

CAPÍTULO 8. LA DANZA Y LOS LENGUAJES DEL MOVIMIENTO

JACINTO CHOZA. UNIVERSIDAD DE SEVILLA

I. LOS LENGUAJES DEL REPOSO

Es la noble cabeza negra pena,
que en dos furias se encuentra rematada,
donde suena un rumor de sangre airada
y hay un oscuro llanto que no suena.

En su piel poderosa se serena
su tormentosa fuerza enamorada
que en los amantes huesos va encerrada
para tronar volando por la arena.

Encerrada en la sorda calavera
la tempestad se agita enfebrecida
hecha pasión que al músculo no altera;

es un ala tenaz y enardecida,
es un ansia cercada, prisionera,
por las astas buscando la salida.

Esta descripción del toro que hace Rafael Morales es la expresión literaria de una vitalidad arcana antes de entrar en erupción, de la re-

ducción a límites de las fuerzas de la vida, del inestable equilibrio de los instintos contenidos¹.

Con algunas modificaciones, la descripción podría servir también para el alcornoque, el árbol hermano del toro, donde la energía se retuerce, se remansa, se acomoda a su prisión y se hace pesada. Es la fuerza titánica de la vegetación, la serenidad de la masa que es y quiere ser sobre todo peso, sin ningún titubeo, con toda la contundencia. Así lo ha percibido y expresado Chillida, el artista de los volúmenes y las masas en el espacio que tiene en el alcornoque una de sus principales fuentes de inspiración.

La energía, serenidad y contundencia del toro y el alcornoque se pueden expresar en poesía y en escultura, y se pueden expresar en pintura, como ha hecho Picasso al conferir su espesor y aplomo a algunas de sus cariatides.

Esas cualidades del toro y del alcornoque se pueden expresar en la poesía y en las artes del espacio y de la vista. También se pueden expresar en las artes sonoras, artes del tiempo y del oído. Se pueden expresar en música, y así lo ha hecho Beethoven en algunos pasajes de la quinta y la séptima sinfonías. Por último, se pueden representar en las artes escénicas, en las artes de la vista y el oído, de la figura y el movimiento. Se pueden bailar, se pueden decir con la danza, y así lo hace Antonio Canales y todos los coreógrafos que recogen una y otra vez el tema clásico del minotauro o el de Carmen.

Con una sensibilidad perceptiva y una capacidad expresiva diferentes, Alberti canta el brillo, la liviandad y el salto chispeante de la espuma, Miró el corro de las estrellas y las constelaciones con sus guiños e inmersiones, Giacometti capta la ingravidez de los flamencos en los seres humanos y Debussy expresa en sus preludios la disolución de la alegría en las aguas. Y toda esa danza de lo luminoso, lo etéreo y lo vitalmente estridente la pinta Matisse.

No es ahora el momento de ilustrar el juego de la sintonía entre cualidades sensibles heterogéneas, pero sí de evocarlas para tenerlas como telón de fondo de una reflexión sobre el movimiento que tienen, mejor dicho que retienen, las figuras.

La figura del toro, como la pinta Picasso, y las de los danzantes, como las pinta Matisse, son superficies planas, en las que, si acaso, hay color, pero no movimiento. La figura es de suyo un valor estético, es la primera modalidad en que aparece la idea, la esencia, la verdadera reali-

¹ Para un análisis detallado de este soneto y otros análogos, cfr. Miguel d'Ors, *Los poemas del toro de Rafael Morales*, Eunsa, Pamplona, 1972.

dad de algo, como decía Hegel. Y es también un valor artístico, porque el artista corrige en sus manifestaciones empíricas las deficiencias que tiene respecto de su verdad plena¹.

Las figuras aportan la realidad de las cosas en su reposo, y cuando se elige un medio en reposo para representarlas, como es la pintura o la escultura, entonces su estabilidad queda consagrada como plenitud absoluta. Por eso quizá el tema propio de la pintura y la escultura es lo perfecto en su plenitud, como Ra, el dios del sol o Zeus.

En cambio, cuando esos medios en reposo se utilizan para representar realidades en movimiento, el contraste y el efecto es muy diferente. La pasión del toro o de los danzantes está realmente allí y se las ve. Ellos están haciendo algo y van a hacer algo, sufren y gozan. La plenitud no está en su figura, sino en lo que ella sugiere y en lo que de ella escapa, en su movimiento. Entonces la pintura se ha convertido en un arte escénico, se vuelve hacia la escena, como la escena se vuelve una y otra vez a la pintura y a la escultura, a las artes figurativas. Así es como la danza clásica de Lifar dialoga con Giotto, Fra Angelico, Carpaccio y Botticelli². La figura en reposo, y la representación estática de los sentimientos, o sea, los gestos, constituyen el primer lenguaje del movimiento.

El primer momento de la danza lo constituyen, así, la escultura, el mimo y el dibujo. Son, según el enfoque generativo de la estética de Hegel, las primeras artes. La figura es ya la primera manifestación de la verdadera realidad de la cosa, y el arte corrige y eleva al rango del ideal, de la idea, las realidades inorgánicas y orgánicas que, presentes para nosotros, no están presentes para ellas mismas ni asumidas por ellas.

En la estética hegeliana la primera forma en que las realidades orgánicas son asumidas y controladas por ellas mismas es la voz. Los animales profieren sus sonidos, que son expresiones de ellos mismos, y las escuchan, las asumen. Eventualmente las corrigen y perfeccionan. Los cantos de los pájaros son una buena muestra, y Oliver Messiaen ha generado un amplio universo musical a partir de ello. Pero esta reflexión no quiere dirigirse ahora al tiempo ni a las artes del tiempo, sino a las del movimiento.

¹ Cfr. G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989, pp. 94-95

² Cfr. Serge Lifar, *La Danza*, Labor, Barcelona, 1973, p. 182. Entre otros muchos, Lifar se refiere también a Shagall y a Picasso.

2. FIGURAS DEL MOVIMIENTO

Se puede bailar el volumen y la energía de los alcornoques de Chilleda, la inocencia y la seguridad en sí mismos de los pinos de Cezànne, el sufrimiento y la angustia de los olivos y cipreses de Van Gogh y la esbelta elegancia de los chopos de Monet. Porque las figuras en reposo pueden acompañar al hombre y dialogar con él según infinitas modalidades del gesto y del movimiento, y hay coreógrafos que lo hacen.

También se puede bailar la pacífica alegría de impalas, corzos y cebras o la recogida astucia del leopardo. La majestad de las águilas y golondrinas. El raudo desplazamiento del tiburón, el corro apresurado de las carpas hacia las migajas que caen al agua, y, por supuesto, el amor y la muerte de los cisnes. Todos los coreógrafos lo han hecho, desde Beauchamp a Nijinsky y a Jerome Robbins, y para ellos han compuesto los grandes inspirados, desde Lully a Debussy y Bernstein.

Pero los clásicos no encontraron belleza ni gracia en los saltos de los canguros, la tambaleante lentitud de las hienas, la torpeza de las focas, la sigilosa y pequeña rapidez de los cangrejos y el alocado trasiego de los murciélagos. Ahí parecía no haber una verdadera realidad que corregir y que llevar hasta su plenitud ideal, y los coreógrafos no lo han hecho.

Pero eso que no hicieron los coreógrafos lo hicieron los equipos de Walt Disney, que han explotado movimientos vegetales y animales en número inimaginable, y los han ejecutado de modos que bailarines y bailarinas no podían ni soñar, porque podían ampliar mediante el dibujo y la animación cinematográfica los recursos técnicos del cuerpo humano, más allá de los límites que la anatomía y la fisiología imponen a los danzantes. Ahí las figuras del movimiento alcanzan una de las mayores cotas del arte.

Pero el movimiento animal, con todo el profundo significado humano que pueda tener de suyo y con el que se le pueda dotar, no es la única fuente de la danza. No es la primera cronológicamente y quizá tampoco sea la más importante, aunque fuese la primera que exploró la danza culta desde sus comienzos en el siglo XVII¹.

Tampoco lo es el movimiento humano espontáneo, porque no hay un movimiento humano espontáneo. Desde que Marcel Mauss publicó *Las técnicas del cuerpo*, quedó ya como una conquista para la antropología que ni siquiera el bipedismo está dotado de una espontaneidad suficiente. Tanto el caminar de pie, como el estar sentado en sus múltiples formas,

¹Sobre las fuentes de inspiración en la naturaleza animal y vegetal de las danzas más primitivas, cfr. Adolfo Salazar, *La danza y el ballet*, F.C.E., México, 1950, caps. 1-3.

estar acostado, en cuclillas, de rodillas, o con la espalda en tierra, o bien comer, defecar, copular, o bien correr, trepar, nadar, reptar, etc., son artificios, es decir, fruto de una técnica o un arte, el del manejo del cuerpo¹.

De la misma manera que no hay un idioma que sea el propio de la naturaleza humana, tampoco hay unas técnicas o artes del cuerpo que broten espontáneamente del organismo, por más que, como Darwin señalara, hay analogía entre la expresión de las emociones en los animales y en el hombre², y por más que el organismo humano esté sincronizado según unos biorritmos en sintonía con los ritmos del universo o cosmorritmos³

Al desaparecer la precisión del comportamiento instintivo en algunos grupos de los grandes simios, entre ellos los antecesores del *homo sapiens sapiens*, y en nuestra especie misma, lo que queda son movimientos imprecisos y torpes, carentes de firmeza, de exactitud, de elegancia. Y es esa carencia la que viene a ser suplida con la invención de algunos movimientos que, cuando tienen éxito y alcanzan un resultado deseado, se repiten una y otra vez, se transmiten y se institucionalizan, es decir, se convierten en ritos.

Los ritos son la primera forma del movimiento corporal inventada o aprendida, y luego conservada y transmitida, y en ellos surge simultáneamente el lenguaje oral, el gestual y el escrito⁴, cada uno de los cuales da lugar posteriormente a formas culturales autónomas y diferenciadas, una de las cuales es la danza. También los coreógrafos contemporáneos han explorado esta unidad originaria del gesto, la escritura y la danza. Así lo hace Salud López Pineda en 'La Sala en Danza' en Sevilla⁵

Pero de la misma manera que no hay una lengua natural, tampoco podemos decir que hay ritos naturales, ni cantos y danzas naturales. Lo cual no quiere decir que en el lenguaje del canto y de la danza, a diferencia de lo que ocurre en el lenguaje verbal en su función enunciativa, los sonidos y los gestos que les son propios, no resulten más fácilmente comprensibles para los individuos de otros grupos. El canto y la danza

¹ Cfr. Marcel Mauss, *Las técnicas del cuerpo*, en *Introducción a la Etnografía*, Istmo, Madrid, 1967.

² Cfr. Ch. Darwin, *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*, Alianza, Madrid, 1998.

³ Cfr. A. Sollberger, *Investigación biológica de los ritmos*, en *Gadamer y Vogler*, Nueva Antropología, vol 1, Omega, Barcelona, 1975, pp. 103-146.

⁴ Cfr. J. Wind, B. Chiarelli, B. Bichakjian y A. Nocentini, *Language Origin: A Multidisciplinary Approach*, secs. V y VIII, NATO series, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 1992.

⁵ Cfr. www.octubredanza.com.

son en buena medida comprensibles aunque pertenezcan a otra cultura, cosa que, efectivamente, no ocurre con el lenguaje hablado.

Disponemos de brillantes ilustraciones del aprendizaje de las técnicas del cuerpo y del origen simultáneo de gesto, escritura, danza y palabra. La más accesible, quizá, ha sido realizada conjuntamente por el etólogo Desmond Morris, el lingüista Anthony Burgess y el cineasta Jean Jaques Annaud en la película *En busca del fuego*¹, al poner en relación una tribu de *sapiens* que no conoce el fuego ni el lenguaje (los Ulams), con otra que utiliza ambos recursos y todo lo que ellos implican (los Fkavas).

Frente a la amplia gama de movimientos cimbreados y gráciles, ágiles y seguros, solemnes y lúdicos de la tribu parlante, los *sapiens* prelingüísticos se muestran aquejados de un sorprendente analfabetismo kinético.

El contraste se agudiza todavía más en el plano de las expresiones fónicas, pues mientras los no parlantes se limitan a expresar guturalmente emociones, los parlantes emiten los sonidos, o sea, hablan, en una multitud de inflexiones diferenciadas según una musicalidad que concuerda con la armonía de sus movimientos. Todo ello a su vez va acompañado por el contrapunto de los tatuajes y pinturas que recorren sus cuerpos, y que también tienen el carácter de lo estilizado y flexible, lo ágil y seguro, lo fino y lo puntual, en la gama del blanco y el negro. Como si las expresiones cromáticas fueran sinónimas de las fónicas y ambas lo fueran de las kinéticas, como si el caminar y el danzar fuese un grafismo y los grafismos danzas, como si en sus orígenes más remotos la danza, el canto y la pintura no estuvieran diferenciados entre sí, y, correlativamente, tampoco lo estuvieran la religión, la organización social, la actividad sexual y la actividad productiva y la guerrera, como señalara Vico².

Cuando los hombres aprenden a hablar, aprenden a la vez a moverse, a cazar, a comer, a amar y a bailar³. Por eso puede decirse que el habla es ya canto y que el movimiento de traslación en el lugar es danza. Nadie habla sin inflexiones, sin acento, sin deje y sin soniquete, y nadie

¹ Datos técnicos y análisis antropológico de esta película pueden verse en Francisco Lozano, 'En busca del fuego'. La emergencia de lo humano, en J. Chozo y M^a J. Montes, *La Antropología en el cine*, vol 1, Laberinto, Madrid, 2001, pp. 15-36.

² Cfr. Arsuaga, J.L., y Martínez, I., *La especie elegida. La larga marcha de la evolución humana*, Temas de Hoy, Madrid, 1998, cap. 16. Cfr. A. Marschack, The Origin of Language: An Anthropological Approach, en J. Wind, et al. Language Origin, cit., pp.421-448. Cfr. GB. Vico, Ciencia Nueva, Tecnos, Madrid, 1995, libro II, passim.

³ Estas tesis las he expuesto con más detenimiento en *Antropología filosófica. Las representaciones del sí mismo*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, caps 1 y 2.

anda sin torpeza o elegancia, sin morosidad o agilidad, sin lentitud o rapidez, sin cambios bruscos o suaves.

Con todo, estos lenguajes del movimiento, aunque son prefiguraciones y preludios de danzas, no son todavía la danza propiamente dicha. Se trata de movimientos en los que ya hay posesión y dominio del instrumental artístico, a saber, el cuerpo, pero todavía la posesión no es plena y la disposición de él no es aún suficientemente libre. En una perspectiva hegeliana, de análisis del arte según la génesis e incremento de la libertad, que es la que estamos utilizando aquí para estudiar la danza, todavía no hemos llegado al arte propiamente dicho. El caminar es a la danza como la decoración a la escultura y pintura, y como el habla al canto, un cierto tipo de arte menor.

La voz, y el dominio del sistema muscular de la locomoción, constituyen una cierta posesión de sí mismo. El organismo se sabe, se controla, se expresa y se domina en orden a tratar con el mundo, en orden a las tareas de la subsistencia. Pero en esas tareas está igualmente poseído por el entorno, por los estímulos, y su posesión está repartida entre la posesión de sí y la del entorno. Donde por primera vez el organismo se posee en sí, por sí y para sí, y no para el mundo y la supervivencia, es en el sexo, y ahí se encuentra la raíz más genuina y específica de la danza¹.

3. LA TOMA DE POSESIÓN DEL CUERPO. EL SEXO Y LA DANZA

La reproducción sexual es un procedimiento por el cual un organismo animal se re-produce o se dice completamente a sí mismo con la mediación de otro organismo del sexo opuesto. Por ello puede decirse que la reproducción sexual es el modo en el que en el reino de lo orgánico se lleva a cabo la reflexión completa, la plena posesión de sí mismo que permite una plena expresión de sí mismo².

La reproducción sexual puede darse al margen de cualquier tipo de conciencia, pues se encuentra en muchos vivientes carentes de las formas elementales de sensación, como por ejemplo, gran parte de los vegetales. Pero en aquellos en que hay un grado mínimo de sensibilidad, de conciencia de sí, la actividad sexual (como también la nutritiva y la de traslación en el espacio) está mediada por el conocimiento y se denomina

¹ Cfr. Luis Bonilla, *La danza en el mito y en la historia*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1964, pp. 9-34.

² He desarrollado más detenidamente estas tesis en *Antropología de la sexualidad*, Rialp, Madrid, 1992.

instinto, y el instinto sexual ya es un modo en que el organismo sabe de sí.

La cuestión importante ahora es, ¿qué es lo que sabe de sí el organismo gracias al instinto sexual? Lo primero que sabe es que necesita otro organismo, que lo desea, que lo apetece, y que lo apetece en su plenitud propia de macho o de hembra, que lo apetece en su elasticidad, poderío y vehemencia, en su recogimiento, tibia humedad y ternura. Es decir, necesita y desea el organismo macho o hembra más hermoso, mejor dotado, y sabe que puede aspirar a él en la medida en que el suyo es también el organismo mejor dotado. Cada organismo tiene que hacer gala de sus mejores cualidades físicas y químicas ante el otro, porque así es como puede atraerlo, y a tal efecto despliega una exhibición y propaganda publicitaria de sí que los etólogos llaman la parada nupcial o la danza del apareamiento. Y no está puesto el nombre de modo casual ni arbitrario.

Los animales bailan antes de aparearse y esa danza es exhibición de las cualidades físicas más destacadas y sexualmente más estimulantes. ¿Pero qué es exhibir las propias cualidades físicas, acentuarlas y utilizarlas como reclamo, sino posesión del propio cuerpo para sí mismo, para repetirse a sí mismo, para re-producirse, mediante el espejo repetidor que garantice la mejor réplica posible del propio organismo?

El instinto sexual no proporciona conocimiento alguno sobre el ADN y su replicación, pero sí sobre las cualidades físicas del organismo del otro sexo, y sobre las del propio, en orden a confiar todo su poder a otro y en orden a tomar el poder de otro para la afirmación de sí. El instinto sexual no sabe de cromosomas ni de ácidos nucleicos, pero sí sabe de seducción, de coquetería, de alardes, de exhibicionismo, de disimulos y de publicidad mediante el propio cuerpo, y eso es posesión del cuerpo en sí, por sí y para sí. La danza del apareamiento es la primera forma de posesión de sí entre los animales, y donde se puede producir, si es que se produce, la primera forma de la vivencia de la hermosura en el reino animal.

El sexo genera así la forma más corporal de la posesión y expresión de lo que es el organismo animal, y da lugar a la forma más corporal de la comunicación y donación. En ninguna otra actividad física el organismo se posee tanto a sí mismo y se expresa tan rotundamente a sí mismo como en la unión sexual, y por eso el sexo se convierte en danza. Porque la danza es la forma en que más propiamente un organismo puede poseerse y expresarse a sí mismo.

Esta tesis es un lugar común de la etología, la antropología física y la antropología cultural, pero también se puede ilustrar y clarificar inscribiéndola en el enfoque que Hegel le da a la estética.

En el caso del hombre la danza se ha emancipado por completo del apareamiento, pero no puede decirse que lo haya hecho también del sexo, y por eso mantiene siempre una dimensión sexuada. De la misma manera que no hay un idioma que sea el natural, ni una caminar, un sentarse o un reposar que sean los naturales (aunque hay que insistir en las analogías con la expresión de las emociones y los movimientos de los animales), tampoco hay un baile que sea el natural, ni una seducción, una coquetería, un alarde, un disimulo o un exhibicionismo que sean los naturales, pero los bailes populares humanos, y buena parte de las danzas cultas y académicas, tienen sus correspondencias con esas formas animales de la seducción, la coquetería, etc.

Repasemos esa magna exhibición del poderío de la hembra que es el baile de las sevillanas. Se trata de una parada nupcial en la que el macho está fijo y más bien inerte, como un mástil, como un árbol o, si se quiere, como un falo. La hembra despliega sus encantos en círculos alrededor de él. Levanta los brazos al máximo para lucir en plenitud el movimiento de las caderas (factores anatómicos de la máxima relevancia en la reproducción sexual, especialmente en el alumbramiento). El talle bajo del vestido, la cintura estrecha y la falda tensamente ceñida, hacen resaltar las curvas del vientre que se difumina entre unas piernas a las que la falda estrecha mantiene unidas. El movimiento de las caderas y del vientre es insinuante. El tórax se inclina con frecuencia hacia atrás, de manera que los pechos quedan resaltados al mismo tiempo que el vientre queda ofrecido. Los brazos suben y bajan llevando la atención hacia las caderas y los pechos. La cabeza gira a izquierda y derecha y se cimbréa adelante y hacia atrás, de manera que pueda desplegarse la seducción de los ojos, de un cabello recogido casi siempre para dejar libre la tersura del cuello, y la seducción del cuello mismo. Arriba del todo, el mayor tiempo posible, las manos, sueltas como palomas, danzarinas ellas, que se alejan y vuelven al cuerpo una y otra vez produciendo la embriaguez y la hipnosis del sueño erótico, presagiando locuras de caricias. Sinfonía de sinuosidades pero con un ritmo marcado y vivo, como es el del corazón en celo, y como es el de la alegría¹.

¹ Una amplia y completa descripción de las sevillanas puede verse en Concepción Carretero Munita, Origen, evolución y morfología del baile por sevillanas, Patronato de la I Bienal de Flamenco Ciudad de Sevilla, Sevilla, 1980.

Al final, al final de cada una de las cuatro coplas de la sevillana, la música se para y la respiración se corta. La hembra queda con la cara hacia arriba, la boca ofrecida al 'bailao', las manos y brazos detrás, como contorno ornamental de la cabeza, el busto hacia fuera, con los pechos también ofrecidos. El macho queda inclinado hacia la boca de la hembra, iniciando con su brazo un ademán de cogerla por la cintura, y cayendo sobre ella. El apareamiento se esboza simbólica y gestualmente, no hace falta otra cosa. No tiene más papel el macho, y cuando lo tiene, por contaminación con esa apoteosis de la hembra, fácilmente queda contaminado de feminidad¹.

En el otro extremo del espectro, también nuestro folklore conoce una apoteosis de la masculinidad en la jota aragonesa, esa danza y esa música que fascinó a tantos grandes compositores desde Glinka a Rimsky Korsakof y Falla. El ritmo no es tan vivo ni tan regular como el de la sevillana. Hay apresuramientos y detenimientos, como los hay en el felino macho que va a cazar o que va a aparearse. Hay pasos largos y los hay rápidos. Los movimientos y las posiciones del cuerpo y de las extremidades no adoptan formas sinuosas y curvas, como en las danzas orientales y femeninas, sino quebradas y angulosas, predominantemente en ángulos rectos, como en las danzas africanas y americanas. No representan lo que recoge, atrae e hipnotiza, sino lo que rompe, abre, golpea y pincha, los atributos del animal macho. La hembra se mueve menos. Interviene más bien como comparsa, con un atavío que, al contrario del de la sevillana, disimula más que resalta los atributos femeninos. Su actitud, más pasiva que la del macho, se resuelve también en movimientos quebrados, pero inevitablemente suavizados por su gracia. El macho cae sobre ella. Da brincos como un saltamontes, como una mantis religiosa, que es devorado por la hembra mientras realiza la cópula, y que se extingue por agotamiento ante ella. Se extingue él, pero la vida sigue luego, en la hembra.

En el hombre la danza se ha emancipado del apareamiento, pero guarda memoria de él. Permanece estrechamente vinculada al sexo, como aquello mediante lo cual el organismo aprendió a poseerse a sí mismo. Pero una vez logrado eso, se emancipa de él, tanto en las formas populares, en el folklore, como en las cultas y académicas. Estas últimas constituyen otro tipo de lenguajes del movimiento. Desde un cierto punto de

¹ Para Alberto Dallal toda la danza es esencialmente femenina. Cfr. *Fémima-Danza*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1985, donde hace un estudio detallado del arte de Pávlova, Loie Fuller, Martha Graham, Anna Sokolow, Alicia Alonso y Guillermina Bravo.

vista, y muy analógicamente, podría decirse que son lenguajes formalizados.

4. LA DANZA CONTEMPORÁNEA Y LA LIBERACIÓN DEL MOVIMIENTO

Cuando en 1661 Luis XIV creó la primera Academia Real de Danza y, poco después, C. Beauchamp y J. B. Lully, codificaron los principios y las posiciones de la danza clásica, los lenguajes de los cuerpos en movimiento, los bailes, que hasta ahora habían venido siendo lenguajes naturales, preferidos siempre por los jóvenes, empezaron a ser lenguajes formalizados.

La obra de Beauchamp y Lully es a la danza lo que el clave bien temperado de Bach a la música, lo que Cervantes a la novela o lo que Boticelli y Leonardo a la pintura. Con ellos las artes se inscriben dentro de un sistema, se desarrollan dentro de unas academias y se difunden en unos envoltorios específicos como son las partituras, los libros impresos, los marcos y los escenarios.

Pero a partir del momento en que se establece una axiomática, un vocabulario básico y una sintaxis, a partir del nacimiento de la danza clásica, los lenguajes del movimiento empiezan a medirse con el universo entero y, más aún, empiezan a nombrar cumbres y simas que nunca antes habían sido nombradas.

En efecto, el alma, que como sostenía Aristóteles “es en cierta medida todas las cosas” mediante la inteligencia, y que tiene su mejor representación plástica en la mano, que puede igualmente asirlo todo, resulta emulada y superada por el cuerpo justamente en la danza.

“¡Pero cómo lucha [el cuerpo] contra el espíritu! ¿No veis que quiere rivalizar en velocidad y variedad con su alma? Está celoso, extrañamente celoso de la libertad y la ubicuidad que cree que el espíritu posee!...

“[el cuerpo], ¿dónde meterse?, ¿en qué tornarse? Este Uno quiere jugar a Todo ¡Jugar a la universalidad del alma! ¡Quiere remediar su identidad por el número de sus actos, y siendo cosa, estalla en sucesos! ¡Se subleva! Y así como el pensamiento excitado roza toda sustancia, vibra entre tiempos e instantes, y franquea toda diferencia; así como en nuestro espíritu se forman simétricamente las hipótesis, y se ordenan posibilidades, y se enumeran, así este cuerpo se ejercita en todas sus partes, se combina consigo mismo, y se da forma tras forma y se sale de sí incesantemente! Ahí está por fin, en estado comparable al de la llama, en medio de los cambios más activos... Ya no cabe hablar de ‘movimientos’ ... ya no se distinguen sus actos de sus miembros...”

La mujer que había ahí ha sido devorada por figuras innumerables...”¹

Pero ahora, precisamente porque los límites que la anatomía y la fisiología imponen han sido vencidos por el trabajo, la paciencia y el arte, ahora el cuerpo es libre, y tiene libertad para cantar todas las cosas, con una nobleza que no la hay en las producciones cinematográficas que surgen en parte de recursos técnicos y no sólo de la libertad. Una nobleza que campea por todos los movimientos, porque ahora la libertad se ha hecho cuerpo.

Se puede pensar que el cuerpo se ha liberado completamente de la sexualidad y de la reproducción, y que ahora sencillamente lo dice todo y se transforma en todo. Pero también se puede pensar que esa liberación es sublimación de esa sexualidad, en el sentido más técnicamente freudiano, y que lo que el cuerpo hace en la danza, como el alma, es reproducción, recreación, que lo que hace es concebir y alumbrar todas las cosas.

En esta perspectiva la danza puede homologarse plenamente a la poesía en el sentido hegeliano de máxima expresión reflexiva del espíritu, y también en el sentido wagneriano de arte total. En efecto, la danza asume el espacio, el volumen, la masa y el peso que la arquitectura y la escultura tienen como elementos, asume los elementos cromáticos y geométricos de la pintura, los elementos temporales y acústicos de la música, y los engarza en ese elemento suyo, a saber, el movimiento. Desde esta perspectiva, se puede decir que el movimiento es fundamento de todas las artes, en el mismo sentido en que en clave aristotélica el tacto es el fundamento de todas las formas de conocer.

Esa es la cumbre de la danza clásica, cuando expresa la verdad del hombre en tanto que animal que tiene logos, que dice el cosmos entero y que cuenta la historia toda. En su forma clásica, la danza alcanza su cima como relato.

Los relatos son infinitos, y las versiones de la realidad y de las vidas humanas, infinitas también, de manera que no tendrían por qué acabarse nunca. En realidad no se acaban. Se siguen produciendo y seguimos maravillándonos ante esas danzas que nos cuentan los guiños de las estrellas en el firmamento y el universo todo, y que expresan al hombre. Pero aunque no se hallan acabado en sí mismas y no hayan agotado sus posibilidades, junto a ellas han surgido otras maneras de decir, otros lenguajes del movimiento.

No se trata de que la danza clásica fuera un arte representativo y de que a partir de la Duncan y de Bejart haya pasado a ser otra cosa. La

¹ Paul Valéry, *El alma y la danza*, Visor, Madrid, 2000, p. 109-110.

danza clásica en parte era un arte representativo, pero en otra gran parte no lo era, y ahí está el testimonio de Valéry en favor de esa dualidad. Pero incluso en relación con esa danza que es narrativa, hay que poner de manifiesto que decir no es representar, ni al mundo ni al hombre.

Decir no es representar lo que ya está dado en alguna parte o de algún modo, ni es la expresión de uno mismo cuando uno mismo es una realidad orgánica, un “animal racional”. “El lenguaje no es en su esencia la expresión de un organismo ni tampoco la expresión de un ser vivo”¹. Es la concepción y el alumbramiento de mundos, de manera que en ningún caso puede y debe confundirse lo dicho con el mundo verdadero y real, al cual debería atenerse el decir. De esa manera el lenguaje se convertiría efectivamente en representativo, y con él todas las artes, con lo cual la vida moriría en las formas sin más perspectivas que la de Narciso, y sin más horizonte que la degeneración en un manierismo que iría asintóticamente al infinito.

El mundo no está generado de una vez por todas mediante la palabra de Dios sin que sea generado una y otra vez por la palabra del hombre. Es el decir, el cantar o el danzar a dúo de la divinidad y la humanidad a propósito del universo, del caos y del cosmos, lo que genera incesantemente el mundo, los mundos. La fórmula de Serge Lifar, “En el principio era la Danza...”, y su glosa del Evangelio de Juan tiene pleno sentido².

Por eso la ruptura de un sistema de las artes, interpretado un tiempo como canónico, definitivo e incluso trascendental, fue inevitable, y con ella la de la axiomática de la danza. Pero esa ruptura, en vez de acabar con las artes en general y con la danza en particular, lo que ha hecho ha sido transformarlas, lo cual quizá pertenecía de suyo a la esencia de la danza más que a la de otras artes, en la medida en que la danza implica la superación de todas las formas y tiene como esencia el fuego, la llama.

La bailarina “tiene todo el aspecto de vivir con absoluta comodidad en un elemento comparable al fuego, en una esencia sutilísima de música y movimiento en la que respira una energía inagotable mientras su ser entero participa de la pura e inmediata violencia de la dicha extrema [...] esa exaltación y esa vibración de la vida, esa supremacía de la tensión y ese arrebatarse en lo más ágil que uno pueda sacar de sí, tienen las virtudes y potencia de la llama [...]”

¹ M. Heidegger, *Carta sobre el humanismo*, Alianza, Madrid, 2000, p. 31.

² “En el principio era la Danza, y la Danza era el Ritmo. Y la Danza estaba en el Ritmo. En el principio era el Ritmo, todo ha sido hecho por él, y sin él nada ha sido hecho”, Serge Lifar, *La Danza*, Labor, Barcelona, 1973, p. 17.

“¿Mas la llama qué es amigos, sino el momento? ¡Lo que de loco y gozoso y formidable hay en el instante mismo!...¿Y la llama no es también la forma altanera e inasible de la destrucción más noble?”¹.

Como decía Benjamin, la representación de la destrucción no es la destrucción por la representación. La danza, como las demás artes, ha pasado por la ruptura del sistema de las artes y de la axiomática de cada arte en particular, y ha salido triunfante. Sin destruir las formas anteriores, ha conquistado otros espacios y otros tiempos inéditos. Como la pintura se escapa de los cuadros enmarcados, los relatos de los libros y la música de los pentagramas, la danza se escapa de los escenarios.

Así, la danza contemporánea surge como conquista de la horizontalidad del espacio, eso que se perdió con la invención del escenario en tiempos de Beauchamps y Lully², como conquista del suelo, de los ritmos más elementales, de los átomos de movimiento más imperceptibles, de las formas que estaban fuera del alcance de los cánones antiguos de belleza, como liberación de todos los movimientos posibles. La danza contemporánea es a la danza clásica lo que el Gernica de Picasso es a la Rendición de Breda de Velázquez, lo que Schönberg a Bach, lo que Chillida a Fidias. Es muy cierto que se confunde en sus fronteras con la *performance*, con la expresión corporal y con la gimnasia rítmica, pero en los mismos términos en que la poesía de Cesar Vallejo se confunde con la prosa y con los balbuceos sin sentido.

También el cine nos brinda acceso a la danza contemporánea, y se pueden ilustrar sus características con unas muestras genuinas de ella, como las que se recogen en la película de Ridley Scott *Blade Runner*³, en concreto, la danza de la muerte de la crisálida (Zhora) y la danza de la lucha y del beso tras la muerte (Pris).

La muerte de Zhora no la interpretó Joanna Cassidy, sino una doble, mientras que la de Pris sí corre a cargo de la actriz Daryl Hannah. Por lo que se refiere a la coreografía la superposición entre lo que aporta Vangelis, los efectos especiales de G. Trumbull, y la intuición artística de Daryl Hannah, de Joanna Cassidy y de su doble, hace imposible atribuir-la a un solo autor.

En la muerte de la crisálida se utilizan sonidos de vidrios rotos, ruidos de coches, frenazos, murmullos de calle abarrotada, silencio, sirenas y notas. Puede tratarse de una composición de Vangelis y Trumbull,

¹ Paul Valéry, *El alma y la danza*, cit., pp. 108-109

² Cfr. A. Salazar, *La danza y el ballet*, cit., p. 125 ss.

³ Recojo ahora parte de la exposición que hice en *Blade Runner*, contingencia de lo humano, en J. Choza y M^a J. Montes, eds. *La antropología en el cine*, cit. vol. 2.

o quizá incluso de un *ready-made* musical al estilo de John Cage, y lo mismo por lo que se refiere a la coreografía. Zhora, que al salir de la ducha se ha vestido tan solo dos piezas de lencería negra y un impermeable transparente, va adquiriendo en su alocada carrera el aspecto de una libélula o una mosca, y, desde que recibe el primer disparo, el de un insecto desesperado. El movimiento es primero más acompasado, como el de una atleta, y luego se va descomponiendo en estertores de vitalidad y en espasmos de fuerza que se pierde y se recupera, mientras va atravesando y rompiendo lunas de escaparate que le dan acceso de un espacio, a otro y a otro, hasta que cae sin vida, insignificante como un insecto y bella como una diosa. Había intentado hacerse humana, recopilar recuerdos y construirse un pasado, pero, como algunos insectos, ha muerto en la fase de crisálida, entre el estado larvario y el de animal adulto, en un momento intermedio de su metamorfosis.

La danza de la lucha y del beso tras la muerte está compuesta empezando con el silencio misterioso de un escaparate de juguetes y maniqués, donde la bailarina está disfrazada de novia y cubierta con un tul y el bailarín se mueve sigiloso y desconcertado. Un comienzo tan clásico como el de la bella durmiente. Hay un sonido producido por el tintineo de los colgantes de vidrio de unas lámparas, y, de pronto, los saltos atléticos de la bailarina. Los ritmos son los de la carrera acompasada y el salto, y la composición de las dos figuras entrelazadas es insolita: ella intenta estrangularle apretándole el cuello entre las ingles y haciéndoselo girar 180 grados con toda la fuerza de sus manos y brazos. El paso de danza de la carrera se repite hasta que el bailarín le dispara en el pecho cuando ella va a caer sobre él. Abatida por el golpe se desploma de espaldas, con los brazos extendidos, las rodillas levantadas y golpeando estertóreamente el suelo con los talones hasta que toda la fuerza le ha abandonado, y queda con la boca abierta y la lengua asomada. Como si la vida hubiese quedado segada en el momento de levantar su vuelo el deseo máximo, el deseo de la vida, y como si el deseo y el amor tuvieran una vigencia más allá de la muerte en cuanto que reclaman su culminación, que la obtiene cuando Roy la besa al llegar al sitio de la escena: entonces la lengua queda recogida y la boca y el cuerpo expresan algo así como una paz ya eterna.

No hay alusiones a los ritmos de la danza clásica, ni a su ruptura, sino más bien otro *ready-made* coreográfico. A diferencia de la muerte de Zhora, en la de Pris hay bailarín, es una danza dialógica, agonal, entre dos semejantes, una danza de cortejo entre una macho y una hembra de la misma especie, quizá de la especie humana. Por eso ella va de novia con su tul blanco. Pero también sabe que Deckard atacará, que no son de

la misma especie y que va a matarla. Por eso se adelanta e intenta matarle a él. Luego llega el segundo bailarín, que sí es de su misma especie, y se aman por encima de la muerte, como habrían hecho Romeo y Julieta.

En esa danza de Prís y Deckard y en el beso de Roy a Prís muerta, el espectador reconoce la humanidad y se reconoce a sí mismo en ella, y todavía más en la danza final de los dos bailarines, en la lucha entre Roy y Deckard, y en el diálogo que mantienen hasta que Roy muere

La danza contemporánea puede asumir los estertores de la muerte y las convulsiones de la epilepsia, los estremecimientos del amor y los gemidos de la compasión y la plegaria. Puede consistir en una representación del cosmos, en una exploración de sus arcanos enigmas, en una representación de la vida y la muerte humanas, en una reflexión sobre el propio cuerpo o en la libre y gratuita manifestación del alma corporal en sí misma. Puede hacerse todo en todas las cosas y puede salvarlas a todas de su insignificancia y desaparición. Puede expresar la redención mediante el amor, y no solo en el caso de Romeo y Julieta, no sólo en el caso de Tchaykovsky y de Prokofiev. También en el de Bernstein y Robbins y en el de Scott, Vangelis y Trumbull.

5. COMUNICACIÓN Y REDENCIÓN POR LA DANZA. EL MITO DE AMATERASU

Hemos visto las figuras del reposo y del movimiento como fuentes de inspiración de la danza en general, y de la danza clásica en particular. Después, y siguiendo un esquema hegeliano, hemos examinado el sexo como el momento en que el organismo animal toma posesión de sí mismo en la primera forma de reflexión.

Aunque el sexo no es la única fuente de la danza, pues hay danzas guerreras, danzas fúnebres, danzas de sintonización con las estaciones, y de otro tipo, puede considerarse la que arranca del sexo como la primordial por ser la única que se encuentra en otras especies animales, por ser aquella en la que se produce la mayor reflexión espontánea del organismo animal sobre sí mismo, y por ser la que tiene una presencia más universal entre las danzas folklóricas.

Después de las danzas populares hemos analizado la danza culta como aquella en que tiene lugar la universalización del lenguaje dancístico y la contemporánea como aquella en que se produce la máxima liberación, universalización y reflexión del lenguaje de la danza.

Para terminar, falta por señalar el modo en que la danza alcanza la forma suprema de libertad y protagoniza la forma suprema de liberación.

De este modo el esquema hegeliano cierra su ciclo, aunque para hacerlo se haga referencia, de un modo poco hegeliano o antihegeliano incluso, a una forma extremo oriental de danza.

Antes hemos dicho que quizá el tema propio de la pintura y la escultura sea lo perfecto en su plenitud, Ra, el dios del Sol, o Zeus. Quizá eso explique que las artes plásticas, la arquitectura, la escultura y la pintura, sean las protagonistas en la liturgia cristiana, o mejor dicho, en la liturgia del cristianismo occidental. Son las artes supremas en las culturas en que hay un predominio de la visión y lo visual, y, por eso, de lo epistémico, lo conceptual, lo verdadero y lo absoluto. Son las culturas mediterráneas, y, por extensión y por herencia, las culturas occidentales. En ellas lo evanescente, transitorio y efímero se asimila a lo falso, a lo inestable, a lo malo. Quizá eso explique que en el cristianismo occidental las artes escénicas hayan estado siempre muy perseguidas, y que especialmente la danza haya sido severamente proscrita en la liturgia y, en general, en la vida moral de las personas honradas y decentes¹.

En sentido contrario, en el judaísmo y el Islam, las artes prohibidas en la liturgia son las plásticas, especialmente la escultura y la pintura, aquellas que pueden representar la figura humana o animal, mientras que la danza es un elemento integrado en la liturgia sin estridencias. En algunas formas del culto cristiano en occidente se mantiene la danza como elemento litúrgico, como los bailes de los seises ante el Santísimo Sacramento en la catedral de Sevilla en las festividades del Corpus Christi y la Inmaculada Concepción², pero Sevilla es una ciudad amasada durante muchos siglos en el crisol de las tres culturas.

Independientemente de los problemas de orden público suscitados por algunas representaciones escénicas del culto religioso, hay, más profundamente, una razón de orden teológico en una y otra cultura para primar la danza con exclusión de las artes plásticas o bien para primar las artes plásticas con exclusión de la danza.

Las culturas semíticas rechazan la escultura y la pintura en el culto no porque no reconozcan un Dios absoluto, como Ra o como Zeus, sino porque no creen que pueda haber una representación absoluta de Dios, una forma adecuada de lo absoluto. Porque asumen que cualquier representación de Dios según una forma conduce inevitablemente a la

¹ Cfr. Hans Urs von Balthasar, *Teodramática. 1. Prolegómenos*, Ecuentero, Madrid, 1990, pp. 85-117. "La Iglesia y el teatro".

² Cfr. Adolfo Salazar, op. cit. pp. 52-70. Salazar ilustra pormenorizadamente la lucha en el terreno de la liturgia entre la tradición antigua de la danza religiosa y el punto de vista de la autoridad religiosa.

idolatría. Por eso en esta perspectiva la danza es la forma litúrgica más propia, el modo más adecuado de culto que el hombre puede dar a Dios. Así sucede en el islam, especialmente en el sufismo y en el judaísmo, y así lo señala Higinio Marín¹. En este sentido, la danza puede verse también como el arte iconoclasta por excelencia, y así es como la concibe Paul Valéry.

La danza es una sucesión de formas inasibles, que no pueden permanecer, el fuego de las formas, la hoguera de las vanidades. Y así es también la alegría, la pasión del gozo y el éxtasis de la dicha.

Entre todas las artes, la única en que la cultura occidental y la semítica coinciden en aceptar como adecuada para el culto es la música, y especialmente el canto. Canto y música en el reposo para la cultura occidental, y en el movimiento y el baile para la semítica.

Todavía hay una cultura más oriental aún, la japonesa, en la que incluso puede encontrarse una versión de la redención mediante la danza, en concreto mediante la danza de una mujer, de una divinidad femenina.

En la cultura occidental estamos familiarizados con la figura de la mujer como portadora de males y desgracias. El origen del mal se explica por la belleza de una mujer, Pandora; la expansión hacia oriente y la guerra de Troya por la hermosura de otra, Helena; la expansión hacia occidente por la seducción de otra, Europa. En la cultura semítica también estamos familiarizados con el mismo tema. El mal y el pecado entran en el mundo de la mano de una mujer, Eva.

En la cultura occidental la redención cristiana la lleva a cabo un hombre, Jesús. Jesús es el Dios que se hace hombre en las entrañas de una mujer en el solsticio de invierno, el 21 de diciembre, que es cuando la noche se alarga al máximo, a partir del cual los días son cada vez más prolongados y las noches más cortas. A partir de entonces la noche, el mal y la miseria retroceden, y va ganando cada vez más terreno la luz, la dicha, el amor.

La mitología correspondiente a los ciclos de la fecundidad agraria expresan figuras de la redención, y el cristianismo las asume en el ciclo litúrgico de Jesús Hijo de Dios. Pues bien, hay un motivo mitológico japonés que resulta máximamente opuesto a estas formas de la cultura occidental y de la semítica, que es el mito de Amaterasu y Ama no Uzumeme.

La diosa del sol, Amaterasu, tras diversos ataques por parte de su hermano Susano, se refugió en una gruta y selló su escondite para

¹ Cfr. Higinio Marín, *El baile y la memoria del paraíso*, en este volumen.

que nadie pudiera encontrarla. El universo entonces quedó completamente oscuro, y eso es lo que se conmemora en la fiesta de comienzo del invierno.

Entonces “la diosa Ama no Uzumese compuso adornos florales, tomó unas hojas de bambú y, subiéndose a una cubeta invertida colocada a la puerta de la gruta, inició unos pasos de baile, taconeando rítmicamente sobre su improvisado tablado. Poseída por el espíritu divino, se desprendió de sus vestiduras, entre las risas de los ocho millones de dioses que la contemplaban y que esperaban el retorno de Amaterasu. Al oír la diosa del Sol el canto de los gallos, el resonar de la danza de Ama no Uzume y las carcajadas de las divinidades, preguntó, intrigada, el motivo de tanto alboroto. Contestóle Ama no Uzume que la alegría de los dioses era debida a que tenían una divinidad superior a Amaterasu. Curiosa e intrigada por el reflejo que producía un espejo que habían colocado ante la cueva, la diosa del Sol se asomó un poco al exterior, momento que aprovechó el dios de la Fuerza, que estaba oculto en sus proximidades, para agarrarla por la mano y hacerla salir del todo. Luego tendieron una cuerda ante la caverna para impedir que Amaterasu penetrase nuevamente en su escondrijo, y el mundo volvió a ser iluminado por los rayos de la diosa del Sol. Las divinidades resolvieron castigar a Susanoo y lo expulsaron del cielo”¹.

La redención no es una imagen, ni una figura, ni un canto. Es un acontecimiento, un drama. Pero no una tragedia en el sentido de una desgracia, sino todo lo contrario. Es la apoteosis de la gracia, el acontecimiento en el cual la gracia conquista los cielos y la tierra, los animales y los hombres, es acción, es movimiento, es transformación. Y por eso puede expresarse mediante la danza de un modo más cercano y familiar que a través de las otras artes. Porque, como la redención, la danza es la apoteosis de la gracia, de lo gratuito, de la libertad.

En una perspectiva hegeliana, que es la que habíamos adoptado, la danza se percibe como el arte que recorre plenamente toda la escala de la libertad. Desde la primera forma de posesión y libre disposición del cuerpo en la parada nupcial, pasando por la emancipación respecto del sexo, hasta la redención o triunfo completo de la libertad en algunas formas de la religiosidad oriental primitiva.

Los lenguajes del movimiento pueden reproducir lo arcano y lo inmediato, lo profundo y lo trivial, lo formado y lo que no puede tener una forma. Eso es lo que la danza puede y lo que le garantiza su lugar de privilegio entre las artes.

¹ F. Guirand, *Mitología General*, Labor, Barcelona, 1960, pp. 549-550.