos presenta el pulso vital de sus corazones sino también el pulso de la danza que irregular, regular o de contrastes, pertenece a una consistencia musical que solo se escucha en la mirada; y que por tanto, testifica en una consistencia indefinible dada por marcas imprecisas que fragmentan su paso; el tiempo en toda su magnitud también indefinible que pareciera que en ese instante pudiéramos medir, a través del ritmo de los acontecimientos danzados, cuya naturaleza sugerente pareciera darnos cuenta de un tiempo tangible.

III.1.3. Acento.

Para el análisis del concepto de acento, será primordial considerar la relación entre movimiento y sonido desarrollada anteriormente, basada en que el “sonido en acto es siempre producido por algo, contra algo y en algo” y que, por tanto, “el golpe, a su vez, no se produce a no ser que haya un desplazamiento”

(Ver II.3.1 Diferencia diacrónica entre música y danza) lo que indica que el sonido es antecedido y precedido por un movimiento (Ver III.1.1 Ritmo), situando una estrecha relación entre música y danza, en cuanto la música se fundamenta en sonidos mientras la danza en movimientos. Por otra parte, también será relevante tomar en cuenta que cada gesto, como cada nota, en cuanto es en el tiempo y por el tiempo se destruye, nos indicará siempre la ausencia del gesto o la nota que la antecede (Ver. II.3.3. El tiempo y el decir musical), en la medida en que tanto el decir en movimientos propio de la danza como el decir en sonidos propio de la música se consolida como presente donde aún resuena aquello que fue ejecutado (ver II.1. Constitución temporal del decir). En ese sentido, podremos pensar el cuerpo como agente de movimientos que sugieren sonidos, en los cuales siempre resonarán los movimientos que los preceden, como los sonidos que a su vez estos sugieren. Esta perspectiva permitirá considerar el cuerpo en la danza como un hacedor de sonidos -a pesar de que los mismos, la gran mayoría de las veces, no sean percibidos desde el órgano del oído-, los cuales se ordenan en muchas ocasiones, al igual que en la música, métricamente. A continuación, analizaremos el concepto de acento métrico, considerando cada uno de sus componentes desde una dimensión musical y coreográfica, que nos permita evidenciar desde los principios esenciales de la medida de la música y de la danza, el lazo sustancial que las une; posibilitando presentar una descripción de este concepto, que permita entender su funcionalidad expresiva -más allá de su

acción ordenadora del pulso- como motor de la estructura que un músico o un bailarín construyen.

El pulso regular, irregular o cambiante, como un factor mudo de funcionalidad también ordenadora, se oculta en el devenir de los acontecimientos sonoros y de movimiento. En ese sentido, aquel movimiento pendular de un metrónomo que en su sonido marca el pulso, en ausencia de un continuo musical o danzado, nos parecerá como un sonar impertérrito que en su obstinación pareciera tener como único objetivo marcar el paso del tiempo. De este modo, el sentido rítmico del pulso estará dado por un carácter silencioso que, dependiente de las frases musicales y danzadas, se desarrolla como generación de un contexto de apariencia invisible, que se confunde con las mismas. Esta característica del pulso le impone al acto de interpretar música o danza, la necesidad de ocultar su valor sonoro y ordenador, en la evidencia de una ejecución de las frases de sonido o de movimiento que, a pesar de estar finamente normadas por su presencia, se sucederán en un devenir que pareciera obedecer al sentido de un lenguaje de naturaleza impredecible. El pulso, por tanto, puede compararse con el bombeo constante del corazón de un ser vivo, cuyo actuar escondido en el centro del pecho determina el desarrollo de su actividad vital, en la medida en que su devenir, también escondido en el ritmo de la música y la danza, determina el desarrollo de los acontecimientos sonoros y de movimientos que se suceden.

El acento métrico, también de carácter invisible, tiene la funcionalidad de ordenar el pulso a través de énfasis de energía cada dos, tres o cuatro pulsos, agrupándolos en una configuración métrica que podrá ser de resultado regular, irregular o cambiante. Así, el acento métrico está dado en la impresión de mayor cantidad de aire, en una menor cantidad de tiempo, en la interpretación de instrumentos de viento, en el ejercicio de un poco más de fuerza al frotar, golpear o pellizcar los materiales de instrumentos de percusión y de cuerda, en la entrega del peso del cuerpo a la fuerza de gravedad, y en el énfasis de energía que se otorgue a un gesto, es decir, el acento métrico ligado siempre a una modulación de energía que dependerá del intérprete, ordenando, como el pulso, el continuo de las frases musicales y danzadas. La energía liberada en la ejecución del acento métrico trae consigo su posterior disipación a un medio adyacente. Ejemplo de ello, es lo que ocurre al pellizcar una cuerda en tensión, cuya oscilación alterará la presión de aire, permitiendo que el sonido se propague. La cuerda se moverá con una frecuencia suficiente para ser percibida como sonido, sin embargo, frente a nuestros ojos y nuestros oídos parecerá debilitar su fuerza inicial hasta quedar detenida y por tanto en silencio. La energía inicial con que fue excitada, ya no se encontrará en la cuerda, pues, habrá sido transmitida paulatinamente al medio que propaga el sonido de la misma. Esta característica es fundamental para el análisis de la estructura del acento métrico, debido a que la impresión de energía en un pulso determinará

interpretativamente una disminución de la misma en los pulsos que le siguen, renovándose este hacer en cada nuevo ciclo de pulsos determinados por la acentuación métrica de la pieza musical o coreográfica.

Para analizar en forma más específica, consideremos un conjunto de pulsos agrupados en una acentuación regular. En ese sentido, retomemos el ejemplo de aquel profesor de piano que imitando los sonidos del corazón golpea la tapa del instrumento para hacer audible para el discípulo la regularidad de un pulso constante (ver III.1.2. Pulso), que para este caso será de una acentuación métrica de $2/4$ (dos cuartos), es decir dos negras por compás, en un Tempo Allegro. Si el profesor quiere hacer evidente la acentuación de $2/4$ (dos cuartos), imprimirá mayor energía cada dos pulsos que marca. De este modo, si en uno golpea más fuerte, en el otro por oposición o por deseo de contrarrestar en ligereza aquella acumulación de energía, golpeará en forma más débil, alternando entre uno y otro, una leve diferencia en la entrega del peso de su mano a la fuerza de gravedad, en un gesto que parecerá muy natural. Esta misma situación podemos observarla en la simetría propia del caminar, en que apoyando el pie para dar un paso, en forma inmediata se debe elevar el otro para dar el siguiente, describiendo en el desplazamiento del cuerpo una acentuación métrica cada dos pulsos. El tiempo fuerte, es decir donde se imprime mayor energía, a favor de la gravedad con todo el peso del cuerpo apoyado en el tarso, y el tiempo débil, es decir donde la energía pareciera

disiparse hacia el otro pie, en oposición a la gravedad, en un movimiento que termina en la elevación de la falange. De este modo, según el curso de estas reflexiones, pulso y acento métrico configurando una estructura rítmica que se fundamenta tanto en la relación del cuerpo con su propia resistencia cardiaca, como en la relación del mismo con su propio peso en la acción de desplazarse respectivamente, lo cual indica que los valores tradicionalmente derivados de la música como son el pulso y el acento métrico tienen, desde la orgánica del cuerpo, una justificación coreográfica.

La forma en que un director de orquesta dirige el compás de 2/4 resulta elocuente respecto a lo explicado anteriormente. En ese sentido, elevará su mano como alzar¹⁹⁰ para caer en un gesto que va en favor de la gravedad, el cual marcará el primer tiempo fuerte de un compás de 2/4, contrarrestando inmediatamente en un gesto que nuevamente la eleva dando el segundo tiempo del 2/4, el cual se identifica como tiempo débil. Si el Director en esta gesticulación es capaz de evadir la fuerza de gravedad con la misma fuerza que entregó el peso de su mano, recorrerá un espacio entre la elevación de su mano y la caída, cuya velocidad dará una medida precisa equivalente al péndulo de un metrónomo correspondiente al pulso que desea marcar. A pesar de que su objetivo es ordenar los pulsos de un continuo sonoro, es evidente que para poder realizar este gesto deberá acudir a componentes ligados al

¹⁹⁰ Considerando el concepto de alzar como el momento previo al primer tiempo de un compás.

movimiento de su cuerpo, y por tanto, a la resistencia de su propio peso. El límite de este trayecto en el alzar y la caída, al igual que los movimientos de un bailarín, sugerirán el sonido, como si en aquel hacer se vislumbrara un metrónomo mudo que solo puede escucharse visualmente.

Consideremos a continuación la dirección de una obra que excede en complejidad la dirección de un acento métrico en 2/4 en Tempo Allegro:

“...Si los músicos se colocan a treinta metros del director, no se les puede pedir que miren a la partitura, y al mismo tiempo, la batuta del director. Todo eso me hizo pensar en cómo se podía utilizar la gestualidad del director: debe ser un gesto raro, aislado, específico, que marque el inicio, como si el músico estuviera esperando la luz verde de un semáforo: Una vez dada la señal, el solista goza de autonomía, en un campo de acción paralelo al campo de acción totalmente controlado por el conjunto situado en el centro. Todos esos gestos son gestos precisos que apuntan hacia cada uno de los solistas...”¹⁹¹

Esta explicación sobre la obra Répons de Pierre Boulez, da cuenta de una planificación que permite dirigir seis solistas ubicados en diferentes planos y una orquesta central, coordinando diversos pulsos y acentos que se contrastan a través de una gestualidad que, a pesar de no apelar a un sentido estético en

¹⁹¹ BOULEZ, P. 2003: p124.

sí mismo como la danza, permite con precisión ordenar musicalmente el contenido sonoro de un complejo instrumental diverso. En ese sentido, al igual que la voz de un profesor de danza que logra coordinar los movimientos de los bailarines a través del tarareo de una melodía que se ajusta al movimiento, el director de orquesta ordena con la conducción silenciosa del peso de su cuerpo la superposición de sonidos musicales que componen la música que dirige. Uno y otro, valiéndose de una materialidad diferente al lenguaje que conducen, que les permite estructurar con precisión los acontecimientos de sonido o de movimiento que conforman la pieza musical o la coreografía. De este modo, la coordinación del movimiento a través del sonido en la clase de danza, y la estructuración del sonido a través de los gestos del director en la realización de una orquesta, permiten considerar que la tradicional colaboración entre música y danza¹⁹², se fundamenta en un vínculo que trasciende el diálogo interdisciplinario posible de darse entre todas las artes. La sincronía entre pulso y acento, por tanto, se define en el devenir del lenguaje de la música y de la danza como una materialidad muda, cuya presencia es sólo comprobable mientras estas suceden.

Para finalizar, consideraremos la situación del acento métrico tanto en obras de danza, cuya continuidad rítmica se genera a través de dispositivos de

¹⁹² Colaboración que consiste en que la coreografía se ajuste al pulso y el acento métrico de una estructura musical o se estructure la música conforme a las frases coreográficas previamente creadas.

improvisación, que surgen de la experimentación con el espacio, el flujo y el tono muscular en una búsqueda cuyo pulso y acento se constituyen conforme al procedimiento que se ejecuta más allá de una relación práctica con la música, como también en obras de música electrónica cuya creación juega con la superposición de texturas sonoras creadas en laboratorios de sonido totalmente escindidas de una conexión con el movimiento corporal de un instrumentista. En ambos casos podemos considerar -al igual que en las apreciaciones sobre el pulso respecto a la Consagración de Stravinsky (Ver III.1.2. Pulso)- que pulso, acento métrico, movimientos y sonidos (según corresponda) se confunden como un solo componente cuyo orden pertenece al continuo de lo que sucede, configurando temporalmente en la escucha o en la mirada, una constitución de movimientos o sonidos conforme a una irregularidad que obedecerá al lenguaje que a su paso se construye. Aún en estos casos, los movimientos del cuerpo seguirán sugiriendo sonidos que no llegarán a escucharse, y el sonido seguirá siendo causa de un desplazamiento de energía que se traducirá en cambios de presión atmosférica, configurando una relación entre sonido y movimiento de la cual no será posible desprenderse. En ese sentido, pulso y acento, como factores que ordenan las frases de movimiento y las frases de sonido en estructuras cuyo sentido rítmico corresponde a un lenguaje musical y danzado de tipo más tradicional, en estos casos confundiéndose con la búsqueda sonora y de movimiento que surge, y por lo mismo siendo organizados por la creación sonora o en movimientos. De esta manera, en ambos casos, el pulso y el

acento métrico son agentes que surgen de la relación entre sonido y movimiento, y que por lo mismo, se relacionan con la organización de la temporalidad del decir musical y danzado, inalterablemente ligada a la física de sus componentes.

III.1.3. Agógica y dinámica.

La relación entre ritmo, pulso y acento compromete factores de expresividad¹⁹³ tanto en el lenguaje musical como coreográfico. La modulación de estos factores se puede analizar desde los conceptos de agógica y dinámica, los cuales están determinados por las decisiones de ejecución de los intérpretes en relación a variaciones de pulso y de energía, respectivamente.

“...Los grandes principios en que se basa la danza son idénticos a los del canto: el agógico, que estipula la lentitud o rapidez de cada movimiento en el tiempo, el desenvolvimiento del gesto, y el dinámico, que determina el modo de actividad muscular con que los gestos se suceden unos a otros, su fuerza, por decirlo así: ambos principios bajo el dictado del ritmo: ritmo musical en el primer caso, ritmo plástico en el segundo. Más, en la Danza, existe un principio esencial desconocido a la Música y es la construcción de los movimientos en el espacio: es ese ritmo plástico que acaba de ser aludido. Los dos principios musicales, el agógico y el dinámico, se

¹⁹³ En términos del uso de la palabra “expresivo” en la enseñanza tradicional de la interpretación musical.

subordinan al principio específico de la danza, que es el ritmo plástico, y ayudan a la expresión sonora del gesto...”¹⁹⁴

Las variaciones agógicas y dinámicas, por tanto, no solo se determinan por la velocidad de un tramo musical o coreográfico, o el modo en que se activa la actividad muscular respecto de una problemática técnica ligada a la ejecución, sino más bien consolidan la temporalidad de la interpretación, la cual se adapta a las características individuales de cada bailarín y cada músico en el momento en que la realizan. Ello implica que a partir de la modulación agógica y dinámica por parte del intérprete, el contenido musical y danzado como continuo de sonidos y movimientos se transformará para el espectador en una sugerencia de imágenes, recuerdos, formas y situaciones, cuya dimensión subjetiva, y por tanto, indefinible, variará de interpretación en interpretación incluso cuando se trate de una misma obra.

El diccionario define como agógico lo siguiente:

“...La acentuación requerida por la naturaleza de una frase musical y no por el pulso métrico regular de la música. Por ejemplo, cualquiera de las siguientes notas de un pasaje pueden destacarse mediante un ligero alargamiento expresivo a manera de acento: la

¹⁹⁴ SALAZAR, A. 1997: p10-11.

primera nota, la más aguda, o la cadencia final de una frase, una nota significativamente más alta que las anteriores y alcanzada por salto; una disonancia penetrante a punto de resolver en consonancia. En un sentido más amplio, 'agógico' se refiere a los aspectos expresivo de la interpretación logrados por una modificación rítmica, como por ejemplo rallentando, acelerando, rubato o calderón..."¹⁹⁵

Esta definición pone de relieve las decisiones del intérprete por sobre la partitura, lo que derivará en una alteración del ritmo de lo que está escrito, basado en un énfasis dado por un alargamiento o reducción de la duración de una nota musical, lo cual, como hemos visto, también podrá ser apreciable en la decisión de alterar la duración de un gesto en la danza. En el punto anterior, definimos el concepto de acento como un énfasis de energía en determinados pulsos (Ver III.1.3. Acento). La decisión de alargar o acortar un tramo musical o danzado, implica un mayor o menor gasto de energía en relación a la sucesión de sonidos o de movimientos que el intérprete lleva a cabo a través de su ejecución, lo cual determina una relación entre la modulación dinámica y agógica de la música y la danza que compromete el pulso y el acento en una resultante expresiva que necesariamente dependerá de las características físicas del intérprete en relación a la conducción técnica de su cuerpo (Ver I.2.1. Entrenamiento técnico).

¹⁹⁵ LATHAM, A. 2009: p49.

Considerando los análisis de obras coreográficas realizados en capítulos anteriores, quisiera que recordáramos la lentitud con que Lucinda Childs lleva el colador de verduras a la cima de su cabeza (Ver I.2. La Interpretación). Sus movimientos se conducen de un modo en que podemos vislumbrar un pulso que se relaciona con la resistencia de sus brazos a la fuerza de gravedad donde pareciera que el objeto que lleva tuviera un peso tal que se opone a su movimiento. En ese sentido, es posible vislumbrar tres momentos de acentuación, uno al inicio del desplazamiento de los brazos, dado por el impulso necesario para llevarlo a cabo, otro, al dejar los brazos sobre la cabeza en un arco que sugiere un gesto propio del ballet clásico, momento en el cual estos descienden con la misma lentitud, pero con un esfuerzo opuesto al de la subida, para finalmente llegar a la detención del movimiento al posar el colador sobre la cabeza y bajar los mangos de este. La relación entre pulso y acento respecto al desplazamiento de los brazos, en relación a un objeto y cómo este se utiliza (levantarlo, bajarlo, colocarlo sobre la cabeza), describe una temporalidad de la ejecución de la intérprete que es única al momento en que ella realiza estas acciones y que necesariamente se determinan por variaciones de dinámica elaboradas por la energía de sus movimientos. En ese sentido, del mismo modo como un músico decide detenerse en una nota aguda después de un salto interválico para expresar en forma subjetiva y conforme a su experiencia y la física de su cuerpo el gasto ficticio de energía que implica recorrer en un solo paso la distancia de una nota a otra, Lucinda Childs, a través del pulso de sus

movimientos y detenciones, nos convence de propiedades físicas del objeto que no se condicen con la realidad de lo que vemos (un colador de verduras liviano que con rapidez puede ser posado sobre la cabeza), expresando a través de su actuar, un modo único de realización que se determina por el tono muscular de sus brazos en relación al flujo del movimiento de su cuerpo.

La dinámica de los movimientos del cuerpo, dada en el modo de generar sonido en un instrumento por parte de un intérprete en música, como en la forma en que un intérprete en danza conduce sus gestos y desplazamientos, se relaciona directamente con la temporalidad de la ejecución de cada frase musical y danzada. De este modo, un tramo lento deberá implicar un mayor gasto de energía, como una cantidad de movimientos en corto tiempo hará una utilización eficiente de la misma. Por el contrario, si el tramo lento se realiza intentando no hacer visible o audible el esfuerzo que implica, producirá la sensación de ligereza, al mismo tiempo que si el tramo veloz se realiza con todo el peso del cuerpo, generará una impresión dura y poco flexible. De este modo, música y danza, modulando su estructura a través de la expresión subjetiva de la relación entre movimiento y sonido, logra testimoniar a través del lenguaje musical y danzado, la acción de la fuerza de gravedad, del peso del cuerpo, de la velocidad del movimiento, de la fuerza de propagación del sonido y su alcance, en una combinación de consistencia tangible y audible que se ve y se escucha.f

III.2. Música de la danza.

Como hemos podido apreciar hasta aquí, el lenguaje de la danza emerge de las decisiones de un bailarín, quien con su cuerpo estructura rítmicamente a cada paso, el espacio y el tiempo de la coreografía. En ese sentido, también hemos podido comprobar que si bien distinguimos la conducción de su cuerpo a través de los ojos, aquella forma indefinible que crea en la fugacidad de su desplazamiento, apela a algo más que nuestra mirada. No solo porque cada movimiento sugiere el nacimiento de un sonido (Ver III.1.1. Ritmo), sino también porque en la precisión con que lo guía, se devela un esfuerzo que escapa al cotidiano corporal de cualquiera, evocando irremediamente el sacrificio de su cuerpo vital por la danza (Ver C.1. El cuerpo del intérprete y I.2.1. Entrenamiento técnico de la danza), en una renuncia que exclama en silencio por aquel cuerpo de bailarín ofrecido a la realización que conduce (Ver II.1.2. El Decir).

Tomando en cuenta lo anterior, pareciera indiscutible reconocer en la danza una cualidad sonora que, no siendo sensible a nuestros oídos, hemos debido llamarla muda. Sin embargo, el admitir que los movimientos de un bailarín sugieren sonidos, no implica necesariamente que los mismos obedezcan a una

naturaleza musical. Hemos analizado detenidamente los componentes de la interpretación musical y danzada logrando determinar aspectos afines (Ver III.1. El ritmo en la música y la danza), como si efectivamente fueran la derivación en movimientos y sonidos de un mismo lenguaje. A pesar de ello, la labor de músicos y bailarines difiere en muchos aspectos, lo cual sencillamente se demuestra en la relación existente entre composición musical y coreográfica de una misma obra, en que si bien puede haber coincidencia tanto en rasgos dinámicos como agógicos, la estructura de ambas se expone en una materialidad que irreversiblemente las separa (Ver II.1. Constitución temporal del decir). Por ello, aunque la ejecución de un instrumento se valga del riguroso entrenamiento de un músico respecto a su cuerpo, el valor estético de su hacer no dependerá de la armonía con que mueve sus dedos, sino en como logra construir lenguaje a través de los sonidos que surgen del movimiento de los mismos, como también la realización de un bailarín, aunque pareciera exclamar sonidos con su danza, expresa el lenguaje de la coreografía a través de la destreza con que mueve su cuerpo y nos conmueve a través de un dominio plástico que reconocemos fundamentalmente con los ojos. En ese sentido, considerando el desarrollo de esta investigación, a través del cual hemos logrado describir el carácter sonoro de la danza, será fundamental analizar en esta última sección, la naturaleza musical del decir del bailarín, y como aún en la ausencia de sonidos audibles con el órgano del oído, la danza se pronuncia a

través de la interpretación, en una hacer que se escucha, de un modo similar al como oímos música.

III.2.1. Música muda de la danza.

Para introducir la presente sección, recurriremos a la siguiente frase de Nietzsche: "...La palabra actúa primeramente sobre el mundo de los conceptos, y sólo a partir de ahí después sobre el sentimiento, y con frecuencia no alcanza del todo su objetivo por lo largo del camino. La música, por el contrario, alcanza directamente el corazón, como el verdadero lenguaje universal que todo el mundo comprende..."¹⁹⁶. Hace algunos años atrás, tuve la experiencia de enseñar música a niños sordos¹⁹⁷. Esto significaba tener en la misma sala de clases niños con hipoacusia desde leve a profunda. Todos ellos percibían la música desde diferentes aspectos, algunos la relacionaban con ciertos gestos característicos, como los movimientos que habitualmente hace un músico de rock al realizar un sólo de guitarra eléctrica, o los movimientos de un director de orquesta. Otros, reaccionaban a sonidos de una frecuencia aguda emitidos por algunos instrumentos como la flauta dulce, como también a sonidos graves como el del bajo eléctrico o el bombo de la batería, los cuales, expresaban sentir en el centro del pecho. Con ellos también, ensayábamos breves piezas musicales con instrumentos de percusión, en que debían leer notas de división

¹⁹⁶ NIETZSCHE, F. 2004: p93.

¹⁹⁷ Enseñé la asignatura de música a niños de I a VI Básico en la Escuela para niños sordos San Francisco de Asís, desde marzo de 2004 a diciembre de 2005.

métrica simple, redondas, blancas, negras y corcheas, que lograban interpretar con precisión al comprender el pulso que les marcaba dirigiendo el acento métrico con mis manos. En aquella época, unos estudiantes de danza de la Universidad de Chile, a quienes también les enseñaba música, generosamente aceptaron ir a bailar a esta escuela, un trabajo que representaba en movimientos los diferentes aspectos melódicos, agógicos y dinámicos de una pieza de Bach, de modo que los estudiantes sordos pudieran percibir la música de Bach por medio de la visión de la danza de los estudiantes bailarines. Traigo estos recuerdos, debido a que la frase de Nietzsche pareciera apuntar a algo de esta experiencia, pues, pasados casi diez años de la misma, lo que permanece en mi recuerdo es la expresión de satisfacción en el rostro de los niños cada vez que alcanzaban a sentir aquello que normalmente estimula el oído (pero, en este caso la música parecía estimularlos desde la percepción por medio de otros órganos), algo en ellos parecía encontrarse con una sensación novedosa que los empujaba a querer repetirla (volver a tocar la música aunque no la oyeran con sus oídos), del mismo modo que cualquier persona que se enfrenta a tocar un instrumento, al lograr dar con los tonos indicados de una melodía, la realiza una y otra vez hasta tener la experiencia de realizarla con desenvoltura por completo. Pareciera que la música, por tanto, en cualquiera de sus formas, es decir como puro movimiento, como exacerbación de un sonido, o como experiencia de combinar duraciones de una misma acción, como tocar un instrumento de percusión, permite, parafraseando a Nietzsche, “comprender un

lenguaje universal” que solo se aprende a través de una sensación que se produce en el cuerpo. Aquellos niños lograban escuchar con su cuerpo, el sonido mudo de aquella música.

Nietzsche más adelante expresa respecto a la tragedia lo siguiente:

“...Junto a la estructura del período rítmico-musical, que se movía en un estrecho paralelismo con el texto, corría por otra parte, a su vez, en cuanto medio de expresión externo, el movimiento de la danza, la orquística. En la evolución de los bailarines del coro, que se dibujaban como arabescos ante los ojos del espectador sobre la amplia superficie ocupada por la orquesta, uno podía sentir la música como si en cierto se hiciera visible. Mientras que la música elevaba el efecto de la poesía, la danza explicaba la música...”¹⁹⁸

Nietzsche nos describe a través de esta frase, una estrecha relación entre texto, música y danza. Esta relación ya la hemos aludido anteriormente, al referirnos al “decir sin dicho” de un poema, en que sin sentido significativo preciso interpela como un “guiño dado al prójimo” o como “un apretón de manos” –parafraseando a Lévinas-, lo cual hemos comparado con el sacrificio corporal de un bailarín o de un instrumentista a través de su ejecución en

¹⁹⁸ Op. Cit. p95.

movimiento o en sonidos, respectivamente. Ambos, en su acción interpretativa, constituyen también, la donación de un lenguaje que no significa (Ver C.3. El decir y el oír, II.1.1. El Tiempo y II.1.2. El Decir). Sin embargo, la palabra del texto “actúa primeramente sobre el mundo de los conceptos”, como lo pudimos apreciar en el párrafo anterior, situación que no es posible vislumbrar en el lenguaje danzado y musical, aún cuando ambos puedan aspirar a este mundo conceptual dado por la palabra a través del canto de un texto, la inclusión de objetos en la escenografía y el vestuario, o la enunciación de ciertos gestos de significado preciso. En ese sentido, la totalidad de los sonidos o de los movimientos, no podrán relatar con precisión, como si lo puede hacer un texto, cada uno de los acontecimientos que se suceden en la audición o visión de una obra musical o danzada, “en la medida en que el sentido de las frases musicales o dancísticas dependen sincrónicamente del devenir de la interpretación que realiza el músico o el bailarín, y por tanto, la única forma de explicar el significado de sus sonidos o de sus pasos es realizarlos en una nueva ejecución” (Ver. II.1. Constitución temporal del decir). Pero, Nietzsche indica que “en la evolución de los bailarines del coro uno podía sentir la música como si en cierto se hiciera visible”, del mismo modo como los estudiantes de danza, lograron que los niños sordos vieran los sonidos de la música de Bach. Pareciera, por tanto, que la danza posibilita la visión de la música, y en ese sentido, podríamos conjeturar que cualquier tipo de danza en silencio, incluso aquellas danzas construidas a través del impulso creador del cuerpo sin

estímulo sonoro externo, explican visualmente un contenido de naturaleza musical, como si a través de la misma fuera posible imaginar una combinación de sonidos que nunca existieron. De este modo, cuando los niños de la escuela de sordos asistieron a ver la danza de los estudiantes de la Universidad, sin poder escuchar con los oídos la música que sostenía la decisión de cada uno de los pasos, fueron capaces de acceder a aspectos agógicos y dinámicos de la música de Bach, en una consistencia que les mostraba a través de los ojos la posible configuración de infinitas formas musicales. La música muda de la danza, por tanto, será aquella que, en un decir indefinible de gestos y movimientos, nos alcanza a través de un ritmo de acontecimientos que permiten generar en nuestra imaginación, el nacimiento de infinitos sonidos que jamás podrán ser escuchados a través del sentido del oído.

III.2.2. Decir musical del bailarín.

Dejando establecida la existencia de una música muda de la danza, cuyo ritmo posibilita el origen de infinitos sonidos que jamás se escucharán a través del órgano del oído, será fundamental analizar a continuación, el carácter musical del decir del bailarín, carácter que no solo está dado en la sucesión de sus pasos, sino también en la consistencia temporal de la relación que establece con otros y él mismo a través de su hacer danza.

Considerando lo anterior, es posible definir tres formas de escucha de la danza:

1. La escucha que hace el espectador, en que desde el lugar del público, a veces sentado en su asiento, capta a través de los ojos desde cierta distancia, los movimientos del bailarín.

2. La escucha que debe realizar un bailarín respecto de otros bailarines, con quienes comparte el espacio escénico, estableciendo un diálogo en movimientos que permite determinar colectivamente la estructura de la coreografía.

3. La escucha que efectúa el bailarín respecto de sí mismo, en que deberá construir ciegamente, pero en un control pleno de su cuerpo y sus posibilidades de movimiento respecto al espacio, una estructura danzada que deberá ser vista por un espectador a la distancia.

Esta escucha del hacer del bailarín, en cuyas tres fases se configura el hacer de la danza, es condicionada por la audición (no con los oídos) de dos dimensiones del cuerpo cuando se pone en movimiento. Por una parte, será posible escuchar el cuerpo que respira, excrementa, come, duerme, adolece y envejece (Ver I.1. El cuerpo del bailarín), como una voz que oculta en el

movimiento danzado, reclama intermitentemente su presencia, en contrapunto a la voz de la coreografía. Por otra, escucharemos los movimientos que el bailarín conduce en relación a la técnica y la expresión que le es propia a su condición de intérprete (Ver 1.2. La interpretación). Ambas, como una sinfonía del cuerpo expondrán en un flujo de movimiento que conjuga el peso, la velocidad, la fuerza, el tiempo y el espacio, el ritmo de la coreografía, en un lenguaje que sólo le pertenece al intérprete, conforme a sus propias decisiones respecto al diálogo que establece con la escena en el momento en que cada una de ellas ocurre. Esta síntesis de acontecimientos normados por las condiciones que impone el cuerpo respecto al espacio que habita en la danza, conforman una música que en la presencia visible del bailarín pareciera hablarnos de una lejanía. Pues, en aquellos pasos, giros, saltos o caídas no podemos estar seguros del tiempo gastado en el logro de cada uno de ellos, sin embargo, cada uno pareciera hablar del sudor gastado en el logro de un cuerpo propicio para la danza y de la insistencia en abandonar por lo mismo aquella condición de vejez que impone el tiempo. Cuando escuchamos música, lo que llega hasta nosotros no es el cuerpo del intérprete en relación a su instrumento, aunque estemos mirando fijamente su desempeño en un escenario. Lo que nos impresiona es el flujo de los sonidos, los cuales parecieran mágicamente construir un mundo que sobrepasa el ritmo de sus dedos sobre el material del instrumento. De este modo, aunque seamos impresionados por su técnica visible en la velocidad con que los conduce, es el sonido lo que nos conmueve y su capacidad de sugerir

más allá de los mismos. Esta misma sugerencia es la que captamos a través del sonido mudo del cuerpo del bailarín, aquel que pareciera escucharse a través de los ojos en una relación dada por el tiempo del decir, en que pareciera construir un mundo que a través del mismo cuerpo sobrepasa la corporalidad visible, en un decir cuya cualidad musical esta dada por la capacidad de exponer con el cuerpo un contrapunto entre las consecuencias corporales de estar vivo, la representación de que estas consecuencias son posibles de superar a través de la danza y la fuerza de un ritmo vital expresado en la fina conducción de un flujo de movimiento cuyo objetivo pareciera ser el deseo profundo de un bailarín por hacer vibrar su cuerpo hasta lograr que el más leve gesto alcance la pureza de un sonido.

III.2.3. El oír la danza.

Parafraseando la frase de Rivera “¿qué es lo que oímos cuando oímos música?” expuesta al principio de este trabajo (C.3. El decir y el oír), podemos preguntarnos ¿qué es lo que oímos cuando oímos danza?. Respecto a la música Rivera responde que oímos sonidos y también instrumentos sonoros sin detenernos en ellos, sino que pasamos a través de ellos hacia la música misma, la cual considera como el sonar del ser, el sonar del tiempo y el sonar de los estados anímicos.¹⁹⁹ Siguiendo a Rivera y considerando la pregunta respecto a la danza, podemos responder por tanto, que oímos movimientos y oímos el

¹⁹⁹ Op. Cit. p100.

cuerpo que late de los bailarines. Sin embargo, al parecer también pasamos a través de ellos y logramos oír el sonar del tiempo a través de sus cuerpos. El bailarín como ningún otro artista, escribe con su propio cuerpo el decir de su arte, considerando como único medio la materialidad de sí mismo, y en aquello que hace no solo pone en juego el tiempo de su decir, sino que además se arriesga encarnando el tiempo de su propio cuerpo. La interpretación de un músico posiblemente no arriesga más que una lesión que no alcanza a más que su musculatura, su piel o sus tendones, que aunque en ocasiones pueda ser irreversible poniendo en juego su futuro como intérprete, no le hará perder la vida por la música. En ese sentido, el impresionante salto que realiza en menos de un segundo un pianista al trasladarse del registro agudo hacia al grave no tiene comparación con el salto de un bailarín cuando alcanza con su cuerpo la extensión del escenario, pues, en el compromiso total del cuerpo, representa convincentemente el riesgo de perder la vida. El sonido de aquel riesgo es el que se oye como un clamor que exige arrebatarse a la muerte la vitalidad del cuerpo, y en ello escuchamos nítidamente el sonido del tiempo encarnado en el flujo de su movimiento.

Para terminar, quisiera recordar una pregunta que en el desarrollo de esta investigación alguien me hizo. ¿Qué es la danza?, y en tal sentido, ¿será posible escuchar aquella música del cuerpo, aquel resonar del riesgo en los golpes rítmicos, atentos y técnicos que con precisión realizan una pareja de

boxeadores mientras pelean? Y en ese mismo sentido, me permito preguntar también por el sonido musical de un deportista, de un actor, o de un circense.

En la conducción de movimientos de estas personas, al igual que en la acción de un bailarín, se sugerirán sonidos que no podrán ser escuchados por el órgano del oído, los cuales dialogarán con el sonido mudo que implica desafiar en cada gesto a la muerte, en una operación que también pareciera ocultar el cuerpo que come, duerme y adolece, en una relación con sí mismo y los otros sostenida por el tiempo de la acción que conducen. Sin embargo, el deportista maneja su cuerpo con un objetivo ajeno a la subjetividad de un decir, y se relaciona con sí mismo y los otros desafiando su propia destreza conforme a las reglas que impone el deporte que realiza. El actor pondrá las habilidades de su cuerpo al servicio de la subjetividad de su actuación en relación a la dramaturgia de un decir en palabras, y el circense se concentrará en un duelo con el riesgo que implica fracasar en el intento de aquello que realiza. El bailarín en cambio, sustenta sus movimientos en una acción indefinible, dialogando con el tiempo y el espacio que crea en cada gesto, posiblemente con la finalidad de interpretar con su cuerpo, su propia subjetividad. En tal sentido, aunque no ha sido el fin de este trabajo consolidar una reflexión ante la pregunta ¿qué es la danza?, sino más bien describir el carácter musical que la define, podemos intentar una respuesta. La danza se consolida en el bailarín, y el bailarín logra su hacer en la interpretación, es decir, en aquella capacidad de

trascender en el movimiento la materialidad del cuerpo que dirige, conformando un lenguaje cuya estructura obedece a la orgánica de los gestos que el mismo realiza. Así, podremos definir la interpretación a través de la danza, siendo posible considerar que cuando estemos en presencia de un intérprete -musical, teatral, incluso un analista o un traductor-, podremos reconocer el riesgo de un bailarín desafiando la vitalidad de su cuerpo, en la búsqueda de un decir cuyo valor semántico es comparable a la fugacidad del sonido, que en cuanto se escucha, desaparece.

IV. CONCLUSIONES

“...Tocábamos tres, cuatro veces al día. Primero para los ricos de la clase de lujo, y luego para los de segunda, y de vez en cuando íbamos donde estaban aquellos pobres emigrantes y tocábamos para ellos, pero sin uniforme, tal como íbamos, y de vez en cuando tocaban ellos también con nosotros. Tocábamos porque el océano es grande y da miedo, tocábamos para que la gente no notara el paso del tiempo, y se olvidará de dónde estaba, y de quién era. Tocábamos para hacer que bailaran, porque si bailas no puedes morir, y te sientes Dios...”²⁰⁰

Alessandro Baricco

²⁰⁰ BARICCO, A. 2015: p14

Hace trece años, cuando ingresé por primera vez a la sala de clases de un grupo de estudiantes de danza de entre doce y dieciséis años con el propósito de enseñarles música, tuve la intuición de que mi objetivo no era desarrollar únicamente en ellas capacidades de orden auditivo. Debido a ello, me aboqué a descubrir en qué consistía su práctica disciplinar en torno al cuerpo, el ritmo y el movimiento concluyendo, con el tiempo, que su hacer era prácticamente idéntico al hacer de un músico, con la única diferencia que la música que ellas interpretaban se expresaba a través del sonido mudo, es decir inaudible con los oídos, que expresaba su propio cuerpo, el cual llegué a entender en su totalidad sensible, estructural, motora, perceptiva y reflexiva como un instrumento cuya interpretación se ajusta en forma exacta al hacer de su intérprete, confundiéndolos.

Hoy, al concluir este trabajo, no puedo dejar de recordar esta primera fase de la investigación en que intuitivamente llegué a develar cuestiones que luego de estos años me parecen, en la práctica docente, casi obvias, aunque aún pueda distinguir entre mis colegas bailarines cierto resquemor con reconocer afinidades con una disciplina, la música, cuyos representantes durante varios siglos parecieron subordinar la creatividad de la danza. No digo que esto haya sido lo único importante en el desarrollo de la danza profesional occidental entre el ballet de corte y el ballet romántico, ni tampoco que sea aquí mi interés analizarlo, sin embargo, creo relevante, al alero de las reflexiones que suscitan

este trabajo, tomar en cuenta que la historia de occidente durante todo el período que comprende el desarrollo de un pensamiento racionalista, en forma bastante insistente, intentó penetrar en el saber de la danza, quizás en demasiadas ocasiones, a través de la teoría de la música, y en ese acto, me atrevo a decir, se ha velado el juicio que se ha hecho a ambas disciplinas, relegando el papel del intérprete, en música y en danza, al de un mero mediador, instruido, entre obra y sus creadores. En ese sentido, los actores de la danza durante el siglo XX y XXI han sido incansables en lograr aquella independencia. Una autonomía que logra posicionarla como arte desligado de un análisis teórico o filosófico en comparación con otras artes, permitiendo no solo desplegar un saber que va mucho más allá de la alegoría de la imagen etérea de la bailarina, sino que logra relevar la condición del intérprete como el hacedor fundamental de la obra en la relación entre creador y espectadores, no sólo en la danza sino que en las demás expresiones artísticas.

Actualmente, cuando me presento como profesora de música ante los estudiantes de danza que inician su práctica universitaria en la disciplina, me sorprende la facilidad con que comprenden que el movimiento y el sonido son dos situaciones prácticamente análogas cuya diacronía es lo único que las diferencia. Asimismo, no parecen estar en desacuerdo con el componente musical y silente que es propio de la danza, como la constatación de que para el músico es fundamental tener control de su cuerpo en el hacer interpretativo.

Hace trece años, demoraba varias clases en lograr que comprendieran este modo de mirar la relación entre música y danza. Hoy, en cambio, saben de antemano que un pianista al tocar el piano no puede desligarse del mecanismo total de su cuerpo y que en esa conducción disciplinada y sutil de su tronco, brazos y dedos soportados por su piernas, logra articular las notas musicales que salen de su instrumento, al mismo tiempo que no les resulta extraño el que un bailarín logre modular la cadencia rítmica de una serie de movimientos teniendo como único telón musical la suave percusión de sus pies contra el suelo, los cuales suenan inevitablemente debido a la relación entre peso y fuerza de gravedad.

Hace trece años la biblioteca de la Universidad y un internet menos interactivo daba acceso a una literatura sobre la danza que se basaba, en su mayoría, en la teoría musical o con suerte en la filosofía o en la teoría estética, vislumbrando en muchos textos una discusión sobre como la danza se somete o se revela ante la retórica estructural de la música. En ese sentido, cabe señalar que los textos teórico musicales habitualmente escogidos para la formación de un intérprete de conservatorio, se empeñan en analizar las formas musicales desde un sentido gramatical, poniendo énfasis en una lógica que obedece a la satisfacción de una exposición de ideas cuyo planteamiento considere un desarrollo que culmine conclusivamente.

Las leyes de la armonía clásico romántica expuestas en muchos textos teóricos de finales del siglo XIX dan cuenta de este modo de apreciar la música, exponiendo como los grandes compositores alemanes fueron capaces de manejar la superposición de la notas de la escala musical occidental logrando una oposición entre funciones tonales suspensivas y conclusivas, cuya sucesión permitía disponer un planteamiento lógico en términos de sonidos musicales, basados en la interpretación del comportamiento natural de ondas cíclicas. Me refiero específicamente a un modo de interpretar la teoría de los armónicos de Pitágoras desde un pensamiento condicionado por la afinación temperada de los instrumentos a partir del período Barroco. Este modo de apreciar la música se traspasa de maestros a discípulos, articulando la enseñanza práctica de los mismos desde el transferir el mejor modo de expresar esta retórica que obedece al mundo de las ideas antes que a una lógica del sonido producido en un instrumento por efecto del movimiento del cuerpo. En base a esta misma lógica gramatical, se articulan frases de movimiento de ocho tiempos en la técnica del ballet, los cuales se ajustan a compases de forma binaria que son ejecutados por la música que hace de soporte a una frase coreográfica cuyo análisis obedece a una perspectiva tradicional del lenguaje de la danza.

Tomando en cuenta lo anterior, no es difícil comprender las dificultades que presentaba un curso de música para estudiantes de danza cuyo interés (para

los estudiantes) estaba relacionado con lograr una autonomía de la disciplina, y en ese sentido, cualquier relación que condicionara la danza a una rítmica que obedecía a un análisis retórico de la música generaba ciertas suspicacias. En corto tiempo las cosas han cambiado. La plataforma youtube masifica la posibilidad de ver múltiples versiones de obras de música y de danza que, sin este medio de comunicación, pertenecían más bien a una leyenda sobre la vanguardia de entre guerras, mediados del siglo XX y más allá. Esta situación permite que los jóvenes artistas se acerquen a su disciplina con una cierta experiencia de lo que significa desenmarcarse de institucionalidades artísticas establecidas por la Modernidad, y en ese sentido, puedan comprender los saberes a los que se enfrentan cuando ingresan a estudiar sistemáticamente una disciplina artística con menos prejuicios sobre lo que es o debe ser arte.

De este modo, hoy no es difícil plantearse que si bien las obras de ballet del repertorio del siglo XIX obedecen su estructura rítmica al sentido musical de las obras de Tchaikovsky desde un planteamiento ligado a una lógica de la razón, por ejemplo, ello no implica que aquella danza, mirada desde otro punto de vista más ligada a las lógicas de la mecánica del cuerpo, tenga un sentido musical propio -desde el punto de vista de lo que en esta investigación hemos llamado música muda-, que autónomo de la música sonante, efectúe una reflexión en movimientos que escapa a una explicación en palabras.

El sentido de este trabajo ha estado ligado a esta intuición que, luego de realizarlo, se transforma en una certeza y en ello constato la existencia de una música de la danza que logra explicar la lógica del cuerpo en movimiento en un lenguaje que, si bien se sustenta en el entrenamiento y la disciplina, no se adapta a una teoría del arte ligada a la descripción de las formas. Porque al realizar esta investigación, me percaté de que antes de buscar enjuiciar la imagen cándida de la bailarina que ha ocupado numerosos textos filosóficos, se hace presente la necesidad de anteponer el lugar del intérprete, en música y en danza, como el verdadero hacedor de ideas musicales e ideas coreográficas. El desarrollo de la danza contemporánea e independiente, como también la música popular, como movimiento, se ha encargado de validar la autonomía de estas artes, desligándolas de un saber teórico que obedece a una lógica que no es propia de su acontecer práctico, cuya temporalidad se enmarca en el hacer más que en el permanecer. En ese sentido, este trabajo más bien ha buscado mirar a través de un análisis del bailarín, la música y la danza que pertenece a la tradición clásico romántica, intentando rescatar la autonomía de este intérprete subyugado por el análisis de la forma, en el más estricto sentido racionalista decimonónico, quien de manera prácticamente anónima para la historia del arte, ha transmitido un saber que es del cuerpo y por tanto es sin palabras.

La música y la danza tienden entonces a ser contadas y en esa suerte de relato que ordena en una sucesión de acontecimientos los diversos factores que la componen, son susceptibles a un análisis de su estructura, en términos de una pretensión de análisis gramatical, como si todo su acontecer pudiera quedar retratado en un papel. Las partituras fundamentan este modo de entender tanto la música como la danza, quedando plasmado en un soporte cuya lógica ordena temporalmente una serie de sucesos audibles (en el caso de la música) o visibles (en el caso de la danza), logrando separar como fenómenos aislados ciertas situaciones sonoras o de movimiento que en la práctica son indivisibles. Pero, música y danza suceden en una continuidad que se articula conforme a la capacidad y deseo de un intérprete, quien será obediente a la institucionalidad que dicta su aprendizaje o rebelde en la medida que articule según sus designios el modo en que este complejo sonoro o de movimientos se desenvuelve. Es el músico y el bailarín quien enjuicia con su propio cuerpo aquel lenguaje sonoro y en movimientos que se pone en entredicho en el momento de la ejecución, deteniendo el tiempo de él mismo y quien lo observa en el éxtasis de su hacer, dominado por una intuición que solo él mismo obedece. La música de la danza, es la música del intérprete, la cual se configura en un decir que solo a él le pertenece.

BIBLIOGRAFÍA

I. Bibliografía de Textos.

ADORNO, Th. W. 2003. Filosofía de la nueva música : Obra Completa, 12. España. Ediciones Akal. 198p.

AGAMBEN, G. 2004. Image et mémoire, Écrits sur l'image, la danse et le cinema. París. Desclée de Brouwer. 157p.

ALCAÍNO, G. y HURTADO, L. 2010. Retrato de la danza independiente en Chile 1970-2000. Chile. Ocho Libros Editores Ltda. 230p.

ALCALDE, A. y SILVA, M. 1981. Armonia y contrapunto : aportes para una enseñanza integrada. Seminario de licenciado en música con mención en educación ritmo-auditiva, solfeo y armonía. Santiago. Universidad de Chile. Facultad de Artes. 287p.

ARBEAU, T. 1946. Orquesografía, Tratado en forma de diálogo. Buenos Aires. Ediciones Centurión. 207p.

ARISTÓTELES, 1995. Física / Aristóteles ; introducción, traducción y notas de Guillermo R. de Echandía. Madrid. Editorial Gredos. 506p.

ARISTÓTELES, 1983. Acerca del Alma ; introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez. Madrid. Editorial Gredos. 262p.

ARQUITECTURAS DE LA MIRADA. 2009. Por Ana Buitrago "et al". España. Universidad de Alcalá. 209p.

BARICCO, A. 1999. El alma de Hegel y las vacas de Wiscosin : una reflexión sobre música culta y modernidad. Madrid. Ediciones Siruela. 90p.

BARICCO, A. 2015. Novecento, La leyenda del pianista en el océano. Barcelona. Editorial Anagrama. 88p.

BOULEZ, P. 2003. La escritura del gesto ; Conversaciones con Cécile Gilly. Barcelona. Editorial Gedisa. 174p.

BERGSON, H. 2007. Essai sur les données immédiates de la conscience. 9ª ed. Paris. Quadrige. 322p.

BERGSON, H. 1925. Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia. 2ª ed. Madrid. Francisco Beltrán. 192p.

CAGE, J. 1993. Ese momento esta cambiando siempre. Revista de Occidente (151): 9-12.

CÁMARA, E. e ISLAS, H. 2007. Pensamiento y Acción, el método de Leeder de la Escuela Alemana. DF. México: Centro Nacional de investigación, documentación e información José Limón, Instituto Nacional de Bellas Artes. 287p.

CARRIÉRE, J.C. 2006. Fragilidad ; La fragilidad nos acerca los unos a los otros. Madrid. Ediciones Península. 254p.

CHARBONNIER, G. 2006. Entrevistas con Claude Lévi-Strauss. Buenos Aires. Amorrortu. 176p.

CHIHUAILAF, E. 1999. Recado confidencial a los chilenos. Santiago de Chile. LOM ediciones. 214p.

COMMENGÉ, B. 1988. La danse de Nietzsche. France. Éditions Gallimard. 225p.

CUNNINGHAM, M. Y LESSCHAEVE, J. 2009. El bailarín y la danza ; Conversaciones de Merce Cunningham y Jacqueline Lesschaeve. Barcelona. Global Rhythm Press, S.L.. 266p.

DART, Th. 2002. La interpretación de la música. España. A. Machado Libros. 290p.

DIDI-HUBERMAN, G. 2008. El bailar de soledades, Valencia, Editorial Pre-Textos. 190p.

DUNCAN, I. 1989. Mi vida. Buenos Aires. Editorial Losada. 295p.

FABBRI, V. 2007. Danse et Philosophie ; Une pensée en construction. Paris. L'Harmattan. 238p.

FETTERMAN, W. 2002. 4'33". 0'00": Variaciones sobre una acción disciplinada. [en línea] Ólolo 3. Enero diciembre 2002. <http://www.uclm.es/artesonoro/ololo3/ololoport3.html> [consulta: 13 septiembre 2016]

FOUCAULT, M. 2008. Vigilar y Castigar, Nacimiento de la Prisión. México. Siglo Veintiuno Editores. 359p.

FRATINI, R. 2011. A contracuento : La danza y las derivas del narrar. España. Centro Coreográfico Galego. 487p.

IZRINE, A. 2002. La Danse dans tous ses états. Paris. L'Arche Éditeur. 190p.

LATHAM, A. 2009. Diccionario Enciclopédico de la Música. México. Fondo de Cultura Económica. 1.685p.

LE BRETON, D. 2011. Caminar: un elogio". México. Editorial La Cifra. 174p.

LÉVINAS, E. 1976. Noms Propres. Paris. Fata Morgana. 158p.

LÉVINAS, E. 1993. El Tiempo y el otro. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica. S.A. 139p.

- LÉVINAS, E. 2000. De la existencia al existente. Madrid. Arena Libros. 158p.
- LÉVINAS, E. 2003. De otro modo de ser, o, Más allá de la esencia. Salamanca. Ediciones Sígueme. 269p.
- LÉVINAS, E. 2001. Entre nosotros, ensayos para pensar en otro. Valencia. Editorial Pre-Textos. 289p.
- LÉVINAS, E. 1987. Totalidad e Infinito, ensayo sobre la exterioridad. Salamanca. Ediciones Sígueme. 310p.
- LÉVINAS, E. 2000. La realidad y su sombra. Revista de Filosofía, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile: LV-LVI: 181-193.
- LÉVINAS, E. 2000. Ética e Infinito. Madrid. A. Machado Libros S.A. 106p.
- MALDINEY, H. 1973 et 1994. Regard, Parole, Espace. Laussane. Editions l'Age d'Homme. 323p.
- MANN, TH. 2005. La montaña mágica. Argentina. Edhasa. 936p.
- MARTÍNEZ ULLOA, J. 2009. El gesto instrumental y la voz cantada en la significación musical. Revista Musical Chilena. (211): pp. 54-65.
- MELLADO, P. 2008. Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace ; Reflexiones en torno a la composición coreográfica. Chile. Edición de Lara Hübner González. 111p.
- MELLADO, P. 2013. Entrevista por francisco Yévenes. [en línea] El Guillatún. 11 de febrero, 2013. <http://www.elguillatun.cl/entrevistas/inspiracion/paulina-mellado> [consulta: 13 septiembre 2016]
- MERLEAU-PONTY, M. 2004. Le visible et l'invisible. Paris. Gallimard. 359p.

MERLEAU-PONTY, M. 1945. Phénoménologie de la perception. 6ª ed. Paris. Gallimard. 531p.

MORAND, F. Y OSORIO, E. 2012. Invisible [en línea] <<http://morandosorio.blogspot.com/2012/12/invisible.html>> [consulta: 12 septiembre 2016]

NANCY, J. L. 2007. A la escucha. Buenos Aires. Amorrortu Ediciones. 91p.

NANCY, J. L. 2003. Corpus. Madrid. Arena Libros. 111p.

NIETZSCHE, F. 2004. El pensamiento trágico de los griegos ; Escritos póstumos 1870-1871. Madrid. Editorial Biblioteca Nueva. 190p.

NOVERRE, J. G. 2004. Cartas sobre la danza y los ballets. España. Librerías Deportivas Esteban Sanz. 308p.

PLATON. 2000. Diálogos: Fedón, Banquete, Fedro. Madrid. Gredos. 131p.

PÉREZ SOTO, C. 2008. Propositiones en torno a la Historia de la Danza. Santiago. LOM Ediciones. 226p.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Diccionario de la lengua española, palabra saltar [en línea] <http://dle.rae.es/?id=X6lXCPw> [consulta: 13 septiembre 2016]

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Diccionario de la lengua española, palabra ejecutar [en línea] <http://lema.rae.es/drae/?val=ejecutar> [consulta: 13 septiembre 2016]

RIVERA, J. E. 2007. ¿Qué es lo que oímos cuando oímos música?. En: En torno al ser, ensayos filosóficos. Santiago de Chile. Brickle Ediciones. pp. 89-100.

SALAZAR, A. 1997. La danza y el ballet: introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet. 3ª ed. México. Fondo de Cultura Económica. 263p.

STEINER, G. 2012. Hablamos de la música. En: La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. pp. 19-26.

URIBE-ECHEVERRÍA, B. 1991. Historia de la danza en occidente. Santiago de Chile. Universidad de Chile. Facultad de Artes. 124p.

WILLEMS, E. 1979. El ritmo musical: estudio psicológico. Buenos Aires. Universitaria de Buenos Aires. 348p.

II. Bibliografía de Imágenes.

COLOMA, E. Partitura música en colores sobre una mesa. [Fotografía]

COLOMA, E. [1997]. Qedeshím qedeshoth, para violín solista [partitura]. Edición Eleonora Coloma. 20p.

GALERÍA ESCHER, Arquitecturas imposibles, Escalera arriba y escalera abajo. [en línea]
<http://www.colegiosansaturio.com/deptomatesweb/SANSAMATES/Trabajos/Escher/g2.html#g5> [consulta: 01 septiembre 2016]

COLOMA, E. Cuadro explicativo a la sección B.1. Danza y música en colores. [esquema]

COLOMA. E, 2016. Cuadro explicativo a la sección F. Metodología [esquema]

WIKIMEDIA COMMONS, Anna Pávlova, La muerte del cisne. [en línea]
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AP_Cygne.jpg [consulta: 01 septiembre 2016]

WIKIMEDIA COMMONS, Isadora Duncan. [en línea]
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Isadora_Duncan_1.jpg [consulta: 01 septiembre 2016]

PEOPLE ARE DANCING, Mary Wigman, Hexentanz. [en línea]
<https://peoplearedancing.wordpress.com/2013/05/22/mary-wigman-hexentanz-witch-dance/> [consulta: 01 septiembre 2016]

GUTÉS, N. 2011. Archivo fotográfico Nuri Gutés, Lanzamiento libro “Retrato de la danza independiente” GAM. [Fotografía] 1

GUTÉS, N. 2011. Archivo fotográfico Nuri Gutés, Lanzamiento libro “Retrato de la danza independiente” GAM. [Fotografía] 2

GUTÉS, N. 2011. Archivo fotográfico Nuri Gutés, Lanzamiento libro “Retrato de la danza independiente” GAM. [Fotografía] 3

COLOMA, E. 2016. Cuadro explicativo a la sección I.1. El cuerpo del bailarín [esquema basado en fotografía: NYC DANCE STUFF, Rudolf Nureyev, rebellious genius of ballet. [en línea]
<https://nycdancestuff.wordpress.com/2013/07/30/rudolf-nureyev-rebellious-genius-of-ballet/> [consulta: 01 septiembre 2016]

NYTIMES, Lucinda Chils, Patrick Bensard film. [en línea]
http://www.nytimes.com/2009/04/13/arts/dance/13chil.html?_r=0 [consulta: 02 septiembre 2016]

MARINI, D. Archivo fotográfico Daniela Marini. Trío C en La Casa Escondida en Madrid. [Fotografía]

MORAND, F. Y OSORIO, E. 2012. Invisible [en línea]
<http://morandosorio.blogspot.com> [consulta: 12 septiembre 2016]

MELLADO, P. 2013. Archivo fotográfico Paulina Mellado. Diana en CIEC [Fotografía] 1

MELLADO, P. 2013. Archivo fotográfico Paulina Mellado. Diana en CIEC [Fotografía] 2

COLOMA, E. Cuadro explicativo a la sección II.3.1 Diferencia diacrónica entre música y danza. [esquema]

III. BIBLIOGRAFÍA REFERENCIAS VIDEOS.

BALLET BOLSHOI, El lago de los cisnes [CD Room]

YOUTUBE, Mary Wigman, Hexentanz [en línea]
<https://www.youtube.com/watch?v=AtLSSuFIJ5c> [consulta 24 octubre 2016]

YOUTUBE, Lucinda Childs, Carnation [en línea]
<http://www.youtube.com/watch?v=ukbGiRyB8n4&feature=related> [consulta 02 septiembre 2016]

MARINI, D. y DE LA RIVA, G. Trío C. Archivo Daniela Marini. [video]

YOUTUBE, Merce Cunningham, CRWDSPCR [en línea]
<https://www.youtube.com/watch?v=G6Yock-KhEM> [consulta 12 septiembre 2016]

YOUTUBE, Jérôme Bel, Véronique Doisneau 1 [en línea]
<https://www.youtube.com/watch?v=OluWY5PInFs> [consulta 12 septiembre 2016]


YOUTUBE, Jérôme Bel, Véronique Doisneau 2 [en línea]
http://www.youtube.com/watch?v=FjPcRRH_4CM [consulta 12 septiembre 2016]

YOUTUBE, Jérôme Bel, Véronique Doisneau 3 [en línea],
<http://www.youtube.com/watch?v=L10LIVPE-kg> [consulta 12 septiembre 2016]

YOUTUBE, Jérôme Bel, Véronique Doisneau 4 [en línea]
<http://www.youtube.com/watch?v=TfsOj4a2ggA> [consulta 12 septiembre 2016]

YOUTUBE, 4'33" for piano by John Cage [en línea]
<https://www.youtube.com/watch?v=Kej7zvXWSpl> [consulta: 13 septiembre 2016]

YOUTUBE, John Cage's 4'33" Joel Hochberg [en línea]
<https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4&feature=related> [consulta: 13 septiembre 2016]



YOUTUBE, John Cage - 4'33" Kaikhosru Shapurji Sorabji [en línea]
<https://www.youtube.com/watch?v=AdT5h46ILrA&feature=related> [consulta: 13
septiembre 2016]

YOUTUBE, John Cage - 4'33" by David Tudor [en línea]
<https://www.youtube.com/watch?v=HypmW4Yd7SY> [consulta: 13 septiembre
2016]