



Vivat Academia
ISSN: 1575-2844
Forum XXI

Toro Calonje, Alejandra; López-Aparicio Pérez, Isidro
NARRATIVAS CORPORALES: LA DANZA COMO CREACIÓN DE SENTIDO
Vivat Academia, núm. 143, 2018, Junio-Septiembre, pp. 61-84
Forum XXI

DOI: <https://doi.org/10.15178/va.2018.143.61-84>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=525762350004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEH 

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

INVESTIGACIÓN

Recibido: 01/03/2018 --- Aceptado: 10/05/2018 --- Publicado: 15/06/2018

NARRATIVAS CORPORALES: LA DANZA COMO CREACIÓN DE SENTIDO

Bodily narratives: creating sense through dance

Alejandra Toro Calonje¹: Universidad de Granada. España.
atocade@gmail.com.

Isidro López-Aparicio Pérez: Universidad de Granada. España.
isidro@ugr.es.

*Bailar es ante todo comunicar, unirse, reunirse, hablarle al otro
en las profundidades de su ser.*

*La danza es unión, unión del hombre con el hombre,
del hombre con el cosmos, del hombre con Dios.*

Maurice Béjart

RESUMEN

Desde los orígenes de la humanidad, la danza ha resentido la necesidad permanente de definirse como arte. Su falta de códigos para leerla, su ausencia de legitimidad en los círculos poderosos, la emergencia de la danza contemporánea –que rompió los parámetros fijados por el ballet clásico–, han dificultado su acercamiento por las grandes disciplinas: la definición que de ella han aportado la Filosofía, la Antropología o la Historia no sabría ser suficiente para darle hoy a la danza su verdadera profundidad. De ahí que esté surgiendo una corriente investigativa pluridisciplinar que aún busca sus raíces para consolidarse, y que tiene como especificidad la práctica misma de la danza: la investigación en danza. ¿Qué es la danza? ¿Qué transmite un cuerpo que baila? ¿Cómo comunica la danza? Desde un recorrido histórico del surgimiento de la danza contemporánea, responderemos a estos interrogantes examinando sus formas de narrativa. Nuestra conclusión –que dista de estar cerrada– establecerá que la danza tiene que ver con el cuerpo, la memoria, la emoción, la percepción, la alteridad. Con la creación de sentido, concepto que tomamos de Aude Thuries, Doctora en investigación en danza. Una propuesta que podríamos denominar una “lingüística de la danza”.

PALABRAS CLAVE

Comunicación; Cuerpo; Danza contemporánea; Semiología; Lingüística; Percepción

¹Alejandra Toro Calonje: Comunicadora social-Periodista, maestría en Ciencias de la Información y la Comunicación, especialización en Ciencias políticas y Doctoranda en Historia y Arte con especialización en Gestión de la Paz y los Conflictos de la Universidad de Granada, España

ABSTRACT

Since the origins of humanity, dance has resented the permanent need to define itself as art. Its lack of codes to read it, its absence of legitimacy in powerful circles, the emergence of contemporary dance -which broke the parameters set by classical ballet-, have made it difficult for it to be approached by the great disciplines: the definition that has been provided for it by Philosophy, Anthropology or History would not be enough to give dance its true depth today. That is why a multidisciplinary research trend is emerging that is still searching for its roots to consolidate itself, and which has as its specificity the very practice of dance: dance research. What is dance? What does a dancing body transmit? How does dance communicate? From a historical journey of the emergence of contemporary dance, we will answer these questions by examining their narrative forms. Our conclusion -which is far from being closed- will establish that dance has to do with the body, memory, emotion, perception, and otherness. With the creation of sense, a concept we took from Aude Thuries, PhD in dance research. A proposal that we could call "linguistics of dance".

KEY WORDS

Communication; Body; Contemporary dance; Semiology; Linguistics; Perception.

NARRATIVAS CORPORAIS: A DANÇA COMO CRIAÇÃO DE SENTIDO

RESUME

Desde as origens da humanidade a dança ressentiu a necessidade permanente de definir-se como arte. Sua falta de códigos para lê-la, sua ausência de legitimidade nos círculos poderosos, a emergência da dança contemporânea que rompeu os parâmetros fixados pelo ballet clássico, foi dificultado sua aproximação pelas grandes disciplinas: a definição que dela foi aportada pela filosofia, antropologia ou pela história não poderia ser suficiente para dá-la hoje em dia sua verdadeira profundidade. Daí, está surgindo uma corrente investigativa multidisciplinar que ainda busca suas raízes para consolidar-se e que tem como especificidade a prática da dança, a investigação em dança. Que é a dança? Que transmite um corpo que baila? Como comunica a dança? Desde um percurso histórico do surgimento da dança contemporânea, responderemos a estas interrogantes examinando suas formas de narrativa. Nossa conclusão – que longe de estar fechada – estabelecerá que a dança tem a ver com o corpo, a memória, a emoção, a percepção, a alteridade. Com a criação de sentido conceito que tomamos de Aude Thuries, doutora em investigação da dança. Uma proposta que podíamos denominar uma “linguística da dança”.

PALAVRAS CHAVE

Comunicação; Corpo; Dança contemporânea; Semiologia; Linguística; Percepção.

Cómo citar el artículo

Toro Colanje, A.; López-Aparicio Pérez, I. (2018). Narrativas corporales: la danza como creación de sentido [Bodily narratives: creating sense through dance] Vivat Academia. Revista de Comunicación, 143, 61-84. doi: <http://doi.org/10.15178/va.2018.143.61-84>
Recuperado de <http://www.vivatacademia.net/index.php/vivat/article/view/1048>

1. INTRODUCCIÓN

Las reflexiones teóricas que han acompañado el ejercicio de la narrativa han estado circunscritas por lo general y tradicionalmente al lenguaje verbal; sin embargo, cada vez ganan más legitimidad en referencia a otros campos (como el de las imágenes, como el de los tejidos, como el de los espacios, como el de la vestimenta, como el de la danza, justamente). Que la danza (nuestro campo prioritario de interés) desarrolle una narrativa *sui generis* no debería sorprender, sobre todo después de que la semiología reventó el campo del estudio del sentido ocupando otros espacios y otros objetos diferentes a los estrictamente verbales. La premisa de este artículo, pues, considera a la danza como un campo cuya escritura se realiza a través de narrativas trazadas por los cuerpos encarnados que danzan en escena. Por ser entonces un lenguaje, tiene sus particularidades específicas y unas normas bajo cuyo dictado debe desarrollarse. Aunque sin apelar a las palabras, la danza funciona como cualquier construcción discursiva, respondiendo a códigos particulares que se basan en lo simbólico. La danza tiene entonces que ver con la percepción. A través de la danza se reivindica el poder del cuerpo como un recurso expresivo; pero este medio genera un sentido a pesar de que en la danza contemporánea no haya una historia narrada. Planteado el problema de esta manera, nos encontramos sin duda en el corazón mismo de los procesos de significación².

2. OBJETIVOS

El presente artículo se plantea como **objetivo principal** adelantar una indagación acerca de la naturaleza de las narrativas corporales expresadas en la danza y sus formas de comunicar. En la búsqueda de este objetivo principal, el artículo se propone alcanzar otros **objetivos**, esa vez **subsidiarios** pero imprescindibles, con relación a estas narrativas del cuerpo: las diferencias con respecto al lenguaje verbal; las particularidades al comparárseles con otros lenguajes corporales (como los paralingüísticos del habla –gesticulación, movimientos de los brazos, del cuerpo, del torso, de la cabeza–); diferencias significativas entre la narrativa del ballet clásico y la de la danza contemporánea; la naturaleza de la interpelación al espectador; diferencias entre técnica y danza; el cuerpo como vehículo signifiante.

²Nota de los autores: todos los textos originales en francés y en inglés son traducidos por Alejandra Toro Colanje. Incluimos a lo largo del texto fragmentos de las obras aquí citadas para un acercamiento más vívido de la danza.

3. METODOLOGÍA

El desarrollo de las hipótesis aquí formuladas se ha apoyado en la lectura crítica de textos de diversos autores (teóricos, coreógrafos y bailarines), en entrevistas hechas a coreógrafos activos pertenecientes a distintas culturas y practicantes de danzas de géneros diversos (contemporánea, hip-hop, flamenco), en la asistencia a la presentación de varias obras y en el análisis de videos con el registro de obras de danza. Todas estas actividades han sido orientadas por la pregunta fundamental que da identidad al presente artículo: cuáles son los elementos identitarios de la narrativa corporal, sobre todo cuando ésta se manifiesta a través de la danza contemporánea. El contraste y el cruce entre las diferentes perspectivas y aproximaciones han dado lugar a una especie de sedimentación conceptual.

4. DISCUSIÓN: NARRATIVAS CORPORALES

La palabra “coreografía” se compone etimológicamente de dos raíces griegas: *khoreia*, la danza, y *graphia*, la escritura. “Coreografiar” designaba pues, en sus orígenes, *trazar* o *anotar* la danza. Desde siempre, los maestros de danza y de ballet han tratado de describir los pasos y las figuras dancísticas y plasmarlos en el papel, de la misma manera en que se efectúa la notación musical a través de las partituras. Ese fue el sentido que le quiso dar el bailarín y coreógrafo francés Raoul-Auger Feuillet cuando en 1713 publicó, en París, con la editorial Sieur Dezais, *Coreografía, o el arte de describir la danza*, una obra que propuso un sistema teórico de anotación a través de caracteres, figuras y signos demostrativos. Esta transposición gráfica del movimiento danzado pretendía crear un método codificado de anotación con fines pedagógicos y de transmisión de las coreografías de ballet clásico y danzas de teatro. Los movimientos, las direcciones espaciales, las figuras eran representadas en diagramas, destinados a dejar una huella de la coreografía para reproducirla de manera fiel. El término “coreografía” hacía entonces referencia a una práctica para “dibujar la danza”, mas todavía no al arte de componerla. Sin embargo, desde Feuillet, la acepción de este término ha evolucionado considerablemente, haciendo hoy referencia a la actividad de creación y composición en danza.

Rudolf Laban, teórico y maestro húngaro de danza, continuó con el empeño de Feuillet cuando en 1928 publicó un nuevo método de notación de la danza y la notación coreográfica. La “labanotación”, como se le conoce hoy en día, es un sistema matemático de notación del movimiento que permite describir en signos abstractos su desarrollo en el espacio y el tiempo. A su vez, ayuda a definir cuáles son los segmentos del cuerpo que deben ponerse en acción. Ritmo, direcciones tomadas en el espacio, intervención de diversas partes del cuerpo, “fraseo corporal”, estos elementos fueron puestos en relación por Laban, optimizando así la propuesta de Feuillet.

Intencionalmente matizamos la expresión “dibujar la danza”. El movimiento, como expresión del cuerpo humano, se compone de un aspecto tridimensional, imposible de calcar en la “bidimensionalidad” de un pedazo de papel. ¿Cómo plasmar entonces en una hoja la fluidez del movimiento? ¿Su duración? ¿Su intensidad? ¿La trayectoria en el suelo y en el espacio? ¿Cómo describir las variantes de un movimiento, la singularidad del bailarín, la sutileza de un estilo? ¿Cómo, finalmente, describir o dibujar *la intención* del intérprete?

La imposibilidad de pintar el fenómeno es una evidencia: esos giros, gesticulaciones, contorsiones no solo no pueden ser objeto de un discurso sino que lo eluden esencialmente. La bailarina no deja de borrar su gesto, de abstraer la huella, cada movimiento aniquila el anterior, se quema a cada instante como una llama. (...) ¿Cómo pintar la llama? (Montandon, 1999, p. 20).

El lenguaje verbal parece pues no tener un lugar en el momento de la creación coreográfica, sin contar con que numerosos bailarines expresan un claro rechazo hacia la notación de la danza, calificándola de anti-creativa y restrictiva. Es como si la escritura castrara el movimiento.

Escribía el poeta Stéphane Mallarmé en 1897:

Hay que entender que la bailarina no es una mujer que baila por las siguientes dos razones yuxtapuestas. Porque no es una mujer sino una metáfora que sintetiza uno de los aspectos fundamentales de nuestra forma, una espada, una copa, una flor, etc.; y que no baila, gracias al prodigio de atajos o de impulsos, con una escritura corporal, lo que necesitaría párrafos enteros en prosa dialogada como descriptiva, para expresar, en la redacción, un poema que se desprende de todo el aparataje del escriba (Mallarmé, 1897, p. 173).

Este rechazo o negación del discurso escrito (e incluso oral) en la danza no es inhabitual en los coreógrafos y bailarines. Así lo corrobora el coreógrafo francés Mourad Merzouki:

No es fácil hablar de las cosas que nos interesan, de las cosas que amamos; además de que cuando eres bailarín o coreógrafo no tienes necesariamente las mejores palabras para decir lo que piensas o lo que sientes. La danza es a veces difícil de explicar con palabras. Se vive con el cuerpo. (...) la danza se vive, se ve; pero cuando uno trata de ponerle palabras no siempre se es muy claro con lo que se quiere decir. Nosotros tratamos de hacerlo a través del movimiento, no

tenemos un (lenguaje) para expresar lo que sentimos y ese ejercicio que tú me pides hoy en esta entrevista es trabajar con un abecedario que no poseo.³

También lo percibimos en el testimonio de otro gran coreógrafo, Georges Momboye, quien en una entrevista con la autora le confiesa haber sido tartamudo de niño. “La palabra salía como una explosión”, recuerda el artista africano. Fue inicialmente un ritual que le hizo su mamá en el pueblo lo que le quitó el problema. Y luego la danza, donde encontró “las palabras” que su cuerpo no tenía para expresarse:

Es por eso que bailo diferente de todo el mundo. Así es. Yo pensé que eso era una danza que existía, pero no, en realidad es una gran mezcla de todo. Me parece que, a veces, con las palabras no se puede decir todo. Por el contrario, imagínate un cuerpo que baila, estás solicitando un montón de músculos y eso es hermoso. La palabra son solamente tres elementos articulados: el pensamiento, la voz y el sonido. Mientras que la danza es todo. Son vibraciones que vienen de todas partes⁴.

Adriana Miranda, coreógrafa y bailarina de la compañía Ázoe Danza de Cali, también reivindica la danza como herramienta fundamental para pronunciarse, al punto que la danza le ayuda, como ella misma lo reconoce en un susurro, *a existir*:

Sentía, internamente, muchas cosas cuando estaba adolescente, era muy callada pero a la vez me reía mucho, hasta que me empecé a preguntar: ¿por qué estoy triste?, ¿por qué estoy feliz? Y ahí me di cuenta que la danza era mi modo de expresión, allí podía tener mi terapia de felicidad y de tristeza, y no me iba contra nadie, sino contra mí misma y me ayudó mucho a poder sacar mi interior⁵.

“Empecé a bailar porque tenía miedo a hablar”, confesaría la propia Pina Bausch en una de sus raras intervenciones públicas (Sesé, T.⁶). Esta dificultad de utilizar las palabras para narrar la danza proviene quizás del hecho de que en la danza contemporánea no hay una historia describable, no hay un relato claro como sí es evidente en el ballet clásico. Heredera de la danza moderna, la danza contemporánea surge en Francia en los años setenta como un acto que niega los caminos del academicismo o del neoclásico.

³ Entrevista realizada en francés por la autora en París, el 14 de enero de 2016 al coreógrafo Mourad Merzouki.

⁴ Entrevista realizada en francés por la autora en París, el 15 de enero de 2016 al coreógrafo Georges Momboye.

⁵ Entrevista realizada por la autora en Cali, Colombia, el 20 de abril de 2016 a la coreógrafa Adriana Miranda y al productor Andrés Becerra de la compañía Ázoe Danza.

⁶ Página web sin paginación ni fecha de publicación http://ddooss.org/articulos/otros/Pina_Bausch.htm

(...) cruzar fronteras y alcanzar un nivel de libertad humana-expresiva en que lo artístico no se derive de las capacidades físicas o de la mera inspiración, sino de un proceso de búsqueda y experimentación que integre todos los conocimientos sobre el movimiento humano para dar mayores posibilidades de expresividad y liberación; (esta manifestación) abrió nuevos horizontes en la expresión danzaria y colocó en un primer plano al hombre actual, su vida interior, sus preocupaciones y sus cualidades fundamentales. (Ferreiro, citado por Reyes, 2013, p. 824).

De esta manera, dice Aude Thuries en *L'apparition de la danse* (2016), el estudio de la creación de sentido fue desdeñado con relación a la danza por varias razones. La primera, por la preponderancia del teatro, el arte hablado, frente a la danza, donde esa pregunta –la del sentido– ni siquiera se planteaba. Luego, por el mismo lugar que ocupa la danza en el “Panteón de las Artes”, formulada por lo general con relación a la incapacidad aparente de la danza de generar sentido, o en otras palabras, de contar una historia. La danza desde sus orígenes se ha considerado una actividad frívola o, peor, moralmente reprobable y escandalosa, que puede incitar a peligrosas bacanales. Un entretenimiento agradable, bonito sí, pero que no se entiende. “En la danza, el sentido no se encuentra en la transparencia narrativa de los movimientos corporales, se da siempre como un horizonte, no cesa de esquivar toda tentativa de asirlo”, dice David Le Breton (Prólogo de Frigon y Jenny, 2009, p. 9).

La danza contemporánea fue una revolución artística, un momento coreográfico que los cuerpos no habían experimentado nunca. Como una reacción en contraposición a las figuras erectas y perfectas del ballet, se redondearon cuerpos y movimientos. Al dominio de sí, se le enfrentaron cuerpos exuberantes. Contra la resistencia a la pulsión se propuso el abandono a la pulsión.

A partir de entonces, la danza tomará una autonomía de escritura absoluta puesto que el gesto no está determinado por una simbología predeterminada, ya sea religiosa, social o estética. Hago un gesto, siento interiormente que tiene un sentido pero éste se va a revelar después, o nunca. La danza contemporánea se basa en esta inversión. (...) Como decía Valéry en *L'âme et la danse*, la danza es el arte de la inminencia” (Dobbels, 2012: 41).

En la escritura de danza contemporánea no hay una lectura única o inequívoca pues son varios los planos que se abren simultáneamente. Un simple movimiento puede expresar el ser entero. La danza contemporánea constituye un espacio de reivindicación del poder del cuerpo y el movimiento como medios de expresión. “Nunca la danza posee la claridad de un relato, y tal es su fuerza” (Le Breton, in Frigon y Jenny, op. Cit, 2009, p. 11).

Estamos lejos de las Sílfiges, Bayaderas o ninfas mitológicas de los “Ballets blancos”, lejos de aquel mundo fantástico retratado en las coreografías de Marius Petipa a finales

del siglo XIX en Europa. El ballet se ha estructurado a través de un hilo conductor basado en una narración. *La Bayadère*, *Giselle* o *El lago de los Cisnes* son relatos trágicos de amor imposible, estructurados alrededor de una narración que se circunscribe dentro de un guion.

El psicoanalista y filósofo francés Daniel Sibony cuenta en su libro *Le corps et sa danse* (1995) que Trisha Brown, importante coreógrafa y bailarina de la *post-modern dance* estadounidense, confesaba: “Cada vez que *hablo* de danza, pienso que estoy mintiendo” (el énfasis es nuestro). Como si el evocar verbalmente la danza no fuera suficiente para expresar todo lo que ésta abarca, todos los sentimientos que puede generar, como si el discurso no fuera bastante rico, como si el lenguaje oral fuera una especie de traición a su propio cuerpo. Si siguiéramos este planteamiento, deberíamos concluir que para generar emoción, empatía, conexión con el otro sólo se podría lograr a través del cuerpo y del movimiento.

Esto equivaldría de la misma manera a afirmar que para escribir sobre danza fuera necesario saber bailar. Es como si para pensar, investigar, estudiar la danza fuera necesario –también– poner el cuerpo en movimiento. ¿Serían entonces vanos los pensamientos de Paul Valéry, quien de entrada se excusa de aventurarse en el mundo de la danza, él, *un hombre que no baila*? Pues así se define el propio filósofo en *Filosofía de la danza* (Valéry, 2015, p. 7), y nos pide a los lectores que tengamos resignación y paciencia al atender las palabras de un hombre que se atreve a expresarse sobre la danza sin utilizar su cuerpo.

Es innegable que un acercamiento corporal, carnal, fenomenológico de la danza ayuda a escribir sobre ella. La condición de bailarina en crecimiento y de aprendiz de bruja de coreógrafa de la autora, vivifica sin duda alguna este discurso intelectual de momentos de danza vividos y que están marcados en su cuerpo y en su memoria. Pero, evidentemente, la experiencia encarnada viene como un complemento al poder de conmover propio de la escritura. “Sin embargo, un filósofo puede perfectamente mirar la acción de una bailarina, y, observando que le es placentero, puede también tratar de obtener de su placer el placer segundo de expresar sus impresiones en su lenguaje” (Valéry, op. Cit, p. 19).

Henk Borgdorff, del Amsterdam School of Arts, nutre el debate acerca de la producción artística y su relación con la investigación y la producción de sentido⁷. La pregunta fundamental que se plantea el filósofo es sobre el estatus y la naturaleza de la investigación en las artes plásticas y las artes escénicas y su relación con la práctica artística. ¿Puede valer la práctica de arte como investigación? Basándose Borgdorff en la tricotomía de Christopher Frayling, propone tres formas estructurantes de investigación artística. Podríamos distinguir, en primer lugar, la investigación *sobre* el arte, que busca extraer conclusiones confiables sobre la práctica artística con una distancia teórica. De otra parte, estaría la investigación *para* el arte, entendida como los procesos en que el

⁷Borgdorff, H. Artículo sin paginación, página web consultada:

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:vH4DddAmNOsJ:www.gu.se/digitalAssets/1322/1322698_el-debate-sobre-la-investigaci-n-en-las-artes.doc+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=co

arte es el objetivo, más que el objeto, de los procesos investigativos. En este caso la investigación estaría al servicio del arte. Por último, siempre según Borgdoff, mencionaremos la investigación *en* el arte, que trata de un tipo de producción hecha desde la práctica misma, que no asume una separación entre sujeto y objeto, sin contemplar distancia alguna entre la práctica artística y el investigador. Para el autor, esta última categoría defiende que la producción artística es en sí misma una parte fundamental del proceso de investigación, y la obra de arte es, en parte, el resultado de la investigación. No existe ninguna separación fundamental entre teoría y práctica en las artes. Según este planteamiento, la práctica artística ofrece una contribución intencionada y original a aquello que ya conocemos y entendemos desde la investigación. La práctica artística puede ser calificada como investigación, asegura Borgdoff, cuando su propósito es ampliar nuestro conocimiento y entendimiento a través de una investigación original. La danza, como la entendemos aquí, hace entonces parte de esta praxis.

El investigador en danza, categoría que aun busca sus raíces para consolidarse, tiene como especificidad la práctica misma de la danza, es su objeto de estudio. Aunque otras disciplinas puedan basarse en la danza, este cariz diferenciador es lo propio del investigador en danza. Su reflexión proviene de la vivencia producida por ella, tanto corporal como intelectual. Se apoya en los saberes propios del bailarín y en la experimentación corporal de la teoría. Se genera a través del cuerpo moldeado y del cuerpo vivido, como decíamos en otra parte⁸. Este espacio de investigación definido por su objeto mismo de estudio parte del conocimiento intuitivo del cuerpo, de los saberes propios del bailarín, de la experiencia vivida del espectador e invita a una visión pluridisciplinar y a la integración de todos los discursos relativos a la danza.

Lo que avanzamos es que se puede escribir sobre danza, es posible acercarse a ella con las palabras, la grafía, el cuerpo y el movimiento, se puede conmover a través del discurso tanto oral como corporal, *mientras se genere sentido*. Para desarrollar este argumento, nos basaremos en el libro de Aude Thuries antes citado, *L'apparition de la danse* (2016), que retomaremos en diversos momentos.

4.1. Permanencias

En el testimonio de Merzouki utilizado al inicio se evocaba una problemática recurrente de la danza contemporánea (y que podríamos extender al arte contemporáneo): la incomprensión que a veces genera. ¿Cuántas veces, al salir de un espectáculo de danza, no hemos escuchado entre el público (e incluso, lo confesamos, resentido en carne propia) una sensación de *no haber captado lo importante*? “No entendí”, dice apenado un señor en la sala. “Cuál es la historia”, se pregunta la mamá que vino a ver a su hija bailando. Esto es, en otras palabras, un reclamo por *el sentido* del texto dancístico. Muchos coreógrafos expresan un verdadera rechazo por los programas de

⁸Toro, A. 2015.

mano, donde hay que explicar de qué se trata, donde hay que contar la historia, donde el artista es quien le da, desde fuera, el sentido a la obra. Esta posición sumisa del público le substrahe la posibilidad de interpretarlo que el artista le ofrece, y es ahí, para Rabih Mroué, actor, dramaturgo y artista visual libanés, donde reside la derrota del arte:

El fracaso del teatro radica en la usurpación de los derechos de juicio del público, cuando el actor o actriz es quien reacciona, asustándose, llorando, cantando, bailando y pensando en voz alta en lugar del público. Quien juzga es él/ella y no el espectador, que no tiene más opción que aceptar las ideas y dejarse influir de manera pasiva. Los espectadores se vuelven incapaces de distanciarse de la escena para pensar en sus propias interpretaciones. (Mroué, 2010, p. 27).

El público no entiende, necesita que lo guíen en su lectura. Los neófitos se encuentran desorientados. “¿Eso es danza?”, se quejan indignados. Hay una necesidad manifiesta de ubicar la danza en una categoría conocida, de catalogarla. De ahí que muchas veces se genere un rechazo hacia ella. Todavía hoy, el dinero del Estado y el lugar destinados a la danza en los teatros siguen dando cuenta de esta incompreensión. La danza contemporánea siempre ha sentido la necesidad de legitimarse como arte. Y si para este género, elogiado por su plasticidad, el camino hacia el reconocimiento es arduo, ni tan siquiera evoquemos el Hip-Hop. Relegado a baile de la calle, o como mucho a una gimnasia acrobática, este estilo de danza arrastra una connotación de violencia. El universo que lo rodea, compuesto de grafitis urbanos y ropa ancha de calle, con gorras y zapatillas, el tipo de canto (rap) que la acompaña, los movimientos que pueden ser considerados toscos y bruscos, todo esto se asocia a marginalidad, drogas y pandillas. De esta manera el Hip-Hop no se beneficia de las subvenciones económicas que trae consigo tal reconocimiento. Su introducción en los teatros ha significado un enfrentamiento contra estos imaginarios y paradigmas colectivos, como lo corrobora con vehemencia el coreógrafo Mourad Merzouki:

Además de querer compartir con muchos y mostrar que un niño de la calle es otra cosa distinta a un delincuente, yo debía (...) mostrar que el Hip-Hop, que es una danza de la calle, no se reduce a un baile asociado a la delincuencia. El Hip-Hop puede ser una danza completa como cualquier otra. He tenido que luchar con la mayoría de la gente para poder compartirla y mostrar que puede llegar a cualquier tipo de público y que, como danza, como cualquier otra, puede ser legítima, puede tener un espacio en los teatros. Esa ha sido la doble batalla que he llevado: hacer que el Hip-Hop sea reconocido y también mostrar que porque tu historia no esté ligada a un conservatorio de danza y sea singular, no significa que no puedas ser artista o coreógrafo como los demás y compartir en el escenario lo que tienes en tu cabeza y lo que estás sintiendo⁹.

⁹ Entrevista a Mourad Merzouki, op. Cit. Para ver un fragmento de la obra *Agwa* de Merzouki, creada en 2008 para 11 bailarines brasileños: <https://www.youtube.com/watch?v=dzfGMUFwPf0>

“Si los bailarines no hablan, ¿cómo los voy a entender?”, se pregunta por su parte el escritor Sanjoy Roy, en su web serie “Planet Dance: Bodytalk. A visitor’s guide to contemporary dance”¹⁰. ¿Cómo entender el sentido de la obra cuando no hay historia que se narre, o por lo menos, cuando no la identificamos? ¿Cómo comunican los bailarines con su cuerpo? Dice el clip:

Ahora puedes ver que *comprender* no es lo más importante. No necesitas ir al grano para apreciar la experiencia. Lo que necesitas es ponerte en contacto con tu bailarín interno. Sintonizarte con la canción del cuerpo. Y abrir tus sentidos a medios variados y mezclados de comunicación. Entonces, ¿tiene la danza un significado? Sí. Y es tanto acerca del significado que tú le das como del que es. (Sanjoy, 2014).

Tomemos el ejemplo de la gimnasia rítmica. Gráciles y esbeltas atletas saltan, giran sobre sí mismas, atrapan con gracia y seguridad diversos objetos, desde cuerdas, anillos, cintas y pelotas. Su destreza provoca admiración, su coordinación y toma de riesgo nos dejan estupefactos. Pero, ¿en qué esta demostración de habilidad física no sabría ser danza? En que ahí no hay lectura posible, no hay creación alguna de sentido. La gimnasia rítmica está basada en una serie de repeticiones (de varios años de entrenamiento por supuesto, y muy rigurosa y exigente) al fin y al cabo mecánicas del movimiento. No hay cabida a la improvisación. Sometidas al yugo de la perfección y la sincronía corporal, las atletas son todas iguales, como salidas de un mismo molde. Hasta la sonrisa es afectada. No hay tampoco espacio para la diversidad corporal.

Si hablamos de danza, como en la gimnasia rítmica, su enseñanza implica una relación con un sujeto. Lo que la vuelve viva y productiva pasa aquí también por el cuerpo: el cuerpo del maestro transmite la danza a sus alumnos a través de unos códigos, que ellos memorizan. La base del aprendizaje es la repetición, para que el cuerpo del aprendiz lo guarde en su memoria y lo sepa reproducir. Y sin embargo, donde nos distanciamos del deporte es que asistimos a un proceso de *in-corporación*, donde el aprendiz incluye lo asimilado a su propio vocabulario gestual, con una impronta que le es única. Ese movimiento que era ajeno, difícil de imitar, incierto al inicio se vuelve finalmente *parte del cuerpo* del bailarín, marcado de sus vivencias, emociones y recuerdos, componente definitivo de su propia sensualidad.

El bailarín de danza contemporánea debe ser capaz de interpretar cualquier estilo que le exijan, debe poder someterse a cambios intempestivos de tempo y de ritmo. Debe tener un físico maleable para poder adaptarse a la creatividad del coreógrafo. Pero frecuentemente, los coreógrafos buscan la humildad, las flaquezas del artista para explotarlas en lo más hondo. Como dice Merce Cunningham, “Por un lado, está cómo quieres que se vea el movimiento y, por otro lado, hay una persona que no eres tú, que

¹⁰<https://www.youtube.com/watch?v=BuzGb7VvIMQ>1’40” min, consultado el 17/11/2015. Texto inglés

es la que lo hace" (Lesschaeve, 2009, p. 75). El verdadero bailarín debe saber utilizar esas grietas – o eso que Adriana Miranda, la coreógrafa de Ázoe Danza, llama "nuestras urgencias"-- como su más grande fuerza creadora. Acercarse al límite, a sus límites, para que nazca la poesía.

Cuando la danza se ha in-corporado en el cuerpo del bailarín, éste simboliza sus pulsiones y se libera de la técnica, forzándolas a desprenderse de unos moldes cargados de sentido genérico, socializantes y reproductibles al infinito. La danza se vuelve entonces su pulsión de vida. El intérprete entra en trance. La creatividad lo desborda. En la improvisación, el bailarín se auto simboliza, sus gestos tienen ahora otro sentido, uno, profundo, que solo él conoce. Que cuenta historias íntimas, dolorosas, personales. Más allá de la técnica, más allá de la memoria y del control corporal, lo que sostiene al bailarín es una febrilidad y una exaltación tan efímera y evanescente como la propia danza. Lo que Patricia Cardona (2010) no duda en tildar de desmesura.

Al bailar, el cuerpo y la mente se conectan. Se maximiza la función cerebral. Un bailarín no se marea. No tiene miedo a caer. Sus procesos del pensamiento son diferentes. A través de la práctica, desarrolla la memoria muscular que le permite explorar el mundo sin miedo, refuerza el equilibrio, suprimiendo las señales de su oído interno, sus reflejos oculares son más rápidos, tienen mayor fluidez. ¿Tienes miedo a caer? Cambia tu percepción del mundo. Resiste, vuela, gira. Baila.¹¹

El público se ha desvanecido, el espacio dilatado, el tiempo suspendido. El bailarín baila para sí. Es un cuerpo vivido. O como describe Didi-Huberman al genialísimo bailarín de flamenco Israel Galván: "un personaje hecho por entero de humildad, laconismo e inocencia, pero cuando baila estalla en acontecimientos grandiosos, figuras barrocas, bellezas culpables, antes de regresar indefectiblemente al silencio y la oscuridad del borde del escenario" (Didi-Huberman, 2008, p. 28).

Quizás sea ésta otra de las dificultades para otorgarle sentido a la danza: la ausencia de códigos para leerla. Hay estilos cuyo sentido ha sido fijado pues su significado se puede "traducir" en palabras, los gestos pueden crear símbolos icónicos y ser codificados, como en las danzas rituales. Inversamente, en danza contemporánea la significación radica en la coreografía, en el gesto, en el bailarín o en lo que éste quiera transmitir. De ahí la dificultad para enunciarlo. El solo hecho de bailar, sin embargo, le atribuye un sentido tanto para el intérprete como para el espectador. Pues es ese momento de exaltación, de arrebató solitario y pulsional del bailarín que genera la conexión con el público. Cuando el bailarín se deja invadir por el sentido, habitar por lo inesperado, es emoción pura. La suya propia y la que precipita en el espectador. La presencia del bailarín poseído de su propio ser es, paradójicamente, sinónimo de

¹¹Video "La mente de un bailarín" de la página Facebook "Cultura Colectiva" <https://www.facebook.com/CulturaColectiv/videos/vb.631575563520028/1251810954829816/?type=2&theater>.

alteridad. Un bailarín habitado por el sentido tiene presencia escénica, su movimiento adquiere cualidades excepcionales.

Citaremos brevemente una experiencia muy interesante que fue llevada a cabo en diversas cárceles en Francia y en el Québec por la Compañía Parisina de Danza Contemporánea Point Virgule (Cf. Frigon y Jenny, p. 2009). Dirigida por Claire Jenny, la compañía agrupa bailarines, actores, colaboradores artísticos y concibe la danza como un elemento para la intervención social. Uno de sus escenarios privilegiados son las cárceles, donde les proponen a los presos o presas talleres de danza. La danza en la cárcel podría parecer una aberración: los hombres y mujeres que ahí se encuentran pagando condena son precisamente sujetos al confinamiento y a la estrechez, condiciones que podrían ser antinómicas a la expresión libre del movimiento. Estos cuerpos han sido esculcados, ultrajados, humillados, reclusos, hacinados, y ya no saben cómo romper las cadenas del encierro y la desesperanza. O cómo volver a movilizarse. Y sin embargo, gracias a la experticia y la dulzura de la coreógrafa y su equipo artístico, logran unos resultados muy bellos y profundamente emotivos para los cautivos en primer lugar y también para los que participan del proceso, tanto los artistas como el público que asiste a las representaciones resultantes de los talleres. Jean-Pierre Poisson, un actor miembro de la compañía, decía: “(Las presas) hacen cosas artísticas magníficas porque está todo tan cargado que todas las torpezas han sido sublimadas” (Frigon y Jenny, 2009, p. 93).

La obra interpela de un modo tan personal al espectador, el lazo que la une a él es tan intenso, que lo aísla de sus compañeros. El espectador vive ese mismo momento de soledad que instantes antes experimentó el bailarín. Terremoto (cuando la tierra *se mueve*, en latín) interno, indescriptible, donde las historias, los temores y alegrías que lo habitan desbordan el ser. De manera improbable, las hilachas de vida desconocidas del bailarín se han entrelazado con las del espectador. La emoción del primero ha provocado la alteración del segundo. Esto es, el estremecimiento del que vive la danza desde un cuerpo ajeno pero de manera *no menos carnal*. “La finalidad no es exhibirse sino que el espectador reconozca “algo” (un tejido/texto verbal y/o no verbal) vital y orgánico con qué engancharse y que proviene de la vulnerabilidad del actor” (Cardona, op. Cit, p. 8). Cuando la danza con-mueve.

Así, un bailarín no danza jamás solo: baila primero y ante todo consigo mismo. Luego con el cuerpo de baile y por último con el espectador, incorporando la movilidad, la sincronía con la música y la destreza física. Necesitamos pues del otro para bailar, para generar sentido. De esta manera lo corrobora Georges Momboye:

Si tú bailas solo en esta sala no es nada. La danza es una colaboración, sin el otro no es nada. Nada de nada. Necesitas al otro, eso es la danza. Es el vínculo con los demás, es compartir con los demás, es el camino paralelo que tienes con otros. La concepción que tiene el Occidental del solo para mí significa quitarle todo el sentido de la emoción, de compartir. Estás solo en el mundo. En África, el solo siempre está basado en la improvisación. Los demás están sentados alrededor

tuyo, formando un círculo, estás en el medio y aun así no te sientes solo porque tienes el soporte, el apoyo de todos, del grupo. Ellos te van a impulsar a ir más allá de ti, a dar todo lo que puedes dar. La concepción a la occidental hacia el solo es brillar lo que más puedas, utilizar todo el espacio; (...) pero la danza sin el otro no puede existir. Para mí es necesario que el otro tenga un sentido para que la danza viva.¹²

Se dice que la danza es un acto efímero... un acto basado en la inmediatez y la evanescencia, una evaporación resultante de una actuación en directo. Un acto que *desaparece* apenas se esboza, apenas se materializa en escena.

No hay mayor argumento contra este postulado que la obra de la española Olga de Soto, *historia(s)*. La coreógrafa se basa en la histórica obra de Jean Cocteau, *El joven y la muerte*, para hacer un documental en el 2003¹³. Después de varios meses de búsqueda, logra ubicar a algunas de las personas que estuvieron en la *première* del ballet, aquel 25 de junio de 1946 en el teatro des Champs-Élysées de París y que aún siguen vivas. Cada testimonio de estos espectadores ayuda a revivir la obra original en el contexto de entonces del final de la guerra y recrea asimismo la historia de estos sobrevivientes del siglo pasado. Casi sesenta años después del estreno, la emoción de los que hoy son ancianos está intacta, cuando evocan la salida al escenario de la bailarina Nathalie Philippart, con su traje amarillo y su altanería, o cuando recuerdan a Jean Babilée enfrentándose a dúo con esta especie de aparición surrealista. El goce se revive, la sonrisa vuelve y florece, la admiración sigue patente. La evanescencia no fue tal.

Resultaría entonces que la danza no es tan efímera, no mientras existan hombres y mujeres que la recuerden con la misma intensidad, no mientras haya memoria incorporada. Mientras haya memoria, mientras haya sentido, la danza no se desvanecerá por completo y sobrevivirá a sus intérpretes iniciales. Como dice la propia Olga de Soto, "No creo que sea el (drama) de su desaparición, pues no han desaparecido, "algo" ha desaparecido, pero otras cosas perduran, y aunque se vean modificadas, transformadas por el tiempo, esas obras siguen existiendo"¹⁴. Esto es, la intención comunicativa de la danza o lo que también podemos denominar como el vínculo social de la danza. El momento en que el movimiento deja de ser solo eficaz para transformarse en movimiento organizado según leyes simbólicas y que establece la conexión con el otro.

¹²Entrevista a Georges Momboye, op. Cit. Para ver un fragmento de la danza de Momboye:

<https://www.youtube.com/watch?v=emPdXN8I5yc>. Improvisación de Georges Momboye con el percussionista Thomas Gueye, Ginebra, 19/08/15.

¹³Para ver fragmentos de la obra *historia(s)*, dar clic en esta página web, entrevistas en francés: <https://www.youtube.com/watch?v=yXFruRCYDCM>.

¹⁴Villaroya, T. *Algo llamado pasado. Entrevista con Olga de Soto*. PDF sin fecha de publicación ni nombre del soporte.

(La danza) es algo que no tiene materialidad, que emana del cuerpo real de los bailarines pero que no obstante, se encuentra completamente desprendido de él. (...) (Los bailarines) no crean los materiales de la danza: ni su propio cuerpo, ni la tela que lo envuelve, ni el suelo, ni nada del ambiente –ni la luz ni la música, ni la fuerza de gravedad, ni ningún accesorio físico. Usan fragmentos de todo esto para crear algo, la danza, que se ubica muy por encima de lo que está físicamente presente. (Thuries, op.Cit, p. 82 y 143).

“La danza es una apariencia, o si se quiere, una aparición. Resulta de lo que hacen los bailarines y sin embargo, es otra cosa”. (Langer, citada por Thuries, p. 80). El arte de la inminencia, como decíamos antes.

4.2. Concreciones

Lo hemos visto, la danza no utiliza palabras, o muy poco. Pero al igual que el lenguaje, utiliza símbolos gestuales, rítmicos, sonoros, vocales, plásticos. La danza es una práctica social que responde a un código, gestual, cultural, comunicativo. La danza es un ritual, el cuerpo un vehículo de sentido. “El arte de la presencia del bailarín y del actor es encender el fuego de la vida. (...) Esta presencia (del latín *prae-sens* que significa “ser frente a un ser sensible”) dispara los mecanismos de la comunicación con el espectador” (Cardona, op. Cit, p. 6). La danza comunica cuando revive en nosotros nuestra capacidad de asombro, cuando despierta significados, articula estímulos, cuando se convierte en memoria profunda.

No podemos en esta argumentación no evocar el carácter semiológico que implica generar sentido a través de la danza, equiparándola a cualquier construcción discursiva. Con Barthes, recordaremos los tres niveles que el semiólogo introdujo en Francia ya desde 1982 y que siguen vigentes al analizar cualquier intento de expresión (Barthes, 1986): el nivel de la Comunicación; el plano simbólico o significado; y por último, el plano del significante o significación. El primer nivel se queda en lo puramente informativo; el sentido simbólico por su parte reside en el plano de los signos, el sentido primigenio que el autor ha querido impregnar a su discurso, lo que Barthes denomina el sentido *obvio*. Lo obvio sería el sentido al que se le añade un valor estético, un énfasis que corresponde al último plano, el del significante u *obtuso*. Este es aquel que no se describe bien pero que está latente en el mensaje, es la expresión de un sentimiento más profundo. El obtuso, el nivel que nos interesa en esta investigación, es portador de cierta emoción, de cierto valor, de cierta evaluación. El obtuso no radica en el lenguaje, se inscribe en la percepción. Sin él, la comunicación y el significado circulan, pasan sin anclarse, se quedan en el nivel de la información. Sin él, la primera lectura no deja de manifiesto ningún sentido. Lo obtuso implica la composición de varios elementos conjuntos, de ahí la dificultad de nombrarlo. Está por fuera del lenguaje articulado pero latente dentro de la interlocución. Es discontinuo, indiferente a la historia y al sentido obvio. Lo obtuso es un acento, un suplemento que el intelecto no llega a asimilar, un

contra-relato, que sigue una secuencialidad diferente de los planos, una secuencialidad impensable, contra la lógica y que subvierte el relato. Es una historia suplementaria al relato principal, a la diégesis creada por lo obvio.

Recordar a Barthes nos permite extender sus propósitos hacia el sentido de la percepción. Porque la percepción es del orden de lo obtuso, de la interpretación, de la significancia. El arte es a la vez expresivo y comunicativo y tiene todo que ver con la significancia. Su sentido es el resultado de una construcción social, aun cuando surja de una propuesta individual. En tanto que la actividad artística contempla necesariamente la participación del otro a nivel de espectador, ésta tiene siempre un carácter social. “Un libro está compuesto de signos que hablan de otros signos, los cuales hablan a su vez de las cosas. Sin un ojo que lo lea, un libro contiene signos que no producen ningún concepto y es por consecuente, mudo”, decía Umberto Eco en *El libro de la rosa* (Eco, 1982, p. 498).

Para Merleau-Ponty, en *Lo visible y lo invisible* (1964), el cuerpo es fundamental en la percepción pues es a través suyo –del cuerpo– que se establece la relación con el mundo. El mundo es aquello que percibimos. Es el cuerpo quien nos permite el contacto con el mundo, tocar y ser tocados. Desde este planteamiento fenomenológico, se hace coincidir la ilusión del encuentro de la percepción con los objetos mismos. Vemos lo que creemos ver. El cuerpo puede impedir resentir y en contraparte, sin él, el sujeto está impedido a toda percepción. Merleau-Ponty entiende la experiencia de la percepción corporal como un medio de conocimiento basado en el vínculo –inescindible– del sujeto con el mundo. La construcción de sentido se hace, desde esta perspectiva, por intermedio de la relación corporal que tenemos con el mundo. Adoptar esta postura fenomenológica es integrar la danza como parte de un proceso de investigación que se sitúa desde la premisa de que *el cuerpo es un lugar de conocimiento*. Desde ahí, el conocimiento del cuerpo se estudia desde diferentes perspectivas y ámbitos disciplinares: estudios performativos, danza-terapia, semiótica, teoría de la comunicación, estudios feministas, investigación basada en las artes... Todos ellos aportan referencias que permiten configurar al cuerpo como lugar de experiencia y conocimiento y, por tanto, como tema y foco de investigación.

Esta experiencia compartida de un espacio de intimidad con el mundo en que vivimos es maravillosamente descrita por Ana Sánchez-Couso (2011), quien sigue los planteamientos fenomenológicos de Merleau-Ponty. Merece reproducirlo *in extenso* a continuación:

El cuerpo no es una línea sin más, o una “membrana sin grosor”, sino la superficie visible de una unión entre horizontes exteriores e interiores. El contorno sería lo que nos ata al tejido de lo visible, y con éste a un tejido de ser no-visible. Es por ello que hay en esta superficie una inagotable profundidad: me pone en la exterioridad del mundo, a la vez que revela lo que de mundo hay en mí. Desde esta perspectiva la separación no es aislamiento sino umbral que surge

del encuentro de lo interior y lo exterior. Así este umbral no sólo es cierre sino también apertura. (...).

Hablar de apertura es ofrecer la posibilidad de traspasar el umbral. Somos cuerpos porosos y agujereados. Hay cosas que nos tocan y que se quedan en el umbral, pero también pueden penetrarnos y atravesarnos. Así, para que esta profundidad de la superficie sea posible, para que el contorno permanezca abierto y pueda revelar lo que de mundo hay en mí es necesario ir más allá de una relación de oposición o parecido, de proximidad o distancia. Tal vez no sea suficiente tocar, encontrarse en el umbral, sino traspasarlo, dejarnos atravesar. (Sánchez-Couso, 2011, p. 107-109).

¿Qué es la danza?, se pregunta entonces Aude Thuries. Un espectáculo que combine teatro, mimo, música, circo y danza, ¿puede ser calificado como tal? Esta autora, bailarina e investigadora en danza, busca en diversas disciplinas elementos que consoliden una definición, tal y como lo planteamos arriba siguiendo la perspectiva de Borgdoff. Desde el lado de la filosofía, Thuries recalca que pensadores como Hegel, Kant o Schelling, quienes fundan la Estética como uno de los dominios nuevos de la Filosofía, discurren sobre la sensibilidad de lo bello en las Bellas Artes. Solo que en sus consideraciones no incluyen la danza como perteneciente a esta última categoría. Para estos filósofos, simplemente la danza no es un arte. Y como tal, no existe.

Ya en el siglo XX, grandes filósofos modernos (Nietzsche, Valéry y hoy Alain Badiou) han construido una mirada de la danza que la considera esencialmente desde la experiencia extática. No se citan sus obras o sus autores, no hay un interés manifiesto en sus técnicas o productores. Sí, en cambio, la evocan como fuente de metáforas, sobre la esencia, los orígenes, la vida y la muerte. La Filosofía, dice Thuries, disciplina maestra de la elaboración conceptual, se ha dedicado en realidad poco al estudio de la danza.

Del lado de la Historia, son las cuestiones identitarias, reflejo de una época y del espíritu de un tiempo, las que han orientado las definiciones de danza. En cuanto a la Antropología, su aproximación a la danza ha sido a través del cuerpo y de sus prácticas culturales. Una concepción antropológica de la danza tendría por objeto encontrar el sentido y el lugar de las danzas en las sociedades, que aportaría un conocimiento básico para el entendimiento de su cultura. Thuries lamenta pues la ausencia de una verdadera reflexión sobre la danza como objeto cultural en las disciplinas occidentales.

¿Arte? ¿Práctica? ¿Método? La autora, finalmente, tampoco se aventura a proponer una definición última y excluyente de la danza. De hecho, más que plantearse qué es danza, Thuries prefiere interrogarse sobre *cuándo* hay danza. Podemos perfectamente comprender términos sin necesidad de definirlos, afirma. Por ejemplo entendemos el concepto de tiempo más somos incapaces de definirlo. Además, una definición precisa de un término tampoco ayuda a su completo entendimiento.

No obstante, una definición nos sirve de punto de partida para analizar el fenómeno de la danza. Tomemos pues un pronunciamiento clásico del término, de mediados del

siglo XX: “La danza es el movimiento de un cuerpo que se desplaza según un ritmo preciso y una mecánica consciente en un espacio calculado con anticipación” (Levinson, 1929, citado por Simonffy, 1999). Otros añadirán “la apropiación colectiva del espacio a través del cuerpo y del movimiento” (Dallal, 1979).

Con Thuries, analicemos de manera fragmentada los elementos de esta propuesta: por un lado, la danza, para ser danza, requiere movimiento y desplazamiento. La propuesta de la no danza, que surgió en Francia en los años 90, rompe de manera inequívoca esta afirmación. En la no danza, el movimiento danzado desaparece en beneficio de otras actividades o técnicas escénicas, que van desde la integración del teatro, la lectura, las artes plásticas, la música y frecuentemente, el video y diversos tipos de proyecciones. Los bailarines no bailan. Apenas si se desplazan. Jérôme Bel, no obstante ser un gran bailarín, es uno de los exponentes más importantes de esta corriente “dancística”.

Ahora, ritmo y música. La relación de la obra de Merce Cunningham con la tecnología fue analizada *in extenso* en otra parte¹⁵. Merce Cunningham, gran figura de la danza norteamericana, ex alumno de Martha Graham, es considerado como el bailarín y coreógrafo que realizó la transición conceptual entre danza moderna y danza contemporánea, en particular al desolidarizar la música de la coreografía. El coreógrafo planteaba la danza, la música y las artes plásticas cada una por su lado, independientes entre sí, para sobreponerlas el día del espectáculo en un encuentro artístico “abierto”. Ninguna tenía preponderancia sobre las demás. Si se quiere, Cunningham proponía una *Gestalt* artística, donde el todo sumaba más que las partes. Al ser una incógnita hasta el día de la *première*, los bailarines ensayaban sin música y con tempos musicales también inesperados. Se generaban movimientos fortuitos en una creación irrigada por la informática.

Mecánica consciente. Ya lo hemos visto, la danza, para ser danza, es todo menos movimiento mecánico. La danza es, ante todo, cuerpo vivido y empatía con el espectador.

Espacio y Tiempo: el tratamiento del tiempo es otra de las características que define la identidad de Merce Cunningham. En sus coreografías, no se sigue el tempo de la música, compás a compás, sino el del cronómetro. Es la relación entre los movimientos de cada bailarín con los demás lo que determina la musicalidad, o su fraseo. Esta no se impone desde afuera sino que, por más extraño que parezca, la lleva cada bailarín dentro de sí. Por último, Cunningham también modificó en sus coreografías la relación con el espacio. Cada bailarín es su propio centro, no hay un solista estrella, cada uno es el eje de su propio territorio y se desplaza en función de sus propias diagonales y su propia lateralidad. Encuentros y desencuentros en escena, el espacio se hace y se deshace ante los ojos del espectador en su butaca quien decide, ante la multiplicidad de eventos en escena, sobre qué fijar la mirada. De esta manera crea su propia narrativa, diferente a otras experiencias vividas por otros espectadores.

¹⁵Toro, A., 2014.

Apropiación colectiva: evidentemente, no es necesario un cuerpo de baile para que exista la danza. La delicadísima soledad de una Pina Bausch fantasmagórica y con los ojos ennegrecidos en *Café Müller*¹⁶ (1978), bailando (o podríamos decir, estrellándose) contra la pared, es una extraordinaria prueba de ello.

Ahora bien, extendamos más las opciones. La danza contemporánea tampoco se limita a una técnica, su multiplicidad de orígenes es paradójicamente uno de sus componentes identitarios más fuertes: danza africana, jazz, danza folklórica, danzas del vientre, flamenco, danzas clásicas de la India, Hip-Hop, entre muchas otras, se funden con técnicas como la de Martha Graham, José Limón, danza contacto, método Feldenkraiss, etc., etc.

Tampoco conlleva en su concepción una definición corporal. No estamos hablando de la bailarina blanca y delgada, etérea y perfecta que, arropada de ligereza, nos emociona con sus impecables *jetés* o su *cambré* vertiginoso. La belleza, en la danza contemporánea, surge de la imperfección. La imperfección de cuerpos disímiles, de colores diferentes, de orígenes plurales, de edades varias. Cuerpos entrenados o principiantes, no importa, pero que logran traducir al movimiento sus experiencias encarnadas.

No podemos tampoco definir la danza por su espacio de presentación. Los teatros y escenarios de danza han perdido su preponderancia para abrirle la puerta a otros lugares, más urbanos e incluyentes: estaciones de bus, plazas, museos, jardines, y hasta techos y paredes, como lo hace la coreógrafa Trisha Brown.

Por otro lado, una definición de danza no se podría ya tampoco resumir a una identidad de género. La reposición del *El lago de los cisnes* del británico Matthew Bourne¹⁷, estrenada en 1996, revienta exquisitamente todos los códigos de nuestra bailarina clásica. Los delicados cisnes de la obra original, cuya música fue de autoría del compositor ruso Tchaikovsky, fueron remplazados por musculosos y eróticos hombres. Aunque se le quiera descalificar tildándola de la versión *gay* de *El lago*, la intención del coreógrafo, además de la evidente provocación y la manifiesta intención de romper paradigmas, fue de simbolizar en estos bailarines la fuerza, la libertad y la belleza. El cuerpo está liberado de las imposiciones de la identidad, incluidas las de género.

Por último, hablando de otro compositor ruso, Igor Stravinski compuso a principios del siglo XX, una de las obras maestras para el ballet clásico, *La consagración de la primavera*. La obra fue estrenada en 1913 en París, por la Compañía Ballets Rusos de Serguéi Diaghilev. El solista era Nijinsky, un bailarín ucraniano dotado de un virtuosismo excepcional y de una técnica asombrosa. La obra ha sido reposicionada por otros coreógrafos del tamaño de Maurice Béjart, Pina Bausch y Angelin Preljocaj. Y entre estas versiones, existe una interpretación *africana* de *La consagración de la primavera*. Esta fue creada por el coreógrafo Georges Momboye, que ya hemos mencionado aquí, en el 2007. Un bailarín negro, de Costa de Marfil, interpretando una obra por excelencia occidental –casi que podríamos decir “blanca”–, integrando bailarines y códigos

¹⁶*Café Müller*, para ver la obra entera: <https://www.youtube.com/watch?v=mxIWlgzb7r4>

¹⁷*El lago de los cisnes*, versión completa: <https://www.youtube.com/watch?v=iuab3kK8cPU>
Fragmento: <https://www.youtube.com/watch?v=ChOnhxe-Vm0>

culturales y dancísticos africanos. Seguirían para Momboye *La siesta del fauno*, de Debussy, también interpretada en su primera versión por Nijinsky, y el *Quatuor* de Bela Bartók, coreografiadas e interpretadas ahora por el africano¹⁸.

4.3. Propositiones

Entonces recapitulemos. En la danza puede haber unas condiciones particulares, llamémoslas así, o en su defecto, la anulación del movimiento y los desplazamientos, de la música, el ritmo, el espacio, la mecánica, la apropiación colectiva, la técnica, el estilo corporal, los escenarios, el género o la etnia. Thuries observa finalmente que el denominador común que va quedando de esta substracción es *el cuerpo*. Pero inclusive, si llevamos este juego al extremo, en la no danza los nuevos medios utilizados en escena han suplantado al bailarín. Al utilizar otras formas de expresión alternativas a la danza, ya no es indispensable la presencia de un bailarín. No se requiere un cuerpo, entrenado, moldeado o vivido, para la expresión en la no danza. Por otro lado, tanto Merce Cunningham desde las teorías digitales, como William Forsythe desde el movimiento de los objetos en escena, intentaron visualizar una danza donde el cuerpo humano está ausente. El cuerpo del bailarín o de la bailarina de carne y hueso *ya no sería entonces tampoco necesario* para que exista la danza.

Creemos que la danza puede prescindir de cada uno de los elementos que describimos arriba. Pero nunca del cuerpo. Siendo el cuerpo nuestro objeto de estudio, el objeto de nuestro cariño, no nos podemos resignar a anularlo. No podemos, de un manotazo, borrar eso que ha sido el sustento de nuestra investigación. Optamos por conservar entonces, mínimamente, al cuerpo humano como materia natural, como elemento fundacional para que la danza sea danza. *Porque es el cuerpo el que el capaz de generar la emoción*. El estremecimiento. El cuerpo despierta nuestra memoria afectiva, visual y táctil. Etimológicamente, la palabra emoción viene del latín *emotio*, “movimiento o impulso”, “aquello que te mueve hacia”. ¿Hacia qué? Evidentemente hacia el otro. Unos artefactos en escena podrán también generar conexión, risas, lágrimas, incomodidad, alegría, beneplácito, nostalgia, tristeza, empatía con los demás. Un títere representado un ángel, cuyas alas están iluminadas, ocultando los hilos y la artista que lo manipula, que deambula dulcemente por la Acera del Darro en Granada nos emocionará hasta las lágrimas. Pero siguen siendo objetos manipulados por el cuerpo humano.

Entonces, ¿qué es la danza? Después de esta disección donde fuimos eliminando elementos, nos quedaremos con la propuesta de Daniel Sibony, la más acertada para nuestros propósitos: la danza sería un término para designar todo acontecimiento que hace cuerpo y que hace del cuerpo un acontecimiento (Sibony, op. Cit). Hace cuerpo consigo mismo, hace cuerpo con el espectador. Exalta al cuerpo humano en toda su

¹⁸Para ver un fragmento de *La Consagración de la Primavera*: <https://www.youtube.com/watch?v=dKysuqBrB8A>

capacidad emotiva y empática. La danza es un instrumento de expresión y de conocimiento del mundo. Es una herramienta de Comunicación. Es una experiencia donde la corporeidad vivida del bailarín se transforma en sensaciones subjetivas de movimiento, para él y para el otro. Hay danza cuando hay emoción.

Con Thuries, acordaremos entonces en afirmar que plantear la cuestión del sentido, de su construcción y de su presencia en la danza nos permite liberarnos de la valoración estética (Thuries, op. Cit, p. 48).

Al proponer el estudio de la construcción de sentido como una llave posible para la comprensión de la danza, consideramos esta última como una creación humana incluida en el campo de la actividad simbólica. (...) Para decirlo de otra manera, proponemos abordar la danza en tanto que objeto cultural, antes de considerarla como obra de arte o producto del cuerpo, lo que es también frecuentemente, pero creemos, no esencialmente. (Thuries, op. Cit, p. 49).

“Hay que aprender a dejarse tocar por la belleza, decía Pina Bausch, por el gesto, el más mínimo soplo y a percibir el mundo independientemente de lo que se sabe” (Sesé, T.op. Cit¹⁹).

Terminaremos con una cita de Zsuzsa Simonffy, Profesora de la Universidad de Pécs, en Hungría, que, creemos, resume lo aquí planteado:

Se requiere de un cuerpo para significar en tanto que elemento primero de la constitución de la danza y por consecuente, del signo. (...) La danza, siendo un hecho cultural, pertenece al orden de la significación. Si lo propio de un sistema de signos es poder traducirse a otro sistema, la danza—y la música—puede ser concebida como un lenguaje. En la medida en que ellas (la danza y la música) pueden articularse, poseen una gramática como todo lenguaje particular. Basta entonces con descifrar la significación de estos lenguajes para poder hablarlos. (Simonffy, 1999, p. 199).

Como hemos podido ver, la danza como narrativa corporal aporta desde lo simbólico una incuestionable creación de sentido, sin la necesidad de ser suplantada por discursos verbales. La danza propone en sí misma una semiología propia, desde donde desarrollar de forma consciente campos semánticos sometidos a las interferencias y a las pulsiones de los elementos que componen su lenguaje, en el que toda la complejidad del cuerpo, sus movimientos, sus simbologías, lo expresado, lo sentido, lo colectivo y lo percibido tienen rango y necesidad de creación de sentido.

5. CONCLUSIONES

¹⁹Página web sin paginación ni fecha de publicación: http://ddooss.org/articulos/otros/Pina_Bausch.htm

A partir de todo lo dicho en este trabajo, es posible afirmar que en la danza contemporánea, a diferencia del ballet clásico, no hay una historia que pueda ser reconstituida verbalmente. Esta carencia de sentido no deja de ser aparente. Quizás el verdadero sentido se exprese no a través de un lenguaje verbal y sí a través de las emociones entrecruzadas entre los bailarines y el público; por ser emocional, no hay traducción verbal posible pues no son lenguajes homologables. La lectura de estas emociones no es única o inequívoca pues son varios los planos que se abren simultáneamente. Un simple movimiento puede expresar el ser entero.

Sin embargo, el solo hecho de bailar crea un sentido tanto para quien interpreta como para el público. La calificación de “efímera”, tantas veces aplicada a la danza, no sería en rigor válida pues la memoria emocional del público la hace sobrevivir más allá del momento de la presentación (ésta sí efímera).

Al distinguir entre investigación *sobre* el arte, investigación *para* el arte e investigación *en* el arte, y caracterizar a esta última como una actividad que no escinde al sujeto del objeto (la práctica artística es parte fundamental del proceso investigativo), los estudios sobre la naturaleza de la discursividad del cuerpo pueden enriquecerse en la medida en que el bailarín, incorporada la danza en su cuerpo, simboliza no una historia verbalizable sino sus propias pulsiones. La danza se convierte en su pulsión de vida.

La danza puede prescindir de todo, menos del cuerpo. Como observa Thuries, el cuerpo es el denominador común que va quedando después de substraer todo lo que pueda ser considerado aleatorio. Como lo hemos recordado de Merleau-Ponty (*Lo visible y lo invisible*: 1964), es a través del cuerpo que se establece la relación con el mundo. Sin él, nada quedaría. Y es el cuerpo el que escribe el sentido en la danza. Es, por lo tanto, el fundamento de cualquier intento de explicación de cómo se produce la narrativa en la danza.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Bausch, P. (1978). *Café Müller*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mxIWlgzb7r4>
- Borgdorff, H. (2006). *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam School of the Arts. Recuperado de http://www.gu.se/digitalAssets/1322/1322698_el-debate-sobre-la-investigaci-n-en-las-artes.doc+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=co
- Bourne, M. (1996). *El lago de los cisnes*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=iuab3kK8cPU>
- Cardona, P. (2010). Historias de la Naturaleza o el Origen de la Dramaturgia. *Revista Danza Conmigo*, 2, 6-19.
- Cultura Colectiva (2016). *La mente de un bailarín*. Recuperado de <https://www.facebook.com/CulturaColectiv/videos/vb.631575563520028/1251810954829816/?type=2&theater>

- Dallal, A. (1979). *La danza contra la muerte*. México: UNAM.
- Didi-Huberman, G. (2008). *El bailaor de soledades*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Dobbels, D. (2012). Qu'est-ce que la danse. *Revista Danser*, 319.
- Eco, U. (1982). *Le nom de la rose*. Paris : Grasset et Fasquelle.
- Frigon, S. y Jenny, C. (2009). *Chairs incarcérées, une exploration de la danse en prison*. Montréal: Les éditions du remue-ménage.
- Improvisación, Georges Momboye y el percusionista Thomas Gueye. Ginebra, Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=emPdXN8I5yc>.
- Lesschaeve, J. (2009). *El bailarín y la danza. Conversaciones con Merce Cunningham*. Barcelona: Global RythmPress.
- Mallarmé, S. (1897). *Divagations*. Paris: Eugène Fasqueue Editeur.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.
- Momboye, G. (2007). *Le sacre du printemps*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dKysuqBrB8A>
- Montandon, A. (1999). *Écrire la danse*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Mroué, R. (2010). El cuerpo marcado por la guerra. En I. De Naverán, (Ed.). *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*, (3) Galicia: Centro Coreográfico Galego/ Institut del Teatre/ Mercat de les Flors.
- Reyes, A. (2013). La danza contemporánea en la constitución de sujetos de género. En: *Memorias del VI Congreso Internacional de Ciencias, Artes y Humanidades. La ciencia y la tecnología en las prácticas corporales. El cuerpo descifrado*. Universidad Autónoma Metropolitana de México.
- Sánchez-Couso, A. (2011). Palabras íntima fragmentos. En O. Córnao, (Coord.). *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad*. Madrid: Editorial Continta me tienes.
- Sanjoy, R. (2014). *Planet Dance: Body talk. A visitor's guide to contemporary dance*. Part 1. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=4aeBhLakp3c>
- Sesé T. *Locos por Pina Bausch*. Recuperado de http://ddooss.org/articulos/otros/Pina_Bausch.htm
- Sibony, D. (1995). *Le corps et sa danse*. Paris: Éditions du Seuil.
- Simonffy, Z. (1999). L'espace de la danse ou la fiction de l'espace. En A. Montandon. *Écrire la danse*. (pp. 195-216). Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Toro A. (2014). Contrapeso. La Videodanza o la coreografía de la mirada. *Nexus*, Año 7(15), 6-25.
- Toro, A. (2015). La resonancia del bailarín o el acto comunicativo de la danza. En S. Calero Cruz. *Cuerpo y Comunicación*. Cali: Universidad Autónoma de Occidente.
- Thuries, A. (2016). *L'apparition de la danse*. Paris: L'Harmattan.
- Valery, P. (2015). *Philosophie de la danse*. Paris: Éditions Allia
- Villaroya, T. *Algo llamado pasado. Entrevista con Olga de Soto*.

AUTORES

Alejandra Toro Calonje

Doctoranda en Historia y Arte con especialización en Gestión de la Paz y los Conflictos de la Universidad de Granada, España. Este artículo se desprende de la tesis doctoral de Alejandra Toro Calonje, dirigida por el Dr. Isidro López-Aparicio, que pretende establecer criterios para entender de qué manera los procesos de duelo generados por conflictos sociales agudos como el conflicto armado colombiano pueden ser incididos, en general, por el arte, y, en particular, por la danza.

Isidro López-Aparicio Pérez

Doctor en Bellas Artes, Profesor titular en la Universidad de Granada, Honorary President of the Fine Art European Forum, Presidente de la Unión de Artistas, miembro del Instituto de Investigación de la Paz y los Conflictos y de Artist Pension Trust, Director del Grupo de Investigación Creación ECI.

<https://orcid.org/0000-0002-9284-7422>