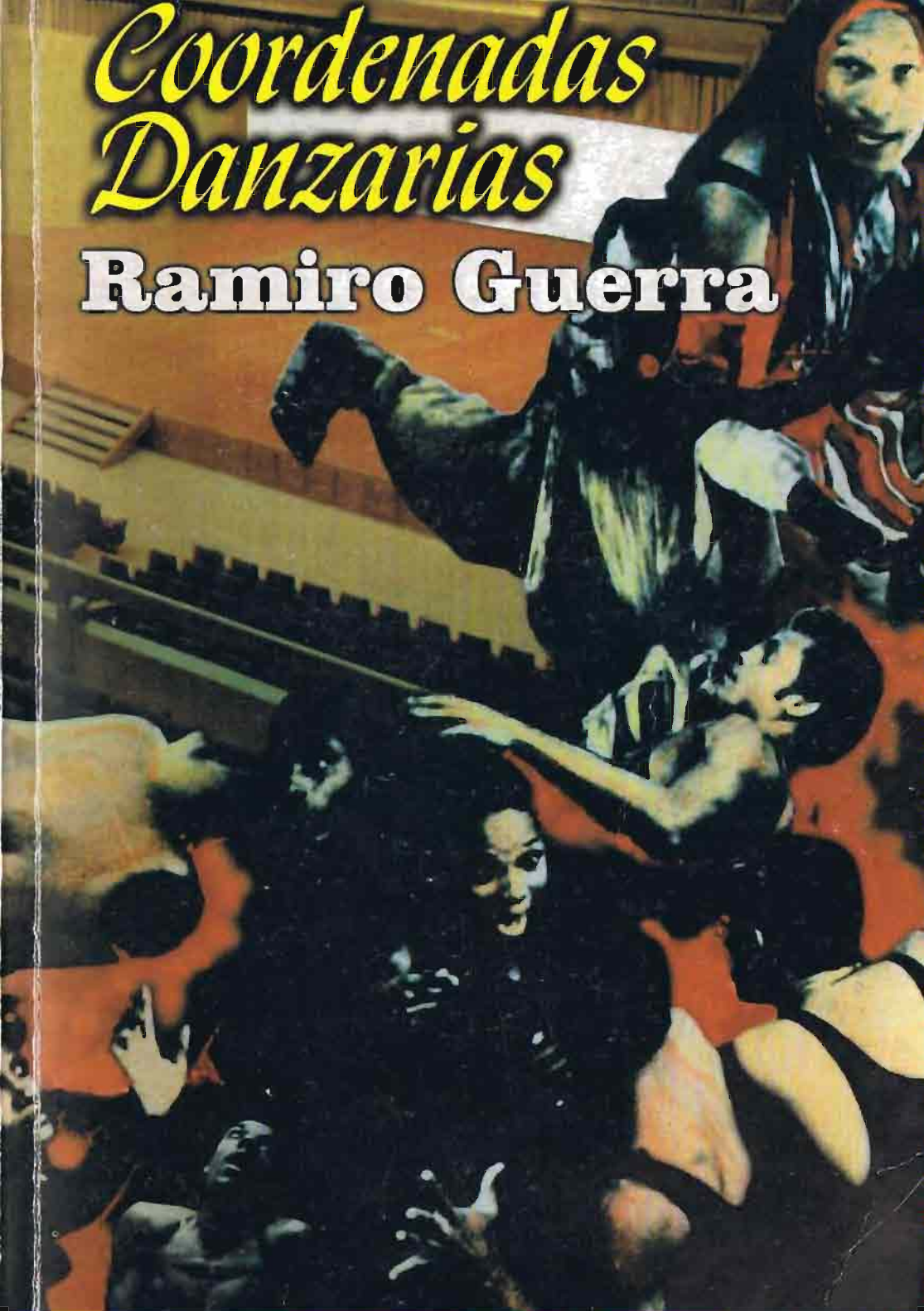


Coordenadas Danzarias

Ramiro Guerra



*Coordenadas
Danzarias*

*Coordenadas
Danzarías*

Ramiro Guerra

Edición: Ana María Caballero Labaut
Diseño de cubierta: Francisco Masvidal
Ilustración de cubierta: Detalle del affiche de la obra *Decálogo del Apocalipsis*
Realización de cubierta: Eduardo González
Diseño interior: Elisa Vera
Fotografías: Tito Álvarez y Ramiro Guerra
Corrección: Lourdes Díaz Castro
Composición computadorizada: Beatriz Pérez Rodríguez

© Ramiro Guerra, 1999
© Sobre la presente edición:
Ediciones UNIÓN, 1999

ISBN: 959-209-292-3



Ediciones UNIÓN
Unión de Escritores y Artistas de Cuba
Calle 17 no. 354 e/ G y H, El Vedado, Ciudad de La Habana

*A la memoria de mi gran amigo Felipe
González que supo ser alumno, hermano
e hijo, y a quien su tiempo de vida no le
permitió tener este libro en sus manos.*

DE LA TEATRALIDAD
EN LA DANZA

Necesario es para esta disertación, el comenzar por una clarificación del término *teatro* y su conceptualización. Es partiendo de esto último, es decir, del concepto del fenómeno teatral, que se nos hace indispensable determinar y separar, por su multiplicidad de sentidos, la palabra *teatro* de una más vasta implicación, como es todo lo que converge en el hecho teatral.

Así vemos que como teatro se define tanto el edificio que alberga el acontecimiento teatral, como a uno de los géneros del mismo, usualmente el dramático, dejando fuera otros que poseen los mismos rasgos de la conceptualización de la que queremos partir, y que son designados simplemente por los términos de su código particular, aislándolo del mundo conceptual de lo que implica lo teatral. Por ello, proponemos para seguir el hilo de estas ideas, el término de *teatralidad* dentro del cual ubicaremos *todo acontecimiento, acaecer, acción o evento, que en tiempo y espacio determinados, se expresa a través de varios códigos o sistemas significantes que actúan simultáneamente partiendo de uno o varios emisores y va en dirección de varios receptores con la determinada intención de transmitir una información con significado artístico.*

Para ejemplificar este concepto planteado, debemos tener en cuenta que los términos de *energía, espacio y tiempo* deben ser intensamente valorados en esto que llamaremos teatralidad, constituyéndose en elementos comunes a los diferentes géneros de teatralización que más tarde valoraremos.

Cualquier expansión energética producida por un sistema signifiante y su código expresivo adecuado, ya sea sonoro, gestual, lumínico, plástico, etc., inmediatamente después de ser emitido, conduce a una expansión del mismo a través del espacio que lo circunda, y tal expansión se transmite, a su vez, por partículas de tiempo que sumadas constituyen un trayecto temporal, capaz de ser

medido en segundos, minutos, horas. La suma de esos códigos emitiendo signos de diferentes intensidades y categorías es lo que se denomina un "espesor de signos",^{1*} que es una de las características del fenómeno teatral. Son éstos también los que van a constituir los perfiles formales del acontecer teatral y que la teoría actual del teatro llama sistemas significantes. Éstos, a su vez, serán las estructuras materiales del contenido, llamado en la actualidad significado, cuya producción deberá producir un sentido dirigido a la sensorialidad del receptor, capaz de transmitirle una información de orden estético.

Teniendo en cuenta esa amplitud conceptual que el término teatralidad ha hecho posible, es que podremos incluir dentro del fenómeno teatral diversos géneros como el drama, la comedia y el melodrama, generalmente incluidos dentro del llamado teatro dramático o hablado; la ópera, la opereta y la zarzuela, las revistas musicales, y el llamado "musical" tan en boga en las últimas décadas, incluidos todos dentro del llamado teatro musical; el ballet, la danza contemporánea y los espectáculos folklóricos teatralizados, incluidos en la danza teatral. Junto a ellos, otros espectáculos menos ortodoxos podrán ser también ubicados en la amplia concepción del término teatralidad, tales como: el circo con su multiplicidad de actos acrobáticos, exhibición de animales ejecutantes de insólitas habilidades, los payasos con su fuerte carga de humor, los peligrosos vuelos de trapezistas y el suspenso del trabajo de los equilibristas, etc.; los espectáculos de nuevas facturas y en total ruptura con las convenciones por siglos establecidas en el ámbito teatral, y que son los llamados happenings, en que la improvisación es su fundamental motor, y que tanto auge tomaron en la década de los 60. Otro caso que puede ser considerado en la actualidad como propio del hecho teatral es el de los multi-medias, propiciados por la avanzada tecnología de la época y en los que elementos sonoros electroacústicos se combinan con proyecciones de imágenes y efectos luminotécnicos y aun ejecución de acciones en vivo por actores y bailarines. Los últimos desarrollos de las artes plásticas han conformado las llamadas instalaciones, cuyo carácter escenográfico teatral es imposible obviar. Tampoco podemos dejar de incluir en lo teatral, las llamadas acciones plásticas a las que se han lanzado los pintores en los últimos años. Como ejemplo entre los más atractivos tenemos *perfor-*

* Las notas aparecen al final de cada trabajo. (N. de la E.)

mances como los de Manuel Mendive, acciones plásticas de rituales de fantasía primitivista que han logrado al pintar los cuerpos humanos, a la manera de lienzos vivos, situaciones en movimiento de fuerte carácter teatral. Por último, ha surgido un nuevo género híbrido, llamado danza-teatro, sobre el cual más adelante nos extendemos con mayor profundidad.

Algo ha caracterizado la cultura de los últimos años, y es la búsqueda en cuanto a romper las fronteras o compartimentos entre las diferentes especialidades artísticas, estableciéndose un intercambio de especificaciones que está dando por resultado un incremento interrelacionante de códigos significantes, que va camino de productos artísticos altamente eclécticos en cuanto a su proyección y recepción. Ejemplos de éstos podemos citar los conciertos-espectáculos de Pink Floyd y Jean Michel Jarret, por citar algunos de los más conspicuos, en que proyecciones cinematográficas, llamas y humo, objetos volantes y hasta fantásticas imágenes logradas por rayos Lasser a 100 metros de altura del nivel del suelo, suelen provocar la admiración de miles y miles de espectadores. Las puestas en escenas de los llamados directores posmodernos, como Bob Wilson, Tadeuz Kantor, Richard Foreman, por nombrar sólo algunos, parecen no querer tener límites en el uso de la multiplicación de códigos entrelazados cada vez más en la búsqueda de originalidades en el quehacer teatral. Así no podremos ya asombrarnos que Hamlet diga su monólogo mientras sube por una soga en la versión de Peter Brook, o que la música rock suene dentro de los moldes teatrales operáticos con temáticas tan poco usuales como la de la pasión de Cristo, el vagabundaje político de Eva Perón, o la poética felina de T. S. Elliot en las obras musicales de Andrew Lloyd Weber.

El manifiesto (latente) del Teatro Fronterizo del teatrista español José Sanchis Sinisterra, hace elocuentemente el elogio de estas maneras de hacer y decir dentro del territorio de estos fenómenos culturales. Veamos algunos de sus textos:

Hay una cultura fronteriza también, un quehacer intelectual y artístico que se produce en la periferia de las ciencias y de las artes, en los aledaños de cada dominio del saber y de la creación.

Una cultura centrífuga, aspirante a la marginalidad, aunque no a la marginación, que es, a veces, su consecuencia indeseable, y a la explotación de los límites, de los fecundos confines.

complejísimo sistema significante, nos ha ofrecido obras de gran calidad y sentido para el receptor teatral del siglo xx.

Fueron algunos de los códigos de la danza de imagen o narrativa los que al incrementar el uso del gesto y la mímica, con la adición de la palabra hablada, los que dieron lugar al surgimiento del teatro dramático en la cultura occidental. A partir de entonces, la danza se hizo menos figurativa y dejó para el nuevo sistema de comunicación los aspectos más directos en cuanto a proponer acontecimientos de hilvanada coherencia en que personajes, situaciones y conflictos fueron a centrarse mayoritariamente sobre las bases de un texto y la palabra con entonaciones ya rimadas en el verso o en la libre prosa, en que “[...] el ritmo, la velocidad, la intensidad [...] la altura de los sonidos y su timbre [...] y [...] toda suerte de modulación crean los más variados signos”.⁵ El actor suplanta al bailarín en este nuevo sistema que constituirá el arte dramático, y a través de varios siglos irá cada vez más alejándose de su matriz danzaria para establecerse definitivamente en la cultura occidental como una especialización artística de un código bien cercano al de la danza.

No es hasta el siglo xx que las tendencias de vanguardia se abren de nuevo a la libertad del movimiento en el espacio escénico y en el cuerpo del ejecutante dramático. Las teorías de Antonin Artaud y más tarde las prácticas de Jerzy Grotowsky van a instaurar de nuevo la amplia acción física, aún viva en los teatros asiáticos, en las manifestaciones del nuevo teatro occidental. Así dijo Artaud:

[...] sobreentendiéndose que el teatro, por su aspecto físico y porque requiere *expresión en el espacio* (en verdad la única expresión real), permite que los medios mágicos del arte y la palabra se ejerzan orgánicamente y por entero, como exorcismos renovados.⁶

Una vez que hayamos cobrado conciencia de ese lenguaje en el espacio, lenguaje de sonidos, gritos, luces, onomatopeyas, el teatro debe organizarlo en verdaderos jeroglíficos, con el auxilio de objetos y personajes, utilizando sus simbolismos y sus correspondencias en relación con todos los órganos y en todos los niveles.⁷

[...] la creación de un verdadero lenguaje físico basado en signos y no ya en palabras.⁸

Para mí la cuestión que se plantea es la de permitir que el teatro recupere su verdadero lenguaje, un lenguaje espacial, lenguaje de

gestos, de actitudes, de expresión y mímica [...] con tanta importancia intelectual y significación sensible como el lenguaje de las palabras.⁹

Grotowsky, por su parte, en el eufemismo metafórico de su llamado teatro pobre, inspira su método de entrenar actores en los ejercicios rítmicos de Dullin, las investigaciones sobre las reacciones centrífugas de Delsarte, el trabajo sobre acciones físicas de Stanislavsky, la biomecánica de Meyerhold y la síntesis de Vakhtangov, más la estimulante influencia del teatro oriental.¹⁰ En su investigación del trance como supremo estado encuentra que: “El hombre en elevados estados espirituales utiliza articulados y rítmicos signos, comienza a bailar, a cantar.”¹¹ Demás está decir que para él, el teatro es un proceso espiritual a través de signos. Y estos signos tienen un enorme *potencial físico* al expresarse y establecer su nueva e indispensable relación actor-público.

Estas tendencias proliferan en las últimas décadas y se instaura, además del poderío de la “puesta en escena”, un enriquecimiento de la teatralidad en el arte dramático, con la inclusión de los diversos códigos de la danza, con su utilización del espacio en dimensiones hasta entonces insospechadas, y hasta con la ruptura del perímetro escénico, que violó la relación entre actores y audiencia, planteando nuevas relaciones entre los dos polos del teatro: el emisor y el receptor de la comunicación teatral.

A partir de la aceptación de esos principios, ningún actor que se respete y sea respetado, dejará de usar su cuerpo como una multidimensional estructura sistémica de códigos emisores con la gran diversidad de señales que constituirán un apretado enjambre de emisiones. La disciplina que tomará el nombre de *expresión corporal* se integrará a la formación del actor occidental, y ninguno o casi ningún teatro de nuestros días será prácticamente capaz de eludir esa responsabilidad.

Como contraparte, la danza teatral, a partir de la década de los 60, va a incorporar a sus usuales códigos expresivos, algunos otros que le fueron propios en sus orígenes, y que después se desgajaron para constituir el género dramático. Es así como la utilización de la voz, del gesto directo, de textos emitidos a través de la palabra, de acciones figurativas y de contrastes de tensiones y distensiones

proprios de las motivaciones actorales van a desembocar en eclécticos sistemas escénicos en los que el campo de acción entre bailarín y actor dejarán de ser áreas definidas e intransitables, y hasta una nueva denominación surgirá, tal cual es la danza-teatro. Este término hasta hace unos años sólo existía como denominación titular en los nombres de compañías danzarias del mundo del espectáculo, como por ejemplo el Netherland Dance Theater o el Ballet Theater, entre otras muchas. Hoy, sin embargo, la tal denominación ha tomado carta de naturaleza para definir un tipo de tendencia danzaria dentro del llamado posmodernismo. La Alemania occidental ha sido un generador centro robusto de este estilo expresivo. Varias figuras importantes han ondulado banderas a su favor, retomando la herencia danzaria expresionista de los años 30 de Rudolf Von Laban, Kurt Joos, Mary Wigman y Harald Kreutzberg, quienes crecieron a la sombra del Bauhaus alemán destruido posteriormente por el fascismo nazi.

Actualmente ha surgido una nueva generación que ha creado una inminente forma de expresar significados bajo los principios de una reinstauración del sentido corporal de la sensualidad física, de la penetración de la realidad externa en el cuerpo del bailarín a través de la percepción sensorial, así como la respuesta de los sentimientos a ese proceso, y el ejercicio de una resistencia contra la coacción o un placentero anticipo de libertad, según nos deja saber Susanne Schlicher, voz teórica de esa tendencia.¹²

Los representantes de este credo, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffman, Hans Kresnik, Susanne Linke y la más connotada, Pina Bausch, han formalizado una forma escénica que vendrá a ser llamada danza-teatro. Esta forma será continuada en Inglaterra por Rosamund Gilmore, en Francia por Maguy Marin y Catherine Diverres, entre otros, y en los Estados Unidos por Meredith Monk y Martha Clarke por nombrar sólo algunos representantes mundiales en los últimos años de esta manifestación.

Pina Bausch, su más conocida conformadora, coreógrafa y directora de la Wuppertal Dance Theater Company, goza de una respetada aceptación en los mayores centros culturales mundiales, un amplio repertorio y una buena cantidad de bailarines-actores, ejecutantes bien adiestrados en esa forma de teatralidad danzaria.

Partiendo de lo que Pina Bausch ha llamado "teatro de la experiencia", sus códigos fueron ampliados con el uso de potentes materiales

físicos a los cuales los bailarines debían enfrentarse en el momento de actuar. Tierra, agua, escenarios llenos de hojas secas que crujen y despiden olor, objetos disímiles tirados en el piso y perturbadores del espacio escénico, césped o plantas florecidas que debían ser holladas por los pies de los bailarines, humo cegador, grandes animales, como cocodrilos e hipopótamos disecados en medio del espacio escénico, escenario lleno de sillas que alguien debe constantemente mover para abrir espacio a los intérpretes; accesorios tales como una grabadora montada sobre una mesa rodante que debía ser la fuente sonora, manipulada intermitentemente por uno de los bailarines a través de la obra; vicrolas mecánicas, pianos, cabinas de baño con ducha, pequeños y grandes juguetes infantiles, sillones y sofás que llenan la escena de objetos utilizados hasta su deterioro total; enormes ramas secas que interfieren el espacio escénico; una piscina que ocupa el escenario con varios centímetros de agua donde hunden los pies y la ropa los intérpretes, o escenografías de estilo realista que a mitad de la obra van siendo eliminadas por los tramoyistas que se la llevan en secciones hasta dejar la escena vacía, conforman la parafernalia sistémica de esta nueva forma de danza teatral. La apertura del escenario usualmente se extiende desde sus paredes desnudas (sin telones ni cortinas) hasta el proscenio, y pasa frecuentemente por sobre el espacio vacío en que se sitúa la orquesta.

Norbert Servos, estudioso del quehacer de Bausch, nos deja saber que las escenografías, bien tangibles, aunque alejadas de cualquier naturalismo, son fondos más bien poéticos, como un césped, un pintado mar congelado como piso, o una ancha cisterna acuática, que llevan el realismo en la danza-teatro a una realidad utópica, a una utopía realística. Pero, más allá de eso, constituyen espacios en los cuales se mueven los ejecutantes, con estructuras que imponen prescripciones restrictivas a los bailarines, y que hacen sentir audibles sus acciones, porque les ofrecen resistencia, como, por ejemplo, las hojas secas o el agua en el escenario.

Para Pina Bausch, los diseños escenográficos y los de vestuario, así como los accesorios de utilería, están subordinados a su intención. Las simples y prácticas escenografías rechazan una actitud pasiva, culinaria y consumista, y su belleza frágil está siempre en circunstancias de perecer.¹³ Es decir, hay una establecida lucha de códigos escénicos y los ejecutantes desarrollan sistemas significantes que establecen oposiciones entre el código danzario y el plástico

escenográfico. Hollan hojas y flores, se dañan físicamente con las afiladas ramas secas al danzar sobre ellas, se mojan los pies y vestimentas, o se ven entorpecidos por los animales disecados puestos en el espacio escénico, levantan polvareda y experimentan la inseguridad del deslizarse sobre la tierra desnuda, el escozor del césped vivo, el ahogo del humo tirado sobre sus rostros, o las sensaciones del agua de las duchas o regaderas sobre sus cabezas y cuerpos.

Los códigos sonoros se hacen reticentes, fragmentarios, cortados, repetitivos, inmovilizados o aumentados por insólita audición, como, por ejemplo, la del pulso cardíaco bajo diferentes estados de ánimo, o la interrupción de la música para continuar después de *lapsus* intermitentes cortando la continuidad y coherencia de la obra musical. La grabadora en la obra *Barba Azul* asume una significación más allá de la de un juego escénico con un equipamiento técnico: adquiere el estatus de un ejecutante o intérprete, al incorporarse a la acción y ser rodada coreográficamente en torno al espacio para dividir el tiempo de la representación.

La teatralidad en la danza-teatro pretende plantear en su propia temática la contradicción con las convenciones teatrales. Rehúsa aceptar la compulsión al exhibicionismo, así como la muda actitud expectante del público. Estima que el teatro no debe apartarse de la realidad, pretendiendo atacar todo aquello que corporiza al teatro como institución rígida, para convertirlo en un lugar de viva experiencia. En ese proceso, las fronteras entre el ensayo y la representación llegan a hacerse irreconocibles. El producto terminado es revelado como algo en pleno desarrollo. Y así los bailarines-actores suelen explicar lo que viene a continuación, discuten la escena que debe proseguir, no ocultan su mal humor, o el disfrute de su trabajo.

Igualmente que las esferas privadas y públicas suelen converger en la vida real, se presenta el proceso de producción que ocurre detrás de la escena como el producto artístico terminado. Se desnuda el proceso creativo y se muestra a la vista las herramientas: con ello la danza-teatro de Pina Bausch pretende destruir la lustrosa y pulida ilusión teatral.¹⁴

Como vemos, un intento de exposición meta-teatral se efectúa en la teatralidad de la danza-teatro de Pina Bausch, al fundir el resultado con los preparativos del mismo. La teatralidad por fuera, muestra los laberintos de su estructura constructiva interior.

En cuanto al código de movimiento puede decirse que sus cánones están tomados directamente de la cotidianidad. Los bailarines caminan, corren, saltan, caen, se arrastran, resbalan, etc. La repetición de un movimiento hasta diez veces o más hace obvia la fatalidad inherente al estado de sentirse atado al devenir de los acontecimientos. Las repeticiones y la lentitud de la cámara cinematográfica, así como la alocada velocidad del cine mudo, se convierten en medios dinámicos expresivos, adecuados al sentido alienante del espectáculo. Esto quiere decir que entre los instrumentos de la danza-teatro están los gestos quebrados, las repeticiones a varias velocidades, y la dislocación de los procesos del movimiento al someterlo a la separación de sus secuencias.

Estas formas irreales de la acción creadas por la tecnología cinematográfica se constituyen en poderosas armas en manos del expresionismo contemporáneo. Pina Bausch se apodera de ellas y manipula coreográficamente sus efectos para comunicar significados didácticos, según interpreta Servos, aunque ella no hace ningún llamado al didactismo. Son esos *gestos de indicación*, que vienen a constituir una técnica de la alienación en constante exhibicionismo de sus procesos, con los cuales la danza-teatro pretende cuestionar los cánones de la sociedad en que vive, a través de la lógica de las emociones y los efectos que no dependen de la razón.¹⁵ Así, lo altisonante alterna con lo suave, lo rápido con lo lento, la tristeza con la alegría, la histeria con momentos de quietud, el aislamiento con las tentativas de acercamiento.¹⁶

Las cosas aceptadas como normas, son sometidas a una disección cuando se sacan de su contexto familiar; de esa manera, son experimentadas como nuevas. La imagen alienada permite el lenguaje cotidiano y frecuentemente deformado del cuerpo, según dice Brecht, "ser reconocido, pero al mismo tiempo ser extraño". Cosas que en la vida cotidiana se han convertido en rutinarias son percibidas por primera vez desde la distante perspectiva de una nueva alienación.¹⁷

Los códigos de lenguaje tomados del teatro hablado son incorporados como instrumentos esenciales para ser distorsionados y reducidos, haciéndolos aparecer como algo ridículo y destructor. Los bailarines chillan, gruñen, sollozan, jadean, ríen falsamente, se carcajean, emiten sonidos primarios. Cada convención del lenguaje hablado es desafiado; aun los patrones o frases de palabras establecidas, así

como los fragmentos de las mismas suenan ajenos, a través de la monotonía y la arbitraria repetición. Ningún medio de comunicación parece adecuado para establecer el contacto humano.¹⁸

En cuanto al elemento dramático introducido como necesario en este tipo de evento teatral recientemente incorporado al mundo del espectáculo, Servos nos dice que la dramaturgia, aunque admitida como necesaria, no confiere al asunto bases para hacer un juicio moral acerca de los diferentes acontecimientos, pues la disolución de los roles diferenciadores hace que el público pierda la necesidad o conveniencia de identificar a un personaje convencional. Por otra parte, la cooperación del público es requerida, pues cada uno de sus miembros es racional y emocionalmente individual, incluido en los procedimientos escénicos, debiendo tomar partido y decisiones propias con respecto a la proposición escénica.¹⁹

La danza-teatro, en general, y en particular la de Pina Bausch, sigue un formato espectacular ajeno a la dramatización en que una historia se desnuda haciendo *strip-tease* dramáticamente ante el público. Al contrario, ha tomado un formato cercano al revisteril en que un número tras otro, presentan una proposición escénica, a veces de solos, otros de parejas y frecuentemente con muchos ejecutantes en la escena. Con ello se expresa un sentido de lo fragmentario y una repulsa a la continuidad de la estructura coreográfica.²⁰ En estos espectáculos se combinan danza, teatro hablado, ópera, pantomima, mezclándose todos esos ingredientes, pero sin tratar de lograr su fusión dentro de una unificada y total obra artística. Al contrario, todos esos variados elementos teatrales no se combinan en armoniosa totalidad, sino que más bien retienen su independencia. Esas disonancias son adquiridas e incorporadas dentro del concepto de la obra.²¹

Las barreras entre los géneros fueron rotas y las líneas de demarcación que tradicionalmente han separado a la danza, el teatro hablado y el musical, fueron abolidas.²²

Veamos un ejemplo del desarrollo de una obra de Pina Bausch según las notas al programa de *En la montaña un grito fue escuchado*:

Algo que progresivamente crece pausadamente y no puede ser interrumpido. Romper con algo en la creencia de que uno puede parar algo haciendo eso. Indicaciones de muerte y miedo. Hacer de una debilidad algo positivo. La calma antes de la tempestad.

Algo que cambiará y se convertirá en bien. Querer sentir algo a todo precio. El deseo de mover montañas. Un signo de que las cosas van mejorando. Algo roto y algo completo.²³

De tal forma, los códigos literarios subyacentes en la obra de Pina Bausch poco literales, aunque de raigambre figurativa, están cimentados en fuertes áreas de la personalidad humana, tales como las de la residencia del miedo y la falta de amor, que prevalece mucho en sus obras y que forman parte de uno de los resortes más conspicuos del ser humano, tan capaces de hundirlo en la destrucción, como a través del esfuerzo por la supervivencia, superarlos y elevarse hacia las altas cimas de la realización. Su obra

es la materialización de una interminable llamada de auxilio que se desarrolla sin ninguna lógica discursiva; son una serie de cuadros móviles ligados por un alfabeto corporal propio y por una escritura dramática nueva en la danza contemporánea.²⁴ Se propone [...] recurrir a una voluntad creadora a-lógica donde la subjetividad entra de lleno como base metodológica, y principalmente estética.²⁵

Veamos algunas descripciones que se hacen de los espectáculos de Bausch:

[...] el conjunto de bailarines dibuja físicamente en el espacio la sensación del pánico [...] producto de un estudio del peso, la velocidad y la dirección dados al movimiento, un movimiento sorprendido [...] en su caos original.

En la escenografía [...], el suelo es una sustancia natural, una superficie terrosa que el menor roce modifica. Estructura blanda, temblorosa, arquitectura móvil que, a veces, se alza del suelo en un estampido, empolvando el espacio como un cuadro puntillista.

[...] la muerte muchas veces intuida se vuelve inminente por la presencia del torturador que encarna el bailarín Jan Minarik. El rostro deformado, monstruoso, es el poder implacable que hace estallar, morir ahogado en un grito, esos globos multicolores, poesía viva hecha de la respiración de los hombres. La última imagen del espectáculo, sumergida en los sonidos de gaita, no nos deja ninguna esperanza. La muerte ritualizada no tiene escapatoria. La

viejecita que con su pala cava una sepultura, entierra no a un hombre, sino una silla. La especie humana quizás está ya ausente.²⁶

Como vemos, un fuerte pesimismo traspasa la obra de Pina Bausch, solamente, a veces, iluminado por entre las tormentas de la violencia, el desfasamiento y la alienación, por relámpagos de una esperanza vaga en los fuertes resortes del ser para la supervivencia en su instinto de conservación. Todos los códigos teatrales están al servicio de poner a la audiencia ante el espejo para que reconozca las arrugas de una civilización agonizante y tome conciencia de un mundo que ya no sabe hablar de amor.

Al otro extremo, en el péndulo moviente de tendencias danzarias, William Forsythe con el Ballet de Francfort, usando un vocabulario liberado, pero no ajeno al academicismo ballético, se dedica a provocantes usos de los códigos escénicos, dando a sus obras un fuerte sello innovador dentro de la teatralidad danzaria. Juegos de movimientos de piernas llevados a los brazos, que se constituyen en especies de signos de un tráfico sideral, deliberadas falsas indecisiones en cuanto a entradas y salidas de los bailarines a escena, premeditadas incoherencias en el discurso coreográfico; cierres y aperturas intempestivas del telón de boca; apagones en la escena, así como iluminaciones imprevistas del lunetario y la platea sin que sea alterado, por otra parte, el devenir coreográfico escénico; fragmentaciones de la música a la manera de cintas magnetofónicas que son afectadas por la mecánica del aparato que produce el sonido; uso de *gags* humorísticos improvisados como un bailarín negro que en medio del cuerpo de baile blanco sufre un ataque de histeria; el derrumbe inesperado de la escenografía en medio de *flashes* lumínicos cegadores; ritmos infernales y miembros humanos regados por aquí y por allá en la escena como si los bailarines fueran perdiendo sus partes corporales durante la danza. Otro juego escénico consiste en la voz de alguien que dialoga desde un altoparlante con una bailarina-cantante, vestida de la época de Luis XV, quien repite incansablemente las mismas palabras en inglés, durante toda la función.²⁷

Todo ese insólito y sorprendente mundo de sistemas escénicos golpeándose unos a los otros, toman como campo de batalla la ordenada geometría y estrictos diseños coreográficos de una armonía balanchinesca, lo cual hace más alienante la lucha de fuerzas escénicas como un combate entre emisiones que deben golpear al receptor,

cogido de sorpresa en el *non-sense* de compulsivos signos estallando en el espacio escénico. También se hace uso del lenguaje hablado que tritura aún más la sensorialidad, contrastada con la simétrica atmósfera del ballet clásico. En una de las obras, una mujer rubia con los codos sobre una mesa, entremezcla las historias de la Capucita Roja, la Bella Durmiente del Bosque y Cenicienta. Un hombre la interrumpe frecuentemente pidiéndole precisión en cuanto a tal o más cual detalle, hasta llegar a enervarla de tal forma que la chica acaba por romper en llanto.²⁸

El llamado posmodernismo irrumpe con todas estas sublevaciones escénicas de una fuerte teatralidad en el mundo de la danza, para lograr algunos de sus propósitos: como es el de *la ruptura de la cadena de significantes* en primera instancia. Es decir, que las estructuras de carácter incoherente, como las de Pina Bausch, o aquéllas en que el ordenamiento estricto ballético se ve constantemente amenazado por rompimientos inconexos al aparente tema central de la ordenada simetría, como en el caso de Forsythe, llegan a establecer una apariencia general de «montones de fragmentos» y una práctica de lo heterogéneo y lo fragmentario al azar, así como de lo aleatorio.²⁹

El choque de códigos, y su indiscriminada mezcla de signos, no apoyando o subrayando un sistema escénico u otro, constituye una de sus marcas de fábrica. Podríamos decir, que los procedimientos posmodernistas gustan y se regodean en la sorpresa irracional, que pretenden dejar atrás los «ismos» y hasta los «neo», para hacer proposiciones «ultra». Esto último, aunque parezca un juego de palabras, en la práctica posmodernista, guste o no guste, constituye un proyecto de estabilizar lo inestable, de crear sistemas de lo incoherente y de trabajar con los materiales del modernismo, en un intento loable o no, pero ciertamente válido, de no mantener estática la cultura, sino de moverla hacia no sabemos exactamente aún qué nuevo estadio. Y aunque todavía no se saben los presupuestos totales o definitivos de esta tendencia, sí podemos sospechar que una gran apertura entre las fronteras de las especificidades culturales se avecina. La tecnología y la ciencia se meten cada vez más, a su vez, en las áreas artísticas, y hasta permiten a teóricos como Fredric Jameson inmiscuir los conceptos psiquiátricos de la esquizofrenia dentro de los presupuestos del posmodernismo, de ahí que la disociación en la informática de esta tendencia se corporice en los cru-

ces de códigos y en la forma de establecer una apariencia "de desechos de significantes distintos y no relacionados entre sí", provocadores de imágenes de "ansiedad y pérdida de la realidad", así como de "euforia, de borrachera, de intensidades producto de la alucinación o de las drogas".³⁰

Al hurgar en la creciente teatralidad en los predios danzarios de las últimas realizaciones, encontramos que entre las características del teatro posmoderno, según Patrice Pavis, una práctica corriente aparece, y es la de que el código básico (en el teatro dramático es el texto y en el danzario el movimiento) deja de ser "el sistema tutor primero, ni [...] es el sistema de referencia para juzgar todos los signos de la representación sino que se convierte en un sistema entre otros".³¹ Es decir, que el amplio concepto de teatralidad se hace cada vez más abarcador y pretende imponerse sobre sus géneros diferenciados. Producto de esto, surge una inminente mezcla de estilos y lenguajes diferentes, consecuencia de que "la cultura y la tolerancia cultural consisten en utilizar de forma indiferenciada [...] todos los niveles de cultura".³²

Y prosigue Pavis: "En el posmodernismo se trata de buscar a derecha e izquierda elementos culturales y lo único que cuenta es la forma en que se mezclen."³³ Como consecuencia de ello se hará "un elogio del fragmento, de lo inacabado, de lo inconcluso, del comentario, de la deconstrucción".³⁴ Y después: "La noción de coherencia o de totalidad se critica muy violentamente [...], noción de totalidad vinculada a una concepción del realismo",³⁵ el cual, por supuesto, se rechaza. Todo esto quiere natural y lógicamente decir que "el posmodernismo niega la idea de una puesta total, global, cerrada, coherente"³⁶ y que para lograr ese propósito se lanza a todo tipo de aventura con los sistemas escénicos para provocar nuevos tipos de comunicación entre el emisor y el receptor, dejándole puertas entreveradas por el intenso entrecruzamiento de signos de distintos códigos significantes, propiciadores de la multiplicidad de interpretaciones o lecturas del hecho teatral.

Después de atravesar los densos caminos de la teatralidad danzaria contemporánea, justo nos será emitir algunas ideas sobre el sujeto conductor de todos esos sistemas en determinado momento, que es el coreógrafo.

Si en el teatro dramático existe una dualidad entre el dramaturgo quien escribe el texto, y el director que pone la obra en la escena; si

en la ópera también existe dualidad entre el compositor y el director musical de la misma, más la presencia sobre todo en los últimos tiempos, de un *metteur en scene*, constituyéndose así ya en trilogía, en la danza teatral, por el contrario, el coreógrafo resume en uno al creador del sistema tutor y al mismo tiempo al de director de la puesta en escena, englobando en una totalidad varias líneas de creación. Un coreógrafo, en el proceso de montaje, ya hace fluir por su imaginación los diferentes códigos que utilizará en la puesta en escena de su obra. El creador de la música, el diseñador de escenografía y vestuario, el de la iluminación, y hasta, en ocasiones, el guionista, son co-creadores llevados de la mano por el coreógrafo, quien los hace conscientes de la multiplicidad de signos agrupados en sus sistemas correspondientes para concurrir en la obra danzaria, necesitando de sus especializaciones para concretar el hecho teatral que se propone. Su misión de controlador del "espesor de signos" del que ya hemos hablado, es ineludible.

Esto, sin embargo, no obsta, para que algunos creadores hayan querido también romper con esa regla. Tal es el caso de Merce Cunningham, quien ha preferido que música, diseño, y los propios bailarines, se desarrollen escénicamente con total independencia unos de los otros, apoyados todos en una estructura aleatoria. Partiendo de los experimentos de John Cage de crear la música en el "aquí" y el "ahora" del aleatorismo surgido en la década de los 60, Cunningham elaboró un proceso paralelo basado en el azar de la filosofía Zen japonesa. Así, Robert Rauschenberg elaboró escenografía y vestuario que, según el mismo coreógrafo, no debían tener connotación alguna con la coreografía, sino sólo la misión de crear ámbitos espaciales a la errabunda trayectoria de los ejecutantes en la escena. Algo que estuviera en el área de la danza, a través del cual moverse o dar vueltas o estar en él, eran los solos requerimientos del coreógrafo.³⁷ Otros han seguido esa línea de trabajo, en búsqueda de una más total abstracción danzaria, tratando de eliminar todo factor de orden figurativo en sus obras. Ésta ha sido también otra de las vertientes del posmodernismo, específicamente en el campo de la danza, apoyándose en la mezcla de elementos escénicos sin propósitos de integración global alguna.

Sean ya una u otra las formas de afrontar el acontecer escénico, no dejaremos de concordar con el supuesto de que la danza cuando se involucra en los vericuetos de la teatralidad, se sumerge en una in-

tensa acción de procesos y sistemas enriquecedores plenos de signos que empujan sus fronteras hacia mayores y mucho más multiplicidades en cuanto a relaciones sensoriales. Con ello se va cumpliendo la inexorable marcha de las artes teatrales hacia nuevas exploraciones, nuevas integraciones, nuevas modulaciones, nuevos procedimientos, nuevas búsquedas y hallazgos. En fin, sigue la traza zigzagueante de los procesos culturales en su devenir aislante y al mismo tiempo totalizador, integrante y desacralizador, caótico y racionalizador, atando cabos en el proceso sin par del arte contemporáneo.

1989

NOTAS

- ¹ Roland Barthes: "Un 'espesor' de signos", en *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis, Ediciones Paidós, Barcelona, 1980, p. 468.
- ² José Sanchis Sinisterra: *¡Ay, Carmela!* Teatro 1. *El Público*. (Centro de Documentación Teatral), enero, 1989, p. 22.
- ³ *Ibid.*, p. 22.
- ⁴ *Ibid.*, pp. 22-23.
- ⁵ Tadeusz Kowzan: "El signo en el teatro. Introducción a la Semiología del arte del espectáculo", en *Semiología y Teatro*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1988, p. 23.
- ⁶ Antonin Artaud: *El teatro y su doble*, Instituto del Libro, La Habana, 1969, p. 120.
- ⁷ *Ibid.*, p. 121.
- ⁸ *Ibid.*, p. 162.
- ⁹ *Ibid.*, p. 200.
- ¹⁰ Jerzy Grotowsky: "Hacia un teatro pobre", en *Tulane Drama Review*, vol. 10, no. 2, USA, 1965.
- ¹¹ *Idem.*
- ¹² Susanne Schlicher: *Tanz-Theater*, Rowohlts Enzyklopädie Kultur und Ideen, Hamburgo, 1987, pp. 194-195.
- ¹³ Norbert Servos: *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater or the art of training a goldfish. Excursions into dance*, Ballet-Bühnen-Verlag Köln, Cologne, FRG, 1984, pp. 24-25.
- ¹⁴ *Ibid.*, pp. 24-25.

- ¹⁵ *Ibid.*, p. 22.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 23.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 23.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 55.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 55.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 54.
- ²¹ *Ibid.*, p. 55.
- ²² *Ibid.*, p. 20.
- ²³ *Ibid.*, p. 211.
- ²⁴ Maryse Badiou: "Pina Bausch, el grito intuitivo de un paisaje interior", en revista *El Público*, Madrid, junio, 1988, p. 45.
- ²⁵ *Ibid.*, p. 46.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 47.
- ²⁷ Rene Servin: "William Forsythe: le genie de la provocation", en periódico *Le Figaro*, Paris, 23 de junio de 1988.
- ²⁸ Sylvie de Nussac: "Sabbat de Lolitas", en periódico *Le Monde*, Paris, 6 de julio de 1988. (Los fragmentos han sido especialmente traducidos para este ensayo por Ramiro Guerra.)
- ²⁹ Fredric Jameson: "El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío", en revista *Casa de las Américas*, no. 155-156, La Habana, marzo-junio, 1986, p. 156.
- ³⁰ *Ibid.*, p. 157.
- ³¹ Patrice Pavis: "¿Hacia una puesta en escena postmoderna?", en revista *Tablas*, La Habana, abril-junio, 1989, p. 12.
- ³² *Ibid.*, p. 13.
- ³³ *Ibid.*, p. 13.
- ³⁴ *Ibid.*, p. 13.
- ³⁵ *Ibid.*, p. 13.
- ³⁶ *Ibid.*, p. 13.
- ³⁷ Merce Cunningham: *Changes: Notes on choreography*, Something Else Press, Inc., New York, 1968, [s/p].

DEL GESTO
Y LA GESTUALIDAD

X, de cincuenta años de edad, aquejado de una dolencia ocular, sospecha que es de carácter emocional y acude a un psiquiatra. Éste lo somete a un tratamiento psicoterapéutico en búsqueda de posibles conflictos subconscientes, según los postulados del psicoanálisis.

Un día de sesión transcurrió de esta forma: el médico pone en manos de X una serie de láminas y le pide que le dé sus impresiones, rápidas y no demasiado elaboradas acerca de las mismas. La tarea fue cumplida sin apenas ningún tropiezo, excepto con una de las imágenes. En la misma aparecía un niño acostado, mientras que un hombre mayor, sentado a su lado, le tiende la mano hacia el rostro en forma protectora. El paciente ante esa lámina no encuentra nada que decir, aunque sin aparente bloqueo. Solamente se siente incapaz de establecer asociación de idea alguna ante la imagen, procedimiento que le había sido muy fácil con el resto. Desenfadadamente termina la sesión y al despedirse, el médico hace un gesto de ponerle la mano sobre la cabeza al paciente, quizás con la intención de hacerle saber de que no debía impacientarse a través del proceso. X, al recibir el contacto de la mano del médico, se siente fulminado por un sentimiento de ira, que no por inexplicable se hizo menos obvio. Sale del consultorio plenamente insultado, con un abierto rechazo al tratamiento, y toma la decisión de no continuarlo, haciéndose comentarios ácidos con respecto al médico. Al acostarse esa noche siente un incrementado estado colérico, que comprende ser ilógicamente excesivo para las circunstancias, pero que no puede evitar.

Al día siguiente, al despertar, le sobrevino de improviso un nombre: el del Doctor Z. Y con ello toda una vivencia de su primera adolescencia. En varias ocasiones, su padre lo había llevado por motivos de salud a un médico al cual mucho apreciaba. En las consultas era impelido a desnudarse y ser reconocido por el médico,

quien al tiempo que auscultaba su cuerpo lo hacía de tal forma que lo inquietaba, sobre todo en un persistente reconocimiento de sus órganos genitales. En una ocasión en que debió acudir sólo al facultativo, fue compelido al orgasmo en forma tan astuta y sin apenas contacto físico, que dejó al muchacho estupefacto y conmocionado ante la experiencia. Todo fue ejecutado de una manera que no podía poner a su padre en conocimiento de causa, ya que el provocador poseía argumentos para justificar una total ausencia de premeditación y hubiera podido explicarlo todo como un estado emotivo circunstancial del joven, y no como una maniobra motivada por bien manipulados medios de excitación erótica, disfrazadas de acciones de auscultación médica. Un total estado de impotencia moral inundó al muchacho, el cual fue despachado inmediatamente con una receta de psicofármaco y un método para su aplicación.

El estado de cólera y humillación, de insulto y vejación que había sentido el día anterior a raíz del gesto del psiquiatra, acudieron en agolpadas sensaciones, como reproductoras de aquella vivencia del pasado, perdida en el inconsciente por tantos y tantos años. La superposición del gesto protector del hombre mayor hacia el niño en la lámina, y el posar de la mano sobre su cabeza por parte del psiquiatra al despedirse la tarde anterior, se constituyeron en significantes de un significado olvidado, pero bien cargado de emotividad que hizo eclosión en un rechazo al acontecimiento inmediato detrás del cual se ocultaba una experiencia de profunda raigambre psicológica.

Esta "biografía de un gesto", nos muestra en su fábula, al parecer extraída de un texto freudiano, las profundas raíces que poseen esos signos físicos que constantemente trazamos en el espacio que nos circunda para comunicarnos expresivamente de forma explícita, profunda y subrayante, dependiente o no del sistema verbal del lenguaje, forma por excelencia diseñada para la comunicación de los seres humanos entre sí. Y de esa manera también hemos podido ver cómo el gesto de una mano que se inclinó sobre una cabeza en una lámina, y otra que repite parecido gesto sobre un paciente, poseen el poder evocador de toda una profunda y traumatizante vivencia, en diferentes estratos significantes, a veces encubridores, y otras, reveladores de significados contradictorios y al mismo tiempo complementarios de un acontecimiento conformado por acciones con sus correspondientes efectos en la psiquis de alguien.

Conceptualización del gesto

Para poder proseguir esta disertación reflexiva sobre el gesto, tendremos que ubicarlo dentro de un marco conceptual cuyo trazado lo definirá como *todo signo psico-físico de pretensiones comunicativas, a través del cual se establecen líneas expresivas de información tanto figurativas como abstractas, directas o indirectas, reveladoras o encubridoras de intenciones ocultas, encubiertas o francamente abiertas a su significación.*

Las teorías de la información nos definen bien claramente entre las diversas formas de comunicación, aquéllas de las

conversaciones pre-lingüísticas, consistentes en gestos o ademanes, el juego silencioso y el juego sacro que es el rito, las semánticas musical y plástica, aquellos modos de comunicación en que el lenguaje principalmente describe, frente a aquellos otros en que los que su valor es, sobre todo, expresivo [...].¹

Precisamente dentro de esos rangos pre-lingüísticos y en su valoración expresiva es que el gesto (llamado también aunque con menor precisión conceptual, ademán) va a adquirir su verdadera dimensión y cumplir adecuadamente aquel apotegma de: "Cuando faltan las palabras, sobra el gesto."

De igual modo es en el área de la información que el gesto hace valer su fuerza comunicativa, su capacidad de emitir mensajes y su carácter de socialización, aun cuando el mismo "no suscite aceptación sino discrepancia y aun abierta oposición",² pues también en estos casos el valor comunicativo no sufre alteración. Su carácter, igual que el de los otros medios comunicativos, "ha de ser siempre 'descifrado' o, si se prefiere, cuando menos 'interpretado', con todos los riesgos de error que esta traducción lleva consigo".³

Teniendo en cuenta todas las vías de comunicación que constituyen el lenguaje ordinario, la lengua escrita, el lenguaje formalizado científico y la telecomunicación, según la Informática, no hay diferencia esencial entre ellas y la comunicación no verbalizada.⁴

Y aunque el lenguaje hablado se considere el más potente, es verdaderamente en las otras formas más simples, o más inequívocas, precisas y objetivas, que en ciertas estructuras de la comunicación, donde es más fácil de captar la transmisión de mensajes.⁵ Como en todos los sistemas de comunicación y quizás por su carácter vivamen-

te expresivo y frecuentemente de intensa emotividad, el gesto posee una semántica de gran polivalencia. El significado de un gesto está sujeto a gran cantidad de valoraciones según esté coloreado por la ira, el engaño, la sensualidad, la alegría o el dolor y demás sensibilizaciones. La ambigüedad que es también otro de sus matices, quizás sea la valoración más dubitativa y que se preste más a tergiversaciones subjetivas de todo tipo. Estas consideraciones son muestras del amplio universo de la gestualidad como medio comunicativo con su natural carga de información en que frecuentemente pesa más la expresividad que la descripción, sin eliminar tampoco esta última en determinados casos, sobre todo en los relacionados con valores cognoscitivos. Éstos, desde luego, por lo menos en lo que concierne a la comunicación humana fuera de los ámbitos de la especializada comunicación estética o artística, dentro de la cual puede convertirse en signos, señales y símbolos de inusitadas conceptualizaciones.

En la búsqueda de los orígenes del gesto bien nos podríamos plantear: ¿es acaso la gestualidad sólo patrimonio del hombre, o lo es también del animal? Esto bien podría ser cuestión para una temática de la enigmatización gestual. El rabo agitado del perro ante su amo, el restregarse del gato contra la pierna de su dueño, y otros movimientos gestuales que efectúan los animales domésticos pudieran darnos quizás una respuesta afirmativa. Pero, ¿y la de ellos entre sí? El que haya visto el despliegue de la cola del pavo real ante la provocación de sus hembras, o el revolcarse de un gato macho ante su compañera impertérrita que lo fulmina con la mirada y la emisión de pequeños chillidos, no podría dudar de ello. El gesto de protección de las gallinas que abren sus alas sobre sus polluelos, el juntar de las cabezas de las palomas mientras se arrullan amorosamente, la brusca inmovilización del cervatillo que corre y, de pronto, para y con ligeros gestos de observación otea lo que ocurre a su alrededor, son otras posibilidades de la gestualidad de los animales entre sí. Se dice que el cangrejo produce unos movimientos especiales con sus tenazas que atraen a sus hembras y provocan en ellas la ovulación. ¿Podemos negarles la categoría de significación a esas señales cinéticas del crustáceo a sus hembras para el apareamiento? Todos estos ejemplos, si no nos llevan a una afirmación científica, por lo menos nos incitan a una perplejidad ante el fenómeno gestual y su posible inclusión en el mundo de los animales inferiores.

Gesto y acción

Debe estar bien clarificado que no podemos confundir el gesto con las acciones. Éstas son funcionales, poseen finalidades definidas y generalmente mayor rango de duración y complejidad, así como de una distribución de energía a través de la misma. Subir una escalera, vestirnos o desnudarnos, barrer una habitación o escribir una carta poseen muchos y complejos diseños físicos-motores con intenciones bien definidas.

Las acciones son las que permiten al ser humano controlar el medio en que se mueven, efectuando un doble proceso de adaptación de sí al mundo circundante y de éste a las necesidades del sujeto. Toda la actividad del hombre en la consecución de sus fines materiales inmediatos está creando procesos de actividades con sus correspondientes acciones de complejas secuencias en que se juegan todos los impulsos no solamente físicos, sino también los psíquicos. La adquisición de destreza para accionar es la historia del hombre por el desarrollo de sus habilidades y la plasmación de técnicas, así como la inventiva para una mayor facilitación de sus sistemas de actividades físicas, a través de la tecnología. El gesto, por su parte, es también un movimiento, pero infinitamente más simple que la acción, aunque cargado de una mayor fuerza significante y voluntad comunicativa pues posee una gran capacidad para condensar ideas e imágenes que pudieran ser mucho más vastas. Su fuerza es utilizada frecuentemente para subrayar el lenguaje hablado o la expresión sonora, siendo ésta la razón por la cual la Lingüística lo ha colocado en tan importante plano.

Gesto y estructuralismo

En las últimas décadas el estudio del gesto ha adquirido un insospechado interés. Desde el auge del Estructuralismo en la década de los 50 se ponen en primer plano la existencia de complejas estructuras conformadoras de los fenómenos socio-culturales, reveladas por otras ciencias como la Lingüística, la Etnología, la Etnografía, la Antropología y la Semiología o Semiótica que se instauran como ciencias humanas y que nos permiten llegar al interior de ese esqueleto soportante e interrelacionante, que viene a ser como "la forma

en que se 'arreglan' entre sí las partes de un todo cualquiera".⁶ Jean Pouillon dice de ello: "La estructura, pues, es lo que revela el análisis interno de una totalidad: los elementos, las relaciones entre estos elementos y la disposición, el sistema de estas relaciones entre sí."⁷ Es decir, que "estructura, organización, arreglo y disposición son sinónimos".⁸ Y todo fenómeno posee "estructuras ocultas detrás de la apariencia de lo real".⁹

La teoría del Estructuralismo asimila el concepto freudiano de que "el inconsciente puede descifrarse como un lenguaje", siendo, además, "un pensamiento que se impone al hombre".¹⁰

Lo oculto del inconsciente individual se magnifica también enigmáticamente en el pensamiento socio-cultural. "Bajo la aparente incoherencia de lo vivido individual, bajo la diversidad arbitraria de los hechos sociales, existe un orden oculto que hay que hacer aparecer".¹¹ La Lingüística ha profundizado en la importancia que el lenguaje con su código de estabilización comunicativa juega en las fuerzas estructurales. Así, "el lenguaje asegura, por medio de signos, la comunicación entre los miembros del grupo".¹² Y "es seguro que las leyes de su funcionamiento están elaboradas a nivel del pensamiento inconsciente". "El método estructural [...] trata de hacer inteligibles los sistemas de pensamiento."¹³ Acercándonos a la reflexión a la cual queremos llegar, apuntaremos el concepto de que "descubrir una estructura es descifrar un enigma, revelar un sentido oculto [...]",¹⁴ partiendo de que la psicología humana es un sistema estructural que se revela por enigmas, de los cuales uno de los menos borrosos es el lenguaje, y junto a él, el gesto que constituye un intento aún más personal del sujeto por iluminar lo ambiguo que a veces puede ser la comunicación oral. No debemos olvidar que antes del surgimiento de los códigos lingüísticos, fueron los gestos los primeros intentos de comunicación expresiva del hombre, o sea, que el gesto es un lenguaje pre-verbal. Y el ser uno de los más primarios acontecimientos de la informática social está aún presente en el hecho de que un forastero, a través de gestos, es capaz de llenar sus necesidades elementales de comunicación.

La gestualidad es, pues, uno de los medios más eficaces de establecer significados, a través de significantes físicos en que las intenciones energéticas de su emisión colorean la informática de los seres vivientes. Y es por ello también, uno de los signos más eficientes en la develación del enigma de la personalidad y de los grupos sociales,

así como eficaz revelador de las profundas raíces estructurales del hombre. Esta razón ha hecho que el estudio del gesto haya adquirido, en los últimos tiempos, un insospechado matiz de conocimiento como una de las células básicas del comportamiento individual y colectivo del ser humano.

Gesto y psicología

La psicología, ciencia que estudia las estructuras mentales individuales, confiere al gesto una categoría significante de gran importancia por su carácter revelador. La sintomatología patológica gestual de los enfermos mentales consume muchos capítulos de la Psiquiatría, ciencia que estudia la enfermedad psíquica. Los gestos, considerados definitivamente como movimientos expresivos corporales, constituyen "una de las claves más valiosas para entender la mente humana".¹⁵

No es un secreto de la ciencia psicológica el hecho de que pensar es la capacidad de formar ideas en la mente, y que el producto de esa acción, el pensamiento, es la facultad de comparar, combinar y estudiar las ideas. El pensamiento humano, muy ligado a su desarrollo evolutivo, posee tres estadios: el concreto, el imaginativo y el abstracto. El primero es el área de las acciones inmediatas en que el hombre reacciona frente a su ambiente, y sus gestos están dirigidos a proteger su equilibrio nervioso, constituyéndose en los instrumentos de la adaptación a las circunstancias, y, por lo tanto, son funcionales y utilitarios pues "[...] protegen al mismo tiempo el equilibrio nervioso y la integridad moral [...]".¹⁶ Aquí, los gestos al igual que las palabras sueltas, dejan de serlo, para concatenarse en frases cinestésicas con longitud propia al discurso de la acción que propende a logros definitivos y que permiten al individuo un equilibrio de supervivencia en relación con el mundo exterior. Todos los actos humanos para controlar el mundo circundante establecidos en procesos adaptativos, pertenecen al pensamiento concreto.

El segundo, el imaginativo, es aquél que se alimenta de imágenes vivas que al proyectarse encuentran en el gesto su más amplio código de extraversión. Es aquí donde los matices emocionales se instauran con mayor preponderancia, y donde surge la potencia de la gestualidad para establecerse como un lenguaje vivo e irremplazable de comuni-

cación, rico en significantes, según cada sociedad, cada individuo, cada latitud, cada raza, cada temperamento, cada oportunidad, cada estado de ánimo, y también cada posible represión, introversión o, aun, patología mental.

Por último, el pensamiento abstracto es el productor de ideas más racionalistas (la Filosofía, las ciencias) y también el menos propenso a su exteriorización cinética, aunque los psicólogos no excluyen sus posibilidades de aparición, pero enmarcado en la expresión del rostro en el cual se concentra "la vista, el oído, el olfato y el gusto, lo que hace de la cara la región expresiva por excelencia".¹⁷

Los psicólogos determinan que la emoción es un motor fundamental de la gestualidad, capaz de subvertir el gesto automático o reflejo, caracterizado por la ausencia de representaciones mentales.¹⁸

La emoción, polo contrario de la razón, si bien propende a la irracionalidad y la subjetividad, por otra parte posee "una función definida: abre el camino al pensamiento, ensanchando la conciencia".¹⁹

La emoción, productora de la adrenalina en la sangre, puede tanto proyectarse como "simpática o relajadora", que como "parasimpática o inhibidora".²⁰

Una lista de gestos emocionales nos propone la Psicología, que es encabezada por los de cólera, emanados de conflictos psiconerviosos producidos por el contacto con el mundo exterior. De allí emana el "egoísmo puro y simple con tendencia a la agresividad".²¹ La falta de control es su básica característica y suele presentar dinámicas espasmódicas, hacer subir el color de la cara, agitar la respiración, hinchar los labios y mostrarse a través de gestos incontrolados y bruscos producidos por manos y pies.²²

Los gestos de miedo se caracterizan por tendencia a una cinética inmovilizadora que coincide con la inhibición motora más o menos total.²³ Palidez del rostro, endurecimiento labial, temblor de los párpados y pérdida de la sensibilidad periférica suelen ser aspectos de esta gestualidad, junto con la rigidez muscular y la sensación de sofocación, todo lo cual puede preceder al desvanecimiento.²⁴ Las manos en este estado emocional suelen crear gestos de cogerse una a la otra, retorcerse, hacer tamborilear los dedos, o apretar una mano contra la otra, llevárselas a la cara o al pelo, tocarse la nariz, frotarse, o algún otro gesto que ayude a descargar la tensión nerviosa.²⁵

Los gestos de desagrado se centran frecuentemente en el rostro: hacen descender las comisuras de la boca y contraer los labios, ade-

más de poner en movimiento las aletas nasales. La aparición de sus modulaciones en el rostro la hace ser considerada como una emoción canalizada por la educación.²⁶

La gestualidad proveniente de los celos y la envidia revelan dos tendencias: una agresividad derivada de la autoafirmación y el deseo de posesión, así como el de sumisión y entrega. Es una mezcla de sadismo y masoquismo producto de una confusión sentimental capaz de producir fuertes sufrimientos. Estos gestos emocionales suelen ser muy controlados y hasta refinados, según el nivel educacional del sujeto, al extremo de llegar a poder constituirse en engañosos.²⁷

Los gestos matizados por la alegría poseen las cualidades de aceleración, extensión en el espacio y el tiempo, elevación del suelo y expansión hacia adelante y los lados. Por demás está decir que el rostro aporta irradiaciones en toda su dimensión, y los gestos son sonoramente magnificados por risas, carcajadas, chillidos, movimientos rítmicos de todo el cuerpo, particularmente en pies y manos.²⁸

Los gestos afectivos propenden a la complacencia, usando las armas de la coquetería, y, sobre todo, el gusto por la exhibición personal, ya que se trata de atraer la atención de los demás y, a la vez, hacer disfrutar por la presencia del sujeto.²⁹

La gestualidad de base imitativa está basada en la sugestionabilidad que ejercen los otros sobre el sujeto, que por su parte hace gala de falta de control consciente y exceso de susceptibilidad a las impresiones exteriores, cayendo fácilmente en la influencia de los demás. Aquellos sujetos propensos a esta gestualidad se les adjudica una personalidad sugestionable con cierta tendencia a la neurosis y a la histeria.³⁰ Esta gestualidad encuentra un campo propicio en la imitación de artistas admirados, en los ídolos políticos, y, en el mejor de los casos, en la "imitación ideomotora" del actor teatral, capaz de encontrar gestos característicos y acusados para sus personajes y prescindir conscientemente de aquellos otros que hagan borroso lo esencial del sujeto representado.³¹

Los gestos autísticos, por su significación, están entre los más reveladores y también entre los más exhibicionistas del ser humano. Son gestos dirigidos al propio sujeto que denotan un narcisismo primario. En los niños el descubrimiento de su propio cuerpo y goce del mismo a través de sus manos, los prepara para un sentido de identidad y centralización de la personalidad que podrá ayudarlo

posteriormente contra la presión del mundo exterior que amenaza su equilibrio nervioso y moral. Pero cuando esas tendencias narcisistas pesan sobre el sujeto en su mayoría de edad, denotan falta de logro en su identidad o una cinestesia anormal. Si en el niño denota una expresión de satisfacción en la construcción de su "yo" personal, en el adulto muestra una personalidad débil o quebrantada por conflictos interiores y sentimientos de frustración.³²

El psicólogo Krout da esta definición de los gestos llamados autistas: "Cuando un individuo, inhibiendo sus respuestas directas a una situación externa, responde explícitamente a estímulos internos subsiguientes, tenemos gestos autísticos. Gestos tales como aclararse la garganta, carraspear con esfuerzo, escupir repetidamente sin estímulos objetivos, merecen atención."³³ Quizás el más connotado de esos gestos sea el de llevarse las manos a los genitales, el cual denota una inseguridad viril poco común, característica subrayante del llamado "machismo" insular que tanta gesticulación derrocha en su afán narcisista de llamar la atención, y protegerse agresivamente de la crítica del mundo exterior ante una personalidad débil y vulgar.

Entre los más bizarros gestos tenemos aquéllos llamados estereotipados, los cuales se caracterizan por la repetición continua, la ejecución minuciosa de sorprendentes gestos como el de hacer tronar los dedos de la mano por la opresión de la otra, caminar pisando una baldosa sí y otra no, o saltar determinados peldaños de las escaleras, persignarse al entrar en un ascensor o cuando relampaguea. Pertenecen también a esta categoría los movimientos de manos y pies, jugar intermitentemente con un botón de una pieza vestida, collar o accesorio de la vestimenta, hacer muecas sin sentido aparente, rechinar los dientes, hinchar los carrillos, etcétera.³⁴

No quiero concluir esta sección sin hacer alusión a los famosos "tics nerviosos" que constituyen casi un capítulo de notoria zozobra entre interlocutores. Son movimientos involuntarios estereotipados y mecánicos en su mayoría, pero que precisamente su aparente falta de funcionalidad con frecuencia oculta significados, a veces enigmáticos, tanto para el emisor como para el casual receptor. Y decimos casual porque no existe una emisión dirigida voluntariamente, sino que, por el contrario, es subrepticamente emitida y recibida sin intención. Estados transitorios de ansiedad pueden provocar esta avalancha gestual, en su mayor frecuencia a través de la superficie

del rostro. Parpadeos, contracciones de músculos faciales, aleteo de fosas nasales, rictus labiales, rápidas sacadas de lengua, giros oculares, movimientos de orejas, combinaciones de algunos de éstos con otros, y aun reunión de todos, crean una atmósfera de desesperada gesticulación capaz de hacer perder la paciencia a algunos. El cuello y hasta el torso pueden intervenir en complejas y secretas tensiones cinéticas que en sus repeticiones pueden desestabilizar cualquier conversación por su total ausencia de apoyo a la verbalización. Quizás podríamos pensar que tal gestualidad entra en un campo patológico o, por lo menos, neurótico. Sin embargo, la realidad nos ha demostrado que son sólo esporádicas explosiones gestuales de origen ansioso o de *stress* psicológico, que pasadas sus épocas de crisis desaparecen del sujeto.

Gesto y mano

Si el cuerpo en toda su totalidad es un gigante generador del "alfabeto de signos"³⁵ que son los gestos, no es menos cierto que las manos constituyen la más potente voz expresiva de la gestualidad. Poseen amplia movilidad de la energía transmitida por el brazo, posibilidades de acción simétrica y asimétrica, carácter individual y dual al mismo tiempo, y amplio diapason comunicativo de los dedos que son capaces de elaborar signos de complejos diseños, llenos de lúcida imaginación y de emotiva coloración. "[...] las manos están raramente en reposo; continuamente reflejan, por ligeros gestos y cambios de posturas, el estado de la mente. De todas las partes del cuerpo es la más conexas con los estados de conciencia, tanto subjetivos como objetivos".³⁶ Las manos suelen anticiparse a la explicación verbal, y así anticipan la imagen que la conciencia va a plasmar. "Por este mecanismo, los gestos de las manos son un medio de simplificación y de clarificación."³⁷ El rostro suele ser un área generalmente muy paralela en uso gestual a la de las manos. Raramente un gesto manual no viene acompañado de una intención que se hace visible en los rasgos de la cara del sujeto emisor. Ambos canales, manos y rostro, frecuentemente hacen innecesario el lenguaje verbal, especialmente en nuestra época de rapidez, en que el ahorro comunicativo lleva, a veces, a exasperantes, aunque ingeniosos trueques de gestos y expresiones faciales que con un mínimo de medios

tratan de establecer informaciones veloces, pero, en ocasiones, necesitadas de mayor amplitud de codificación.

No es casual que se le haya conferido a las manos la elaboración del lenguaje de los sordomudos, ya desde el siglo XVII, por el médico inglés John Bulwer, quien consideró a las mismas "el único lenguaje natural del hombre [...] que sin ser enseñado, los hombres de todas las regiones del mundo habitado comprenden a primera vista".³⁸ Un ejemplo simple pero vasto del gran valor de la gestualidad manual es el ejemplo del índice erecto que movido en una forma y otra, y desplazado significativamente, podrá decir: no, aquí, allá, advertir, amenazar, hacer venir, expulsar, y muchas otras figuras.

Gestos y actitudes o posturas

Las actitudes gestuales son inmovilizaciones que marcan un proceso en que el gesto se detiene para constituirse en un signo estático capaz de dar mayor significado a una imagen. Poseemos actitudes físicas, a veces, que repetimos, como esquemas personales. Hay quien gusta de tener las piernas cruzadas, lo cual muestra una naturaleza introvertida; otros llevan frecuentemente las manos en los bolsillos o cogidas atrás mientras caminan reflexivamente; el extravertido, por su parte, mantiene sus piernas separadas y si las cruza las pone en cruz; hay de quienes puede decirse que los brazos cruzados forman parte de su personalidad. Otros apoyan siempre el cuerpo usando el peso sobre las dos piernas, mientras que hay quienes lo cambian constantemente de una pierna a la otra; y aquéllos que ponen los brazos en jarras sobre la cintura constantemente. Esas actitudes generales están muy ligadas al carácter intro o extravertido del sujeto, pero también pueden ser producto de situaciones especiales, tales como la postura militar, o la indolencia del fatigado, o la provocativa de una mujer que trata de llamar la atención.

La actitud física de un sujeto que tiende la mano en una presentación, nos comunica inmediatamente su interés o falta del mismo, y aun su rechazo ante el hecho. El saludo, gesto dinámico por excelencia, podrá ser valorado positiva o negativamente según la actitud general física del sujeto, quien demostrará ser amigable, convencional, indiferente o caluroso, etc., según el desgano o la tensión de la

actitud corporal de su emisor. Así tenemos que la actitud ritual reclama respeto y unción; la amenazante, tensión agresiva; la de cortejo o acercamiento amoroso, insinuación, con cierto grado de intención sensual. Esas intenciones plasman imágenes corporales con matices precisos que confieren a la forma corpórea ciertas intensidades energéticas, y ciertos diseños evocadores de estados de conciencia individuales, con precisos significados estáticos o de lenta progresión cinética, frecuentemente de una marcada codificación que puede, a veces, llegar hasta el cliché, como el de la mano en la cintura o cadera de la prostituta, la postura arrodillada con las manos unidas del creyente, o la posición de pies abiertos en la postura y andar del bailarín.

Gesto iconográfico

Las actitudes gestuales han jugado un papel ideológico en la iconografía de la plástica universal. La hierática postura física del Deus Irae con la mano levantada mostrando sólo dos dedos, sentado en el medio de los juicios finales de los grupos escultóricos románicos, muestran bien el cerrado dogma amenazante de los primeros siglos del Cristianismo. La actitud volante y la mano generosa que extiende su índice para la creación del Adán de Miguel Ángel, ofrece ya otro significado de la divinidad del Dios Padre en gestos de bondad que el Renacimiento, saliéndole al paso a la Contrarreforma, impondrá como patrones de flexibilidad. El culto a la virgen María será uno de los primeros en suavizar el indomable rigor, y si las primeras imágenes la mostraban inmovilizadamente sentada con el niño rígido y frontal sobre su regazo, cambiará esa postura para aparecer de pie y con el infante apoyado grácilmente en un suave desplazamiento de la cadera que humanizará su peso y conferirá a la pareja una cálida ternura, dentro del arte gótico. Éste, por otra parte, mantendrá figuras de actitudes en espiral, ondulantes y alargadas como conviene a seres atormentados por el ascetismo que sólo el hálito de las alturas les comunica energía. Un estudio de las manos alargadas, bien quietas o agitadas, de las figuras del Greco, surgiendo de las vestiduras de telas endurecidas que cubren cuerpos hechos para la mística extraterrena o la nobleza de este mundo, cantan la elegancia de la hidalguía de la nobleza española en la época del esplendor del

Imperio Ibérico, cuando en sus dominios no se ponía el sol. La actitud y la mano del caballero que surge de la obscuridad hacen loas al poderío piadoso del español de la época.

Los pequeños y castos desnudos del Bosco hacen contraste con otras figuras descompasadamente infernales, gesticulantes en la condenación. Las primeras están entregadas a insólitos y al parecer inocentes juegos, como aquél del joven que introduce suavemente una flor dentro del recto a otro en posición cuadrúpeda, o de las mujeres blancas y negras que con pájaros posados sobre sus cabezas se bañan exhibiéndose en el estanque rodeado por la gran cabalgata de hombres moviéndose con grandes gestos. Cada figura del tríptico del *Jardín del Edén* plasma en su quietud o violencia las más disímiles actitudes físicas que pueda imaginar el ojo receptor. La cantidad de significantes densifican la percepción a través de la plasmación de actitudes, a veces misteriosas y enigmáticas, a veces provocativas o evocadoras, pero siempre plenas de una gestualidad impresionantemente rica de ése que podemos llamar *gesto icónico*.

El estudio de la plástica nos devuelve como un espejo, ante el cual hacemos guiños y muecas, la gestualidad de cada época. Desde las señales ignotas hacia los dioses, pasando por las plañideras egipcias, hasta las actitudes indolentes de *Les demoiselles d'Avignon*, de Picasso, los signos de posturas y actitudes, de gestos y sus connotaciones nos transmiten constantes mensajes de la historia del hombre.

Gesto símbolo

No podemos obviar tampoco lo que podemos llamar gesto símbolo. Es decir, aquél a través del cual se representan conceptos, sucesos o creencias en forma visual por una imagen que "sugiere temas o ideas universales imposibles de ser captadas, en todo o en parte, por percepción inmediata o intuición".³⁹ El gesto simbólico es figurativo y trata de establecer un nexo real con aquello que busca representar, estableciendo "un puente para la trascendencia y [...] valora los hechos en la medida que posee en sí ese segundo valor de referencia de lo otro, a lo aludido en su significación consubstancial".⁴⁰ En esta gestualidad podemos notar una voluntariedad de ir más allá de la simple mención de la cosa. O sea, siempre existe un trasfondo que

puede inclusive ir a las profundidades de la psiquis, al mito, a los acontecimientos históricos, a lo sobrenatural, o a conceptos abstractos como la moral o la filosofía.

No podremos olvidar como paradigmático ejemplo de gesto simbólico la V de la victoria conformada por los dedos de Winston Churchill, ni el paralizante brazo del saludo nazi que junto a la swástica marcaron los signos visuales inmediatos y físicos de la época de la II Guerra Mundial. Ya en la Roma antigua, el pulgar hacia arriba o hacia abajo, era un gesto multitudinario que definía el perdón o la condena de los gladiadores que luchaban en el circo romano. Las bendiciones papales, los saludos patrióticos, y el puño cerrado del saludo del proletariado han sido fuertes y conmovedores signos para las masas de diferentes épocas, así como el prosternarse del vencido ante el vencedor, que fue el primario gesto de rendición y de la condición de esclavo en la Antigüedad.

Por varios siglos, los brazos cruzados en cruz con los atributos de la realeza en las manos y la hierática posición sentada fue la postura en que los faraones recibieron el homenaje de sus súbditos; ella después pasó a las gigantes esculturas de los templos y a la posición acostada de las momias faraónicas. Estos gestos y posturas, al igual que la figura de brazos extendidos de los crucifijos, han pasado a ser una iconografía arquetípica dentro de la gestualidad simbólica en que se han plasmado imágenes-símbolos de épocas, personajes y acontecimientos históricos. Desde la postura típica de los brazos de Napoleón, hasta aquélla del caminar de Charles Chaplin como símbolo del cine mudo, aparecen gran cantidad de gestos que han quedado como referencias conmemorativas, críticas y aun caricaturizantes, a veces, de sucesos y personajes históricos o imaginarios, así como de conceptos o ideas. Ejemplos de estas últimas son la imagen de los tres monitos tapándose la boca, los oídos y los ojos, por el no ver, no hablar, no oír; y el de la clemencia, la protección o la piedad de las manos sobre la cabeza de alguien en postura más alta que el otro que la recibe. También así lo constituye la postura posesiva que adoptan las doncellas de la tribu de los Nubas de Kau (África) al encaramarse sobre el hombre y colocarle la pierna doblada sobre el hombro, después de la danza para escoger marido, efectuada alrededor de los candidatos desnudos y sentados en medio de la plaza de la aldea.

Gestos codificados

El gesto ha posibilitado codificaciones específicas, cuyo más ejemplar y utilitario paradigma lo constituye el lenguaje de los sordomudos. Los códigos de gestos con banderas han servido para la comunicación naval desde el siglo pasado, y más recientemente han pasado a ser claves iconográficas dentro de la Cibernética.

Nada resulta más apasionante que la observación del código gestual del *referee* en el match de boxeo: con él rápidamente puede informar a los contrincantes las reglas que deben ser acatadas de inmediato, a riesgo de ser descalificado el contendiente infractor si no las cumple. El deporte está lleno de gestos de entendimiento entre los jugadores, y los policías de tráfico de las grandes urbes poseen también un código gestual de brazos al que acompaña la fuerte sonoridad del silbato, con lo que protegen de posibles colisiones al transporte urbano, asistido del código de señales visuales del semáforo.

El gesto como código de elaboración artística es uno de los más antiguos y estéticos aspectos del teatro y la danza en el Oriente. Los mudras hindúes, la transmisión de códigos gestuales a objetos como el abanico en el Japón y a las mangas anchas del vestuario en la China, han transmutado el código gestual en complejos sistemas de lenguaje mudo, capaces de amplia y elaborada información de tipo metafórico en que imágenes figurativas se mezclan con otras abstractas, inundando el teatro oriental de evocaciones poéticas provenientes de largos discursos gestuales.

También en las maneras sociales occidentales ha existido un lenguaje del abanico manipulado por la mujer, sobre todo, en la sociedad del siglo XIX. España y, especialmente, las mujeres de Andalucía (Cádiz, Córdoba, Sevilla y Granada) fueron famosas en el manejo de este código que permitía a sus iniciadas comunicarse a espaldas de la presencia masculina. El alfabeto del abanico funcionaba a partir de cuatro orientaciones del mismo y de cinco posiciones diferentes en cada orientación, con las cuales se plasmaban consonantes y vocales con las que se armaban las palabras. Además, existían expresiones abreviadas dentro de un solo gesto del abanico como:

Apoyarlo en los labios: "No me fío."

Quitarse los cabellos de la frente con él: "No me olvides."

Abanicarse muy despaciosamente: "Ya me eres indiferente."

Pasar el índice por las varillas: "Tenemos que hablar."

Entrar o salir de la sala o balcón abanicándose: "Luego salgo."

Entrar y cerrarlo: "No salgo hoy."

Abanicarse con la mano izquierda: "No coquetees con ésa", etcétera.

Las damas pasaron el lenguaje a sus galanes para comunicarse a escondidas, y producto de ello, en las luchas liberales españolas del siglo pasado, los conspiradores hicieron uso de tal código, pero aplicado a otros objetos como báculos, bastones, llaves, pipas, dijes de reloj, libros o cuadernos. Este lenguaje en manos de los hombres tomó el bizarro nombre de "campilología". Con el mismo, al igual que con el abanico, se conformaron 20 signos diferentes con los que designaban las letras del alfabeto, sin diferenciar, desde luego, la b de la v; ignorando la q, la x y la z, y haciendo la ñ con dos n.⁴¹

Figuración y abstracción en el gesto

Antes de seguir adelante me gustará hacer un poco de reflexión sobre la figuración y la abstracción en el gesto. La figuración siempre evocará lo real y a su imitación, lo que nos plantea diversas conclusiones. Una de ellas es que todo lo que consideramos claramente comprendido es producto de una imitación gestual emanada de una imagen real. ¿A qué imagen responde el gesto de negación o de afirmación, dos de los más básicos movimientos gestuales? La inevitable convención universal de mover la cabeza de lado a lado para negar, y hacerlo de arriba abajo para afirmar, ¿de qué iconización parte? Sin embargo, mover los dedos índice y el del medio con la mano hacia abajo alternadamente hacia adelante y hacia atrás, imitan la acción de caminar en forma bien clarificada. Los dedos reflejan el cambio de piernas que permiten la locomoción y plasman la imagen del transeúnte.

De todo lo anterior resultará que la infinita cantidad de gestos emitidos se mueve simultáneamente dentro de los ámbitos, tanto abstractos como figurativos, ya sean producto de una inventiva convencional social o individual, o bien de una gestualidad imitativa de una iconocidad real. Para esto nos será útil hacer un paralelo con las llamadas "malas palabras", signos verbales de fuerte connotación que podrá ser colérica, burlona, erótica, irónica, etc., aunque siem-

pre directa, punzante y con fuerte contenido emocional. La imagen atraída en el contexto de "papaya" para el habanero (no para el santiaguero) es el imitativo de una fruta con la morfología del sexo femenino. Sin embargo, "coño" que en el idioma español posee la misma connotación, no proviene de ninguna figuración imitativa, y por otra parte, de España a Cuba ha perdido el sentido erótico, para convertirse en sólo una expresión colérica o admirativa. Por todo lo explicado queremos traer a un primer plano el hecho de que figuración y abstracción gestual se funden en las convenciones gestuales, tanto como las anteriores palabras se convierten en juegos verbales de amplia utilización.

Estemos bien claros, no obstante, que esto es la normal concreción dentro del área del gesto natural cotidiano, pues cuando lo llevamos al plano cultural del teatro, la pantomima o la danza, las consiguientes elaboraciones y las teorías de la gestualidad nos permitirán abrir aún más el diapasón del signo gestual. Pero por ahora continuemos incursionando en la esfera de la "vida real", en que "nuestros gestos frecuentemente se imponen sobre nuestro discurso verbal para complementarlo, contradecirlo, o añadirle matices".⁴² Al transitar por el universo del gesto y las actitudes gestuales, que no por ser cotidianos poseen menos interés, y mientras seamos capaces de abrir la sensibilidad a la constante presencia del factor gestual, podremos llegar a la conclusión de que el gesto como movimiento de fuerte carga significativa puede copiar o imitar diseños reales, acercarse a ellos, o aun estilizarlos. Pero también, y quizás en su mayoría, son producto de convenciones o artificios elaborados para plasmar un significado comunicante que, a veces, sólo puede ser comprensible para un grupo, una sociedad dada, o para alguna clase o agrupación social. Claro es, por supuesto, que en estos casos posee una mayor función como signo, y como tal puede constituir verdaderos códigos, como el de la juventud, el del cubano, o aun el de grupos marginales.

Gesto e informática

El aumento de la población mundial, el intenso incremento de las comunicaciones propiciado por los avances tecnológicos, más la rapidez y mutación de los acontecimientos en los últimos decenios

de este siglo han convertido la comunicación verbal en un hecho precario. Repetidas veces se oye hablar de la pérdida de los valores del lenguaje ordinario verbal y de la instauración de la imagen como el medio de comunicación más efectivo de nuestra época. El cine-matógrafo, la televisión, las tiras cómicas o historietas, y las revistas ilustradas han impuesto la preponderancia de la acción en la vida de la actual civilización y su plasmación en la comunicación se efectúa más directamente a través de imágenes que lo permitido por la descripción verbal o escrita. A partir de esta decadencia del lenguaje hablado se puede decir que: "El hombre vive hoy sumergido en un mundo de imágenes, en su mayor parte figurativas, aunque no figurativas también. Nos encaminamos a una organización visual de la existencia entera."⁴³

La cultura universal asiste al fenómeno de que los hombres hablan cada vez menos y cuando lo hacen, han empeorado su forma de hacerlo. Por otra parte, se ha elevado el lenguaje científico y especializado, abriéndose un profundo abismo con el del hombre de la calle: el primero es cada vez más sofisticado y de carácter abstracto, mientras que el segundo se hace de una profunda tosquedad, suplido en gran cantidad por el lenguaje pre-lingüístico y mudo del gesto. Es de esta forma que la substancia gestual entra de forma primordial en esa "explosión de la Información"⁴⁴ de la cual es testigo nuestra época. El gesto cotidiano que suple visualmente la carga verbal del lenguaje y la sofisticada elaboración de la gestualidad en el campo artístico, son pruebas incuestionables de que lo gestual se ha instalado en el sistema de comunicación del hombre actual con valores propios y efectivos.

Gesto étnico

Existe un marcado acondicionamiento gestual en los distintos pueblos que nos lleva al concepto de gesto étnico. Es decir, las circunstancias culturales dan sentido a significantes que en otros lugares del planeta poseen diferentes significados.

En Cuba el hablar de un niño puede llevar a señalar su altura con la palma de la mano abierta en relación con el suelo y a una altura significativa del tamaño del menor. En África he detectado ese significado de esta distinta forma: el gesto utiliza el brazo derecho como

un objeto medidor, y la mano del izquierdo marca en el primero una altura indicante del tamaño del menor. El uso de un solo dedo para señalar la cantidad única posee variantes según las distintas etnias: el índice es quizás el favorito, pero el meñique y el pulgar no dejan de ser escogidos por determinadas culturas⁴⁵ lo cual nos hace suponer un cierto valor semántico específico a esos diferentes dedos de la mano. Por otro lado, gestos que digamos que entre nosotros no poseen significación alguna, la tienen en otros pueblos, y lo más interesante, que un gesto puede tener diferentes significaciones según un país u otro. Ejemplo de ello es el del puño izquierdo cerrado que es golpeado por la mano derecha abierta: entre los rusos significa hacer el sexo, mientras que en Cuba es valorado para significar un lugar completamente lleno,⁴⁶ aunque, en ambos casos, resulta ser un gesto nada figurativo. Esta situación es muy parecida a la de las palabras, sobre todo aquéllas que culturalmente han tomado significados ajenos a figuraciones lingüísticas específicas, tales como las de "guagua", niño pequeño en México y vehículo de transporte en Cuba, a menos que en alguna etimología bien lejana como la aborígen americana, puedan allá o acá tener algún significado aledaño.

Muy frecuente y aún hasta válida ha sido la aseveración de que la desinhibición gestual tiene que ver con ciertos parámetros geográficos que establecen un alto nivel de gestualidad expresiva a los pueblos de zonas mediterráneas y tropicales, así como una determinada abstención gestual entre los pueblos nórdicos propia de los climas fríos. Naturalmente que un esquimal forrado de pieles por todo el año, viviendo nómada y aisladamente, no poseerá por supuesto la libertad física y la necesidad expresiva del andaluz, el siciliano o el argelino, y menos aún de un pueblo latinoamericano tropical. Ello es irrefutable, pero también limitado. Son los condicionantes socio-culturales, más que los geográficos, los que determinan el desenfado o la inhibición en el campo de la gestualidad. La herencia étnica de los pueblos más el enclave geográfico de su existencia social son factores determinantes que marcan los condicionamientos culturales que darán forma definitiva a una gestualidad. No olvidemos que esta última es una especie de espejo cultural en que pueden reconocerse rasgos definitivos de la identidad, concepto de mucha importancia en estos últimos tiempos en que una fuerte corriente lleva a hacer borrosas las individualidades nacionales para integrarse en el

gran bloque de una cultura universalista. Es por eso también que en los últimos decenios han surgido estudios sobre el gesto y la gestualidad, dentro de disciplinas científicas como la Lingüística y la Etnología, dedicadas a "la investigación no sólo de los valores semánticos del gesto, sino también de su función semiológica, a la formación y desarrollo histórico de los códigos gestuales, que poseen una connotación cultural y a la clasificación tipológica de los gestos".⁴⁷ Toda esta temática adquiere una gran importancia en una época marcada por la "crisis del lenguaje [que] no es más que el síntoma de la crisis de la personalidad", y esta última no es ni más ni menos, que el timbre de alarma de "la crisis de la comunicación interhumana".⁴⁸

Esta aseveración es igualmente válida para el campo gestual, ya que éste es apoyo del verbal o lenguaje, y no pocas veces lo suplanta. Dentro de la Antropología, en sus diferentes aspectos: físicos, culturales, económicos, sociales y filosóficos, es que adquieren estos estudios gran importancia, ya que llevan bien a las claras a una franca y abierta orientación hacia el ser humano tan cosificado deshumanizadamente en los últimos tiempos. Esta ciencia "propugna desesperadamente reinstaurar al hombre como centro del conocimiento, y ser capaz de crear símbolos y comunicarse a través de ellos."⁴⁹ Levi-Strauss trata a través de la Antropología de nuevo cuño de orientarse hacia los universos culturales, "hacia la unicidad de la condición humana, siempre presente bajo la pluralidad de las formas".⁵⁰

Es dentro de esa pluralidad de la forma que la gestualidad requiere significación de lazo intercomunicante en la unicidad y condición humana, prolegómeno de la ciencia antropológica.

Gesto e identidad nacional

Entrando en el campo antropológico nos vemos llevados de la mano a ciertas reflexiones sobre el lenguaje gestual del cubano, tan rico y expresivo como para dedicarle un tiempo de indagación por la profundidad de carácter cultural que posee para el sujeto en general. Y desde luego que nos veremos obligados, al reflexionar sobre el brillante colorido de sus sistemas significantes, a afrontar también aspectos deformadores, desintegrantes y propiciadores de bajos déficits cualitativos.

Si bien es obvio que entre nosotros las clases sociales basadas en estratos económicos han desaparecido, no menos cierto es que estratos sociales basados en niveles educacionales y culturales son claramente discernibles. Un trabajador u obrero podrá tener un respetable nivel cultural, mientras que altos funcionarios estatales podrán hacer gala de ínfimo nivel en esa materia; una juventud podrá exhibir un sofisticado haber cultural, mientras que otros miembros de ese sector podrán hacer alardes conspicuos de la peor educación formal admisible en una sociedad, y, sin embargo, unos y otros podrán desenvolverse dentro del mismo *status* social, bien sea pre-universitario o aun profesional. Fuertes contrastes tenemos en una sociedad que tiene en sus orígenes étnicos el mediterráneo y el oriundo del África negra, más allá de los desiertos saharianos. Si bien ambos son pueblos altamente expansivos, extravertidos, pueblos de tierra y sol, sus canales de difusión en estas tierras del Caribe fueron de muy diferente extracción. Aventureros hidalgos y luego campesinos de la paupérrima Europa en busca del vellocino dorado americano trajeron una idiosincrasia clara y definitivamente patriarcal, respaldada por una conquista acabada de estrenar, y en las primicias de un idioma en su Siglo de Oro. Por otro lado, el africano en un último escalón del nivel social de cualquier época, la del esclavo, en tierra ajena y despojado de todas sus instituciones: familia, lengua, economía, tradiciones e ideología; solamente con el equipaje de la religión, además del vago germen unificador del matriarcado. La necesidad de comunicación gestual del negro se incrementa al tener que suplir con gesticulación su rudimentario conocimiento del español. La africana y el español, engendradores de mulatos, deben haber usado en sus contactos mucho de gestualidad y muy poco de verbalización.

El elocuente desenfado gestual de negros y mulatos en la colonia ha marcado en gran parte la fuerte y generosa imaginería del gesto del cubano. El hacer derroche de gracia para conquistar al amo, y de "choteo" para burlarse del mismo, son, quizás, dos polos de un mismo universo, el del humorismo que puede pasar de las más sutiles y finas variantes a las más agresivas y groseras entonaciones gestuales en el cubano.

El componente erótico que se impuso en la unión de razas tan disímiles, emparejado a unas contrastadas individualidades porta-

doras de fuerzas patriarcales y matriarcales, engendró un componente que aunque no sólo cubano (se extiende también por Latinoamérica) no por ello dejó de ser menos remarcable, sobre todo en los rasgos de nuestra personalidad. Se trata del machismo y el hembrismo, o su resultante de machismo-hembrismo, que al reflejarse en la personalidad del cubano crea una atmósfera narcisista con alardes de exagerada autosuficiencia, la cual los psicólogos siempre ven como síntoma de una energía compensadora de la inseguridad y el sentimiento de inferioridad.⁵¹

El exhibicionismo social, que encuentra en la gestualidad su más inmediato resorte expresivo, lleva a un contradictorio sentido de mayor sensibilidad "al fuero individual y al privado que al público".⁵²

En cuanto a ciertos patrones morales en lo social existe una tendencia al apoyo afectivo más que a la justicia jerárquica. El concepto del "socio", del "hermano", del "pariente" o "compadre" enraizado en el "amiguismo" abre una gran estela de gestualidad afectiva, aunque no siempre la más refinada, entre los congéneres de ese nexos, tan extendido entre nosotros. Confraternidad ésta que al unirse al machismo ha dado, entre sus últimos retoños, el del "acere", especie surgida de un tipo de masonería juvenil con un casi críptico dialecto popular, y un autista abuso de la gestualidad en que tocarse frecuentemente los genitales forma parte de un ritual de masculinidad, mientras se escuchan expresiones verbales tales como: "la pura" (la madre), "la jeva" (la mujer), "un prajo" (un cigarro), "las lupas" (las gafas), "pinchar" (trabajar), "un white" (un blanco), "una leva" (un traje), "la teja" (el pelo), "la temba" (mujer de mediana edad), "un hierro" (una grabadora), "de la yuma" (venido de los Estados Unidos), "un jarro" (auto malo), "un macho" (auto nuevo), "un topo" (bruto), "un mechado" (inteligente) por sólo mostrar algunas. Todas estas expresiones verbales son de nueva factura en el argot popular, ya que las antiguas, provenientes del dialecto abacué usado por la sociedad secreta masculina proveniente de África, han sido desplazadas por estas nuevas que un estudio lingüístico nacional debe sentirse muy preocupado en cuanto a descubrir sus orígenes.

Si este extraño, aunque no demasiado generalizado, sistema de comunicación verbal y gestual se hace extremadamente colorista y bizarro dentro de nuestro ambiente nacional, es en contacto con los

países extranjeros que tanto visitamos, cuando nos hacemos paradigmáticos de una conducta irracional, encerrada, además, en conceptos muy poco dados a respetar la idiosincrasia de los otros, en la creencia de que sólo somos nosotros los que tenemos la verdad en nuestra forma de proyección. He aquí algunas reveladoras confesiones de un estudiante en la antigua URSS:

Recuerdo que al llegar al puerto de Odessa entré en un enorme local casi totalmente encristalado, donde tuve la impresión de que existía, a pesar de la cantidad de personas, un silencio absoluto. Al poco rato supe que estaba ni más ni menos que en la terminal marítima. Y que el silencio absoluto no era tal, sino el golpe que produjo en mí esa sencilla costumbre de hablar en voz baja. Uno de los rasgos que caracteriza al cubano, como se sabe, es su relación con el altoparlante. [...] Algo de lo que pueden dar testimonio todos aquellos que alguna vez salieron a los pasillos del albergue, a altas horas de la noche, para rogarnos que bajáramos la voz.

Luego apunta en otro lugar:

Cuando se quiere encontrar a un compatriota en el tumulto ciudadano y cosmopolita no se debe tomar el infructuoso trabajo de fijarse en cada rostro sino buscar entre aquellas personas que están recostadas a un muro. Siempre habrá alguien con el pie en la pared.

Y más adelante:

[...] a la reprobable "responsabilidad" de estar pendiente del vecino, se une la fatal autosuficiencia de creernos los más "cabrones", los más valientes. Autosuficiencia que también se ha exacerbado poco a poco, y que tal parece que no nos hace falta nada más para ser felices.⁵³

Agreguemos otros actos gestuales bien reprobables especialmente en Europa. Tales son el escupir en el suelo, saludarnos a gritos o con un guiño, todo hecho, por cierto, con una precisa claridad gestual que

se haga bien notar la molestia ante la privacidad de los demás. Y detrás de ello, claro, está la "salsa del machismo, que es lo que da, en definitiva, el verdadero sabor".⁵⁴

Este falso sentido de identidad basado, no ya en las características populares, sino en las populistas que son cultivadas como ejemplos más conspicuos de la chabacanería y el mal gusto, son problemas que están necesitados de reflexión e indagación, en cuanto a sus causas. Entre muchas, podemos definitivamente establecer la de una *falta de valoración en cuanto a la autoridad*, basada en un individualismo exacerbado. Lo que usualmente lleva a excesos como éstos: un individuo espera pacientemente la llegada de un transporte en una esquina, cuando, de pronto, aparece un camión lleno de jóvenes a la intemperie. Inmediatamente un racimo de ellos disparan una colectiva y obscena gestualidad en medio de una gran algarazara hacia el pasmado sujeto. Otra situación bien generalizada es la familiarización con que se suele llamar a cualquiera que pase de los cincuenta años, por el nombre de "abuelo o abuela", "mi viejo o vieja", o bien el de "tío o tía", sobre todo cuando no se conoce en absoluto a quien se interpela. Desde luego que, generalmente, esto va acompañado de una bien sonada gestualidad, adecuada a la demostración de la más agresiva irrespetuosidad, o bien de una despreciativa compasión. No debemos olvidar que el lenguaje es "una forma de conducta comparable al movimiento de los brazos, de las piernas o de la cabeza, es decir, como inserto en el ámbito del comportamiento general, y elemento, él mismo, de ese comportamiento".⁵⁵ Y, además, que "hablar una lengua es parte de una actividad y [...] de una forma de vida".⁵⁶

Hecho este análisis de ciertos aspectos negativos de nuestra expresiva gestualidad, sólo nos queda por decir que la misma, por otra parte, desde el punto de vista formal, es brillante, precisa, imaginativa, bien delineada, espontánea y fresca, como bien se puede suponer que surja de un pueblo que lleva la danza y la música en sus más ancestrales raíces. Cuerpos flexibles, andares llenos de gracia y ritmo, brazos de gran movilidad, como conviene a un clima caliente, y manos inquietas que trazan por los aires signos que son complementados por constantes cambios de actitudes o posturas significativas: he aquí un resumen de las posibilidades gestuales de nuestro pueblo.

A partir de la II Guerra Mundial, la cultura occidental comenzó a experimentar ciertas influencias del pensamiento místico oriental en sus manifestaciones artísticas. El budismo Zen que busca la revelación (el arte es una forma de revelación según sus conceptos) en la comprensión del "aquí" y el "ahora" de la existencia, condujo a ciertos procedimientos de arte, como el aleatorismo, y, especialmente en las artes plásticas, al llamado arte gestual. En el mismo impera, no ya el resultado de la ejecución, sino la ejecución misma, que es el momento supremo y conceptual de la creación. La velocidad, la falta de premeditación y en cierta manera un cierto sentimiento de éxtasis⁵⁷ promueven el hecho plástico en la llamada pintura gestual, o también signica, ya que ella se identifica con el signo en el que el significante precede al significado. La suposición semántica viene a estar invertida, pues la imagen viene a identificarse con el signo al instante mismo de su aparición⁵⁸ como explosión de la acción inmediata y no como huella posterior al acontecimiento. Es decir, que la obra no vale como resultado que será capaz de un consumo posterior, sino como acto instantáneo de contacto con las fuerzas creatrices. De este concepto al *performance* apenas quedó un paso: el artista, visto en el momento de crear, fue un espectáculo de movimiento y acción, y el resultado, la obra plástica, dejó de tener trascendencia. La predilección por el signo, el elemento caligráfico, la generalización dentro de lo asimétrico, la evidencia de una búsqueda gestual, fueron, sin duda, una directa injerencia del arte japonés y chino antiguos en la cultura occidental.⁵⁹

Así pudo verse, en la década de los 60, a los plásticos inmersos en los colores de sus materiales, alguno que otro hasta desnudo, mientras pintaban murales confundiendo sus cuerpos con los muros que pintaban dentro de una frenética gestualidad, evidenciando una rudeza en la ejecución que se convirtió en un hecho inmediato muy cercano al estado extático del actor o bailarín en la escena. Es claro, por supuesto, que el impulso creador buscará su máxima expresión a través de la articulación gestual directa de la mano y su trazo, del brazo y aun del cuerpo total.

Como bien podemos recepcionar, esta pintura está muy distanciada de toda aquella otra en que la plasmación gestual forma parte del significante plástico dentro del lienzo, y de la cual ya he hecho

comentarios en la relación del gesto con la iconografía universal. En este caso, que ahora comentamos, es la gestualidad del propio artista inmerso en la creación, la que va a definir el concepto de arte gestual, como una actividad cinética no controlada racionalmente,⁶⁰ capaz de conformar un hecho plástico.

Gesto y teatro

Si hasta ahora las reflexiones sobre la gestualidad han sido dentro del área expresiva de la comunicabilidad cotidiana, me gustará incursionar a partir de aquí por el ámbito cultural del teatro. Es en él donde el gesto va a adquirir dimensiones de tanta amplitud como para constituir uno de los sistemas significantes más atractivos de las artes escénicas, sobre todo, en las últimas décadas. El desarrollo de la imagen teatral, influenciado por la plasticidad del cinematógrafo, ha llegado a utilizar la gestualidad como uno de los más fuertes basamentos de la óptica teatral en la escena de fines del siglo xx.

Antonin Artaud, predecesor y teórico del teatro contemporáneo, nos dejó cantidad de reflexiones sobre el gesto o ademán y su importancia en el teatro que preveía para el futuro. Así nos dejó dicho que: "[...] al lado de la cultura de las palabras está la cultura de los gestos".⁶¹ Luego asevera que "[...] el lenguaje de los ademanes, que iguala y supera al de las palabras [...]"⁶² es aquél en que reside la gramática del nuevo teatro en el cual: "El ademán es su materia y su cabeza; y si se quiere su alfa y omega."⁶³ Agregaba: "Ningún teatro completo puede ignorar esas transformaciones cartilagosas de ideas [...] siempre expresadas más adecuadamente por la sugestión de los gestos que por las determinaciones precisas y localizadas de las palabras."⁶⁴ Y pensaba aun que: "Las ideas mueren, pero su reflejo permanece en el estado poético evocado por el gesto."⁶⁵ Concretaba su idea expresando que "[...] el trabajo objetivo de la puesta en escena asume una suerte de dignidad intelectual a raíz de la desaparición de las palabras en los gestos".⁶⁶

Como vemos, sus ideas llegaron a dar preeminencia al gesto sobre la palabra en el teatro, considerándolo como un elemento más activo por su poder visual en la imagen escénica que el lenguaje hablado. (Ya hemos podido ver que algo parecido se preconiza en el

autoritario poder que el gesto está asumiendo en las últimas tendencias de la información y la comunicabilidad.)

Pavis habla del gesto en el teatro como un "movimiento corporal, muy a menudo voluntario y controlado por el actor, orientado a una significación más o menos dependiente del texto expresado, o bien completamente autónoma".⁶⁷ Luego hace un recorrido histórico de su significación: la clásica que "hace del gesto un medio de *expresión externa* de un contenido psíquico interior (emoción, reacción, significación) que el cuerpo tiene como misión comunicar a otro. [...] El gesto es, pues, el elemento intermediario entre lo interior ('consciente') y el exterior (ser físico)".⁶⁸ Esta conceptualización es la misma que rige a la gestualidad en la cotidianidad, y que se hizo extensiva al arte teatral por siglos de permanencia, la que no deja aún de tener vigencia en la actualidad. El actor utiliza el gesto para profundizar en la verbalización, buscando transparentar cada vez más el texto.

Pero otras ideas que se han gestado en el mundo teatral de los últimos tiempos, plasman la corriente de transferir a la gestualidad, no ya una función simplemente comunicativa, sino la capacidad de ser "productora de signos, y no como simple comunicación de sentimientos «puestos en gestos»".⁶⁹ Los gestos se convierten en ideogramas a descifrar por el espectador. Grotowsky, que sigue esta tendencia, busca constantemente la creación de esos ideogramas, teniendo como punto de partida "la estimulación y el descubrimiento en sí mismo de las reacciones humanas primitivas. El resultado final es una forma viva que posee su propia lógica".⁷⁰ Como consecuencia, "el gesto teatral [...] es la fuente y la finalidad del trabajo del actor".⁷¹

Meyerhold también dice: "Todo movimiento es un jeroglífico que tiene su propia significación particular."⁷²

Pavis remite al concepto dual del que ya he hecho constancia, o sea, el de los tipos de gestos enfocados a través de "dos grandes categorías según un criterio de realismo/abstracción, es decir, según su grado de mimetismo o convencionalismo [...]".⁷³ Nos habla, además, del *gesto imitador* de tan frecuente uso en que se imitan "las acciones de los personajes, reconstruyen su comportamiento",⁷⁴ y la gestualidad se hace realista; y también del *gesto original* que "no es imitador ni convencional; debe ser descifrado por el actor y por el espectador, pues se niega a someterse a una racionalización discursiva

precisa, para aparecer como un jeroglífico a descifrar".⁷⁵ Se llama original "por encontrarse míticamente en el origen del lenguaje humano, y porque se diferencia de la gestualidad cotidiana".⁷⁶

Actualmente, una puesta en escena, según algunas corrientes, posee como punto de partida, el escénico-espacial, que puede ser el cuadro visual por sí mismo, junto al movimiento de los cuerpos y la relación física de los comediantes,⁷⁷ en contraposición a otra tendencia en que el texto y su expresión en la voz del actor es el germen de la puesta en escena. No dudamos de la eficacia de una u otra proyección y de que la preferencia por cualquiera de ellas depende de diversas razones culturales, o de gustos individuales en cuanto a los creadores. Pero dada la importancia que la gestualidad tiene en esta disertación seguiremos por el camino de la preeminencia de la imagen en la proyección teatral para así poder seguir los rastros del gesto en la elaboración escénica, teniendo en cuenta que el término ha sido diseñado "para designar las propiedades específicas del gesto, en particular las que aproximan y distinguen el gesto respecto de otros sistemas de comunicación".⁷⁸

Ese privilegiar del sistema de imágenes hace que los cuadros (dinámicos o estáticos) a través de los cuales se proyecta la puesta en escena se llenen de signos gestuales, "proveyendo al texto de un tejido visual".⁷⁹ Es en este campo que el discurso hablado puede estar en contraposición con el gestual. Los actores podrán mantener un coloquio de tema bien alejado de unos movimientos gimnásticos que efectúan, o de aun una más imaginativa contraposición de acciones gestuales, como las de un código del tránsito, bien alejadas de las directamente expresivas de la verbalización que emiten. Esto propende a la voluntad de establecer un sistema de la llamada opacidad de signos, situación en que el resultado final de la significación en contraposición denota "a la vez visibles o insólitos tales o cuales sistemas de significación",⁸⁰ y, a veces, a constituirlos en signos enigmáticos que pueden intensificar o no el interés del espectador, o instaurar la frecuentemente recurrida ambigüedad de las situaciones. Es más, puede decirse que "la yuxtaposición de elementos diferentes u opuestos forman un nuevo sentido".⁸¹

Antes de continuar por esta vía de la elaboración gestual en relación con los otros significantes de la teatralidad creo necesario ampliar un poco el concepto de teatro-imagen, área en que la gestualidad adquiere su mayor brillantez. Es un supuesto establecido que la ima-

gen constituye la visualización de un fenómeno aun en el campo de la realidad más directa. El relámpago es el inmediato signo de que ha ocurrido un estallido eléctrico en la atmósfera, al cual seguirá, en segunda instancia, el sonido del trueno, por la razón ya bien conocida de que la luz recorre más rápido el espacio que el sonido. Esta ejemplificación resulta una metáfora del fenómeno teatral en que una idea se hace signo-imagen más rápidamente que signo-texto, y por lo tanto arriba con celeridad a la comunicabilidad, y a los sentidos del receptor, lo visual que lo verbal. De esta forma, la imagen se va a constituir en una fuente poética escénica en que: "Imagen y Forma se interrelacionan dialécticamente para producir desde su origen hasta la concreción final, la obra de arte."⁸² Con este concepto en la mano, "el artista 'encontraría' la obra en el desarrollo de sus imágenes y, a partir de su hallazgo, elaboraría y estructuraría sus materiales [...]"⁸³ La imagen, que ya en este plano se convierte en imagen poética, "es una visión singular-conmovedora-inquietante-sorprendente, que entreveremos cargada de recuerdos, experiencias, ideas, creencias, deseos, miedos, emociones, conflictos, mitos, leyendas, tradiciones y/o toda otra cosa significativa para nuestros sentimientos que haya pasado por el mundo que nos rodea y el mundo propio interno".⁸⁴

La imagen, formada por un conglomerado de signos, viene a constituirse en un sistema propio en que acción e inmovilidad de los cuerpos en sus actitudes y gestos, imbricados con la luminosidad y su color, el vestuario y accesorios, el maquillaje y la decoración causarán la primaria interrelación emisor-receptor, a la que se sumarán inmediatamente la palabra del texto con las entonaciones del actor, los sonidos o efectos sonoros, y desde luego, la música para constituir la espectacularidad teatral en que "obran simultáneamente sobre el espectador en calidad de combinaciones de signos que se complementan, se refuerzan, se precisan mutuamente, o bien se contradicen".⁸⁵

Al ubicar la gestualidad dentro del marco de importancia que posee dentro de la imagen poética teatral, el gesto se coloca, después de la palabra, como "el medio más rico y flexible de expresar los pensamientos, es decir, el sistema de signos más desarrollados".⁸⁶ Y nos sorprendemos ante la información de que hasta 700 000 signos pueden ser elaborados por la mano y el brazo.⁸⁷

Kowzan nos pone en contacto con las diversas categorías del gesto como signo: "Están los que acompañan la palabra o la susti-

tuyen, los que reemplazan un elemento del decorado (movimiento del brazo para abrir una puerta imaginaria), un elemento del vestuario (sombrero imaginario), un accesorio o accesorios (representación del pescador sin línea, sin la lombriz, sin pescados, sin cubo), gestos que significan un sentimiento, una emoción, etcétera."⁸⁸ Como medio para penetrar en la conceptualización del gesto dentro del teatro actual será importante sumergirnos en la semiología del espectáculo, y dentro de ella ir a la división de signos naturales y signos artificiales. "Signos naturales, [son] aquéllos cuya relación con la cosa significada sólo es el resultado de las leyes de la naturaleza [...]"⁸⁹ Ejemplo de gestualidad de asco ante un animal muerto. "Signos artificiales, [son] aquéllos cuya relación con la cosa significada se basa en una decisión voluntaria, y más frecuentemente colectiva."⁹⁰ Éste es el caso de llamar a alguien a distancia. La diferencia entre uno y otro signo gestual es que el primero es involuntario, mientras que el segundo cumple una definida función de comunicación. Los primeros son reflejos, los segundos destinados a significar. Según Kowzan "[...] se puede afirmar que la diferencia esencial entre signos naturales y signos artificiales está en el plano de la emisión y no de la percepción, y que esa diferencia la determina la existencia y la ausencia de voluntad de emitir el signo".⁹¹

En el mundo del teatro los signos utilizados están dentro de la categoría de los artificiales, pues todos tienen un sentido comunicativo, por muy elaborada que sea la voluntad de hacerlo opaco, y aun enigmático. Un gesto perdido aparentemente dentro de una imagen que puede hasta hacer críptica en su totalidad a dicha imagen, posee, sin embargo, una voluntad de comunicación. Los signos teatrales "son consecuencia de un proceso voluntario, casi siempre son creados con premeditación, tienen por objeto comunicar instantáneamente".⁹² Por otra parte, los signos pueden ser tomados de la naturaleza y la vida cotidiana, pero al incorporarse a la teatralidad, esos signos que pululan por el mundo espontáneamente, entran en el proceso del artificio: "El espectáculo [...] tiene el poder de artificializar los signos."⁹³

Si miramos alrededor y vemos la cantidad de gestos que se emiten por minutos frente a nosotros, junto a todos aquéllos que a su vez emitimos, nos veríamos envueltos en una espesa red de gestualidad refleja y voluntaria, pero con la característica de ser

simplemente signos naturales. Sin embargo, cuando un fragmento, aunque sea pequeño, de esa red, es llevado a la teatralidad, el proceso significativo de la artificialidad adquiere, con su acopio de funcionalidad e intención específica dentro de la expresividad del espectáculo, un carácter no siempre transparente, sino a veces hasta misterioso y enigmático. Los gestos inconscientes, los reflejos, los procesados, los inventados, los despojados de sus contextos originales, los desnudados completamente de significado aunque mantenido su cascarón significante, los cotidianos pedestres, los más fantasiosos y bizarros, todos se convierten en un rico tejido de acción y color, y uno de los más poderosos y picantes condimentos de la imagen poética escénica.

Una buena ejemplificación de la gestualidad en el teatro dramático contemporáneo yace en el teatro de Samuel Becket, quien en su voluntad de "despojamiento" teatral y en su búsqueda de una simplificación de los significantes teatrales, limpia lo más posible, hasta sólo dejar lo más indispensable del verbalismo, y así sus personajes (o más bien anti-personajes) se acercan casi al silencio y se refugian mayoritariamente en gestos. Éstos, a su vez, son pasados por el tamiz de la esencialidad y van en búsqueda de comunicaciones vagas y ambiguas dentro de inquietantes situaciones:

Imitando los gags visuales de la revista y la pantomima, así como las posturas y estereotipos hístriónicos más clásicos, los personajes [...] comparten un lenguaje gestual sin precedente y se dirigen frecuentemente al público, no tanto por medio de las palabras, como de las posiciones y movimientos que están forzados a arros-trar, convirtiendo sus pautas de payasos y sus gestos congelados en imágenes físicas.⁹⁴

Gesto y pantomima

Si se trata del gesto, no existe otro fenómeno artístico como la pantomima que pueda asumirlo como textura significante, de forma tan primordial e irremplazable.

Pavis dice de este "teatro del gesto": "El discurso gestual está tan repleto de referencias que al final deviene en texto original y autónomo [...]",⁹⁵ y llega a constituir un universo gestual en que la

narrativa verbal es suplida por una incesante proliferación de signos gestuales que devienen en una escritura escénica bien diferenciada. Como "teatro del cuerpo [...], arte por excelencia del movimiento efímero",⁹⁶ en la pantomima prima "la poética actitud-imagen por sobre el movimiento-traslación".⁹⁷

Para poder comprender el carácter esencial del gesto en la pantomima, el mejor camino puede ser el de hacer su valoración histórica. Cuando la danza en la Antigüedad griega deja escapar sus valores más dramáticos para constituirse en el arte dramático, surge el mimo, actor-bailarín enfundado en su máscara, la cual eliminará las posibilidades expresivas del rostro, y subrayará el uso del gesto, como primordial elemento comunicante. Este *mimétes* danzante⁹⁸ hace surgir una nueva expresividad ajena a la danza pura, que mucho tuvo que ver con la capacidad para representar o imitar personajes y acciones, ya fueran dramáticas o cómicas. En Roma el mimo va a adquirir importancia mayor, pues según Sachs: "Los romanos, que tenían poca inclinación o aptitud para la danza, se daban a la diversión de las danzas imitativas con entusiasmo, aunque sin participación. La danza como éxtasis, en su cualidad de realce artísticamente encauzado de la vida, permanece ajena a la sobriedad romana, de concepción intelectual realista; sólo se aviene a la danza que da pábulo al pensamiento."⁹⁹ Las artes famosas del mimo romano pasarán en la Edad Media al *joculator*, viajero que era una combinación de danzarín, juglar, cantor, poeta, músico y actor,¹⁰⁰ y con ello se impone la *danza de manos* en que el gesto manual se establece en uno de los fundamentales elementos constitutivos de ese arte.¹⁰¹ Los juglares, aislados o en grupos, inundaron los territorios feudales de la época, y mantuvieron vivas a través de sus suertes espectaculares la danza teatral y la pantomima de la Antigüedad, hasta el siglo XVI en que renace con gran fuerza en la *commedia dell'arte italiana*.

Como reacción a un arte teatral erudito nacido en el Renacimiento, los actores se rebelaron y crearon un teatro vivo, palpitante, espectacularmente muy popular, y de éxito sin precedentes en la historia del teatro, que se mantuvo con igual fuerza durante dos siglos, el XVII y el XVIII, en amplia expansión por el resto de Europa. El teatro que trató de restaurar la Antigüedad clásica fue hecho por literatos quienes cayeron en una forma de expresión estática y vacua llena de leyes convencionales en cuanto a movimiento escénico,

gestos y actitudes. He aquí algunas de esas prescripciones del llamado teatro clásico:

[...] el *asombro* exige, que desde la articulación del codo, los brazos se eleven hasta el nivel de los hombros, las palmas hacia afuera; la *repugnancia*, que la cabeza se vuelva hacia la derecha, y las palmas de las manos avancen como rechazando el objeto despreciado; la *súplica*, que las manos estiradas, unidas por las palmas, se adelanten hacia el actor que hace de señor o gobernante; el *dolor*, los brazos en arco por sobre la cabeza, los dedos entrelazados, o los brazos doblados a los costados; la *acusación*, que la mano cerrada con el índice estirado se adelante hacia la persona acusada. En un estado de calma, el actor dirigiéndose al compañero, estira la mano en su dirección; hablando de sí mismo, aprieta la palma de la mano contra el pecho.¹⁰²

La rebelión de los actores contra estas estratificaciones escénicas fue la creación de la *commedia a soggetto*, que surgía de un guión, del cual emanaba la trama y el desarrollo del diálogo y su mímica surgía de la libre improvisación.¹⁰³ Los personajes, siempre los mismos, aparecían con el rostro cubierto por máscaras de cuero, de lo que naturalmente surgió la necesidad, igual que en la Antigüedad, de reemplazar el juego de la fisonomía por el de las actitudes y gestos. Abundó también el elemento acrobático, la danza, el canto y aun el tocar de instrumentos musicales; por lo que estos actores han sido ubicados justamente como herederos de los juglares medievales. Con la entrada verbal de los dialectos, hizo irrupción en la *commedia dell'arte* toda la gestualidad de carácter regional, en la cual fue tan rica la Italia de la época, y se llenó la escena de fuerte sabor popular. Analizando el terreno social de la *commedia dell'arte*, no debe olvidarse que las máscaras eran acompañadas siempre por su dialecto con todos los elementos folklóricos que el mismo contenía.

Este tipo de teatro tuvo repercusión en autores de la época como Molière en Francia, Goldoni en Italia, y López de Vega en España, quedando como paradigma del fuerte valor de la movilidad gestual. Sus personajes marcaron el estilo de la actuación hasta nuestra época, y una de sus características, la de teatro gestual, ha influenciado a figuras del siglo XX como Marcel Marceau y Etienne Decroux (Francia) y Henryk Tomaszewski (Polonia) que han desarrollado el prestigio mundial del arte del mimo.

Gesto y danza

Pero, en realidad, es en la danza donde pretendo hacer las mayores reflexiones y abrir los campos de la indagación en búsqueda de basamentos teóricos que enriquezcan este arte.

Existen quienes estiman que la textura física danzaria no es más que una sucesión de gestos elaborados y exquisitamente codificados a través de la historia de este arte. Así nos lo hace constar Dallal, cuando dice: "Por su espontaneidad, por su natural inclusión en las formas utilizadas por el hombre para comunicarse, el gesto, según algunos teóricos, es el embrión de la danza."¹⁰⁴ ¿Qué postura tomamos los especialistas y productores de este arte, usuarios de ese lenguaje expresivo que nos hace comunicables al mundo exterior? Podríamos admitirlo, considerado como gene cinético, como partícula que en el núcleo celular, usando términos biológicos, condicionen la evolución de características. Esto es posible probarlo cuando sometido coreográficamente un simple gesto a modificaciones, elaboraciones, crecimientos, inversiones y demarcaciones, repeticiones, cambios dinámicos, interrupciones, etc., vemos cómo asombrosamente se va a parar a territorios del movimiento que son capaces de desarrollar amplios códigos danzarios. La inhalación y exhalación, gestos rítmicos básicos de la respiración, constituyen minúsculamente el gene de todo el código danzario de la técnica Graham, así como la caída y recuperación, también en su dualidad, serán los gérmenes de Doris Humphrey, para sustento de su sistema de acción danzaria.

Más recientemente las técnicas del *body contact* nos muestran también cómo la gestualidad de apoyo de un cuerpo hacia otro, puede constituirse en todo un sistema de movimientos. El simple gesto de equilibrio, o la oposición de fuerzas dentro del propio cuerpo es partícula kinesiológica que generara desde hace siglos la técnica del Tai-chi-chuan. Visto de este modo, la gestualidad como fuente de altas consideraciones cinéticas constituye una perspectiva genética, nada despreciable a considerar, y sí de indagar en el desarrollo de la textura del movimiento.

Pero aparte de reconocer esa raigambre de la gestualidad en la gestación total del movimiento danzario, me proyectaré hacia la incursión del gesto en su matriz significativa como elemento más o menos cercano de figuraciones inmediatas, e introducido dentro de

la categoría general de la danza de imagen en cualquiera de sus tres vertientes: religiosa, recreativa y teatral.

Una potente arista significativa de la imagen en la danza es la inclusión dentro del discurso danzario, que conforma una unidad coreográfica, de elementos gestuales figurativos dentro del área más abstracta y totalitaria de determinada danza. El gesto del Íreme que con su escobilla barre el mal, limpiando los caminos; los gestos masturbatorios de Hebbioso en su danza personificadora del Changó arará; la mano que protege el sexo femenino contra el "vacunao" del varón en la rumba; los gestos de coquetería del pañuelito y las faldas en las danzas de cortejo latinoamericanas; el saludo de las cuadrillas o bailes de cuadros del siglo XIX; el abanicar de las manos masculinas la grupa moviente de la hembra en el baile de Palos dominicano, son algunos ejemplos de la gestualidad incluida como ingrediente dentro de coreografías, consideradas como populares dentro de la cultura tradicional.

La danza teatral o espectacular se vio también necesitada de la inclusión gestual en su proyección escénica y elaboró un sistema codificado en los siglos XVIII y XIX para plasmar determinados momentos de la acción en los llamados "ballets narrativos" o "de acción". Movimientos circulares de las manos por arriba de la cabeza fue una invitación a bailar; las manos, una sobre la otra, sobre el pecho, declaración de amor; el dedo índice amenazador conminaba a salir de la escena; las dos manos unidas eran una súplica, y el puño cerrado sobre la frente de una cabeza echada hacia atrás, fue un gesto de total desesperación. En la segunda mitad del siglo XX, el gesto naturalista entró en la danza de argumento figurativa, dejando atrás los convencionalismos anteriormente ejemplificados que cumplían en los ballets la función de los recitativos en la ópera y una espontaneidad "stanislavskiana" se apoderó de la gestualidad danzaria. Los marineros de *Fancy Free* y sus amigas, las secciones danzadas que hicieron historia en el género musical, como *Oklahoma* y *Carrousell*, el baile de la chica muda en *Finian Rainbow*, los gestos gansteriles de *Guys and Dolls*, y tantas otras producciones teatrales, hicieron del gesto un fuerte sistema significante.

En la danza moderna y contemporánea, la gestualidad se magnificó como trascendente símbolo y Martha Graham la convirtió en un arma de punzantes efectos centro de sus plasmaciones de arquetipos míticos, cumpliendo la función simbólica de la que habla Ubersfeld

cuando hace referencia a "[...] una relación con un mundo diferente del de la percepción cotidiana (mito, psiquis, sobrenatural), todo lo que no es percibido directamente, sino mediante un signo interpuesto".¹⁰⁵

Analizando las imágenes fotográficas de Martha Graham podemos hacer una incursión en uno de sus primeros períodos coreográficos: *Lamentation* ofrece una figura sentada enfundada en una totalizadora vestimenta entregada a una gestualidad llena de componentes simbólicos del dolor en la mujer; *Primitive Mysteries* presenta como gesto temático persistente la peculiar y no figurativa mano de la técnica Graham, además de las palmas abiertas sobre la frente de los componentes del grupo, tan prolijamente usada con posterioridad en las coreografías modernas; *El Penitente* con su gestualidad mística primitiva que hace contraste con las eróticas sugerencias del personaje cuando pone su mano en ritualística forma en la cadera de María Magdalena; el juego gestual de la mujer acariciando irónicamente el látigo del domador en *Every Soul Is a Circus*, o cuando golpea con una gran flor el flanco masculino; la personificación de Emily Dickinson llamando al amor con un gesto imperativo en una sección de *Letter to the world*, o cuando la ancestral figura materna se interpone entre los amantes imponiendo gestos matriarcales.¹⁰⁶

En otros períodos de la obra de Martha Graham, la gestualidad será una fuerte arma de expresividad, como en *Cave of the Heart*, cuando Medea expulsa serpientes por la boca, o amenaza con golpes de cabellera hacia adelante como frenética crin, o bien el blandir del hacha vengadora en *Clitemnestra*, o los estertores del miedo de *Errand Into the Maze*.

Pero no es hasta la incursión de Merce Cunningham en la gestualidad que ésta adquiere un nuevo tipo de trascendencia en la danza. Partiendo de la premisa de que cualquier movimiento, sea natural o artificial, puede ser sujeto de la textura danzaria, Cunningham incluyó la gestualidad más pedestre junto a la más posiblemente elaborada dentro del campo de la danza y su código danzario. Su estilo, que buscó todo tipo de incursión en la no representatividad, la no emocionalidad y otras rupturas de los cánones danzarios teatrales, de la danza moderna de su momento, abrió las puertas tanto al gesto del bostezo como al del estornudo, a la inmovilidad como al choque casual de los bailarines en la escena, a la impredecible colli-

sión de grupos como al aleatorismo escénico con la inclusión de cualquier posible eventualidad naturalista o no que pudieran ocurrir o incursionar dentro de sus obras. El gesto perdió su ampulosidad simbólica para arribar a la cotidianidad por burda que ésta fuera. Dice Dallal refiriéndose a él: "[...] cualquier movimiento cotidiano, común y corriente, puede tener la misma significación que el más estilizado".¹⁰⁷

Debemos tener bien clarificado que los gestos pueden ser introducidos en el cuerpo total del discurso coreográfico como significantes precisos que ilustran significaciones internas de la danza, o bien simplemente como segmentos figurativos que a pesar de mantener su configuración como tal desde el punto de vista cinético, no cumplen en absoluto dentro de la danza ninguna función significativa, sino que puedan constituir en sí materiales constructivos coreográficos. Analicemos esto desde el punto de vista del mismo Cunningham¹⁰⁸ cuando explica cómo ciertos gestos pueden contribuir al fraseo del movimiento, y hacer posible la amplificación de una frase con el uso de aquellos pequeños movimientos que no tienen necesidad de hacerse demasiado evidentes para cumplir sus efectos. Por ejemplo, en la danza compuesta sobre el *Sócrates* de Satie y que titula *De segunda mano*, dio a cada bailarín toda una gama de pequeños movimientos manuales muy diferentes, y les pidió que los hicieran en cualquier orden, durante los 15 minutos de la representación o bien episódicamente. Cada bailarín podía escoger el gesto que quisiera dentro de la gama ofrecida. En la misma había todo tipo de pequeñas cosas: signos con los dedos, manos que se abrían y se cerraban. Esos signos podían ser mantenidos igual que habían sido dados, o bien modificados al gusto personal de cada cual, según el movimiento general que debían efectuar. Era algo comparable, se podría decir, a las hojas de un árbol, en que sin ser ninguna idéntica, la forma de la hoja y su aspecto general son similares. Quiere decir, que las hojas de un árbol son iguales unas a otras, y, sin embargo, cada una de ellas, tomadas aisladamente, son diferentes.

Todos estos pequeños gestos de dedos y manos que se mantienen en acción quizás durante sólo un segundo, pueden parecer casi imperceptibles dentro de la danza. Por otra parte, cada bailarín puede cambiar sus pequeños movimientos manuales una veintena de veces, aunque tampoco están obligados a utilizarlos todos. Se les había dicho que lo hicieran según su voluntad, aunque debían de mantenerlos de

una representación a la otra. En realidad, Cunningham no estaba muy seguro de haberles pedido hacer eso, o si podían hacerlo como quisieran en cada función. Es natural que sólo viendo las danzas en varias ocasiones, será que probablemente se comience a percibir lo ocurrido. La primera vez sólo se verán los movimientos más evidentes.

Como podemos percibir de todo lo dicho anteriormente, esos gestos manuales no pertenecen a sistema figurativo alguno, sino a una imaginaria bien cercana o totalmente inmersa en la abstracción. Un sistema de pequeños significantes gestuales se despliega como pequeños pero profusos parches sobre la sólida textura de un discurso coreográfico justamente solidificado por una codificación técnica de movimientos. Este proceso también puede ser observado en secuencias de *Summerspace*, en que los bailarines dentro de una sistematización cinética de bien delineados movimientos dentro de un amplio lenguaje, claro y preciso, son espacialmente movidos con gran cantidad de entradas y salidas al espacio escénico. Todo comienza, sin embargo, a ser afectado de forma peculiar e incisiva por pequeños gestos de hombros que rompen constantemente, aunque sin demasiada agresión, la línea general de estilo presentada por la danza. Resulta así como un tipo de ataque desestabilizador de segunda o tercera categoría, al inmiscuir una gestualidad inusual en el total sistema gravitacional de la obra, que le agrega un condimento de insólita trascendencia, que si bien minúscula, no por ello es menos efectiva. Es algo como el sabor que no reconocemos con exactitud en un plato perfectamente preparado, pero que viene a dar el toque de exquisitez a su confección.

Desde luego que estos gestos nada explícitos, y por lo tanto bien alejados de la figuratividad, tienen que ser reconocidos solamente como enigmáticas elaboraciones gestuales en que la confrontación de lo figurativo y lo abstracto se hace de trascendencia tal, como para establecer la posibilidad de catalogar los gestos abstractos, no como elementos gestuales, sino como simples inventivas cinéticas que no tienen que ver con el carácter signico del gesto. Su obscuridad o enigmatismo al engarzarse furtivamente en el todo coreográfico puede darle una fuerza autoaniquiladora y una dudosa presencia o ambigua cualidad de ser sólo un movimiento más en "[...] la densidad y saturación de signos",¹⁰⁹ tanto en una obra teatral, como en una coreografía. Sin embargo, el carácter gestual por oscuro que parezca, siempre nos ofrecerá una sensación semántica que nos con-

vence, aunque sin literalidad alguna, ante la presencia del hecho gestual de imprecisa significación dentro del bloque coreográfico.

En Cunningham, cuyo estilo algunos definen como la unión de los códigos danzarios contemporáneos con los del ballet, se da la situación de habitar dentro de un territorio, especie de tierra de nadie, situado entre las fronteras de ambas tendencias.¹¹⁰ La ya expuesta creencia que tiene Cunningham en que todo material de movimiento concreto o básico es susceptible de entrar en los predios de la danza, ha hecho que el gesto, por simple, mínimo, directamente significativo o no, haya penetrado en la textura danzaria como un elemento más, nada endeudado con su significación precisa o figurativa, sino en un amplio rango de inmersión textual dentro del lenguaje danzario y su discurso.

Estas modalizaciones de la gestualidad irán incrementándose en el decurso de ulteriores desarrollos a la par que los acontecimientos posteriores desembocan en el llamado posmodernismo dentro de la coreografía contemporánea. Y es con el surgimiento de la danza-teatro que quizás se logre su apoteosis al arribar a verdaderas transgresiones de las cualidades gestuales con propósitos de ampliar cada vez más el campo de operaciones comunicativas en el arte danzario. Pero antes de llegar a ese punto, veamos algunos otros ejemplos de modalizaciones de la gestualidad. Los coreógrafos posteriores a la década de los 60, con un impulso de conceptualización intelectual bien desarrollado, someten la inclusión de la gestualidad, como materia prima del movimiento, a diversas utilidades tales como la descontextualización del gesto, desnudándolo como metalenguaje danzario en un deseo analítico de profundizar en la verdad del movimiento, más allá de las fronteras de la codificación. La labor de descodificación por parte del receptor es asumida cuando éste trasciende los sistemas establecidos para llegar más allá de ellos a la raíz significadora de la pieza coreográfica.

Por su parte, el emisor (creador) al despojar al hecho coreográfico del ilusionismo teatral rompe con los códigos danzarios en boga. La improvisación, como medio expresivo o lenguaje comunicante en sí, instauro la gestualidad imprevista en el "aquí" y el "ahora" de la experiencia coreográfica. El proceso de transmisión se hace tan pronto transparente como opaco y aun obscuro, o en el mejor de los casos

ambiguo, en razón de su surgimiento en el espontáneo instante de la representación. Se pasa del gesto banal sin aparente significado (gestualidad vacía de una escoba en manos del intérprete, por ejemplo), hasta gestos de inconformidad real con lo que están haciendo por sí mismos o los demás que intervienen en la representación. Esto último podrá ser real o fingido para crear una atmósfera de cuestionamiento al hecho que ocurre en la escena.

Poseemos varios elocuentes ejemplos de la utilización gestual en el posmodernismo danzario estadounidense dentro de la obra de sus exponentes. Vemos en *Not necessarily recognizable objectives* (1978), que David Gordon incorpora a la misma todas las ocurrencias que acaecen durante los ensayos, como risas, argumentaciones, faltas o errores, etc., tanto en los aspectos cinéticos como verbales. De ellos surge una fuerte gestualidad y de esta manera, los bailarines aparecen en acción de rascarse, alisarse el pelo, ponerse las manos en la cintura, interrumpir el movimiento coreográfico para quejarse de algún dolor muscular, tocarse la nariz, refunfuñar entre ellos, pedir que se comience otra vez desde el principio, consultarse unos a los otros con respecto a una combinación de movimientos repetidos y también variados. Especialmente hay una escena en que Gordon se supone que debe hacer un solo, al cual acuden los otros bailarines, el jefe de escena, su asistente y el coordinador formando una improvisada audiencia para criticar lo que ocurre en el centro. Todos comentan la ejecución de Gordon, así como la estructura de la danza, dentro de una errática distribución aparentemente arbitraria de gestos tales como darse la mano, entrelazarse los brazos, mirar abajo y hacer movimientos del mentón mezclados todos con preparaciones de pasos, transiciones, repeticiones e inmovilizaciones. Gordon, por su parte, presenta en el principio una exquisita y suave pose, que rápidamente rompe dando una embestida y cambia la dirección varias veces, mientras se pone el dedo en la nariz y hace torniquetes con los pies. Mientras eso ocurre, el grupo lo mira inquisitivamente y se dicen cosas de este estilo: "No sabía que su trabajo fuera de este tipo." "Qué cosa si a alguien le diera por pensar que no sabe lo que está haciendo", y alguno que se dirige al público llega a decir: "No permita que le tomen el pelo."¹¹¹

Kenneth King en *cup/saucer/two dancers/radio* (1964) aparece junto a Phoebe Neville; ella en ajustador, faja y rolos en la cabeza, mientras que él usa un calzoncillo sobre malla negra. Ella lleva zapatillas

de puntas, y con ellas recorre constantemente la escena mientras que él repetidamente se lleva las manos a la portañuela. Durante ese tiempo ambos derraman soluciones coloreadas contenidas en tazas de café, de uno al otro. La voz de la crítica refiriéndose a aquellos caracteres de mirada inexpresiva y fría, los catalogó de "momias de la clase media", sugiriendo que las zapatillas de puntas encerraban las secretas fantasías del ama de casa, que se identifica con la ballerina y las estrellas de cine, mientras que el carácter masculino alardeaba de una mentalidad lujuriosa y al mismo tiempo castradora de cualquier cosa. Podemos interpretar también un pedestre machismo masculino frente a la escapista y frágil femineidad, encarnadores de arquetipos en la lucha de los sexos.¹¹²

En ésta y otras obras, Gordon trata de dilucidar el misterioso cambio de correspondencia entre la conducta verbal y el gesto como ilustración, como emblema, o simplemente como patrón de movimiento abstracto.¹¹³

Trisha Brown, por su parte, en *Line up* (1976), obra de un "árido humor", utiliza tres tipos de movimientos: acciones pedestres no alteradas, movimientos puros no intencionales, y gestos que poseen significaciones para ella, aunque ninguna para el público, permaneciendo por ello como inexcusables símbolos dentro del contexto general de la obra. Se exploran las tensiones entre el orden y el desorden, la claridad y la distorsión y se hacen juicios acerca de la intención y la expectación, así como lo establecido y sus variantes.¹¹⁴

Por último, haciendo un estudio de las manifestaciones coreográficas de la década de los 80, en su inquietud por hallar nuevo contenido a la danza (cosa bien rechazada en décadas anteriores) se irá a hacer búsquedas en el lenguaje gestual y en los sistemas cercanos al mismo. Así un buen número de coreógrafos basarán sus danzas en gestos de la mano, y ese mismo lenguaje de gestos emergerá en un grupo de jóvenes coreógrafos como Wendy Perron que lo utilizará a modo de un sistema bien personal de movimientos en brazos y manos, y Remy Charlip que hace uso del convencional lenguaje de los sordomudos, frecuentemente yuxtapuesto a textos verbales, a manera de sueños y cuentos.¹¹⁵

Entre nosotros, Rosario Cárdenas ha diseñado también un sistema de trabajo coreográfico a partir del gesto. Utiliza los métodos combinatorios matemáticos para someter al signo gestual cotidiano

a un proceso de elaboración que supone su descontextualización que lo convierte en un elemento cinético de vuelo poético. A través de la teoría combinatoria con sus variaciones, permutaciones y combinaciones arriba a la determinación de un número de posibilidades lógicas a partir del gesto, del cual surgen una alternancia de variantes que a su vez dan por resultado nuevas variantes y ordenamientos que al combinarse unos con otros, hacen surgir cada vez nuevas y más nuevas resultantes, a su vez susceptibles de diversos niveles combinatorios.¹¹⁶ Ese procedimiento de elaboración del signo gestual comprende la inmersión del mismo en diversos procesos, tales como el ser llevado a una situación de *volumen*, y a un nivel determinado en relación con la verticalidad espacial; a ser impulsado hacia *puntos de orientación*, o sea, horizontalidad en el espacio; al dinamismo de una *velocidad* determinada, y a una regulación de *intensidad energética*; a la inclusión en *ritmos* variables y al juego de *oposiciones* cinéticas.¹¹⁷ El resultado de todo esto es la posibilidad de un lenguaje coreográfico personal en que una tupida textura de acción danzaria surge de segmentos fragmentarios más o menos amplios, listos para ser integrados en un todo escénico que refleja una atmósfera de evocaciones y sugerencias ligadas, aunque distanciadas de la realidad gestual, con la misma sensación espectral con que el eco reconstruye el sonido original.

Hagamos ahora un recorrido por el área gestual de la danza-teatro, especialmente dentro del trabajo de Pina Bausch. Quizás este nuevo género sea el más rico en concreción de la gestualidad, pues ésta se ha constituido en el sustituto de la amplia textura cinética que hasta ese momento era el más totalitario factor en una obra coreográfica y constituía el elemento básico de su discurso. El gesto adquiere su más cabal carta de ciudadanía en el trabajo de Bausch, quien, en búsqueda de esencias aún más expresivas, se enfrenta ante el desnudo y significativo hecho gestual como una imagen real ante la reproducida por el espejo, reconociéndose inmediatamente ambos como dos aspectos de lo mismo, el ser humano y su capacidad inicial de significar en la gestualidad. Es entonces que Bausch declara:

En todas mis últimas producciones me he esforzado por conciliar la danza con lo que yo siento profundamente, con lo que yo quisiera expresar. Pero no me ha sido siempre posible, ni tampoco

co he encontrado la forma de cómo hacer concesiones. ¿Por qué hacer bailar a mis intérpretes, si yo no siento que hacen un movimiento natural? Tengo por la danza un respeto inmenso, y es por ello que no quiero forzarla. Lo que busco es una forma de expresar lo que siento. Puede que hayan movimientos que no tengan que ver con la danza. Pero al mismo tiempo, pienso que en mi caso, ella no me resulta fácilmente descifrable de acuerdo con los códigos habituales, ya que sus movimientos me parecen bien simples, y, al mismo tiempo, como petrificados.¹¹⁸

Jean Cebron, antiguo compañero de Bausch dice que:

¿Ella ha abandonado la danza? ¡Qué horror! Lo que sí es cierto es que en sus últimas producciones ella ha trabajado sobre todo el movimiento cotidiano, el *gesto* anodino. Pina trata los materiales como coreógrafo, teniendo en cuenta los factores que se imponen en la danza, como son la energía, la forma, el espacio, el ritmo. Sus creaciones tienden a la precisión, a la simplicidad, a la concisión. Visto desde ese ángulo, yo la considero, hasta muy clásica. La gente se equivoca en considerar la danza en razón de la velocidad del movimiento. También ocurre que la danza existe aunque no sea directamente exhibida. Pina es una criatura moldeada por la danza: todos sus espectáculos así lo demuestran.¹¹⁹

Es aquí que ella recurre al *gesto de indicación*,¹²⁰ es decir, a aquella gestualidad que indica los caminos de los vericuetos interiores, aquéllos a través de los cuales se cuentan "las historias del cuerpo". Para Bausch, la intención no es de saber *cómo* se mueve la gente, sino *qué* es lo que las hace mover,¹²¹ y para ello realiza una especie de exploración arqueológica de la vida cotidiana y con ella descubre la realidad del cuerpo.¹²² A partir de aquí, éste se constituye en un medio a través del cual se puede hablar de la realidad, con tanta efectividad como la palabra hablada.¹²³ Entonces es que se puede decir que el cuerpo ha comenzado a contar su propia historia. Los sujetos y movimientos de sus creaciones son extraídos de la vida diaria¹²⁴ y de ese trascender surgen patrones de conducta, *gestualidad*, acciones vistas desde variados puntos de vista, y los diferentes y varios clichés sociales, que se miran unos a los otros como a través de cristales de aumento telescópico.¹²⁵

Bausch manipula la gestualidad sometiéndola a procedimientos inusuales tales como el control de velocidades (ralentar o apurar), la intensidad energética, la duplicación y la repetición, todo lo cual plasma imágenes cinéticas de la alienación, con lo que lo cotidiano y rutinario se ven, pero a una distancia de perspectiva, y de forma tal, que lucen como si aparecieran por primera vez, logrando aquello que según Brecht puede "ser reconocido, pero al mismo tiempo parece extraño".¹²⁶ Esta distorsión de la realidad, tan propia del expresionismo, frecuentemente crea un tipo de humor amargo que define lo grotesco.

Insólitas maneras de caminar (*Café Müller*); largas tiradas de gestos, unos tras de otros, como catálogo gestual, son exhibidos en largas filas de bailarines que se desplazan espacialmente como ejercitándose en una difícil y vacua gimnasia (*Clavellinas*); llevar una caricia erótica a la asepsia de una operación quirúrgica, o también convertir una acción de protección como es cargar a alguien en un acto de violencia, son ejemplos de esta vivisección del gesto y del movimiento en general.

En *Café Müller* se puede observar el uso de todos esos procedimientos como medios para crear una atmósfera asfixiante y enajenada de incomunicación en que seis personajes se abaten unos contra los otros, con el deseo, a veces, de ayudarse, pero sintiéndose imposibilitados de hacerlo. Aquella pareja en que la mujer es puesta en brazos del hombre por un extraño taumaturgo, y que la repetición de la acción y su incremento en velocidad llega a hacer insoportable su percepción, así como el caso de las cargadas del hombre a la mujer y viceversa, primero protectivamente y luego de innumerables repeticiones terminando por lanzarse uno al otro contra una recia pared, se constituyen en un ataque a la resistencia visual y emotiva del receptor.

La mujer, que casi inmóvil y manejada como una muñeca, es acariciada, besada y manoseada por un grupo de hombres, elegante e impecablemente vestidos igual que ella, durante un tiempo que parece trascender la eternidad, más que una violación colectiva luce una autopsia ceremonial, un rito de despojamiento de los valores humanos transformado en una fría orgía gestual de gélido arcaísmo (*En la montaña un grito fue escuchado*).

Posiblemente en la aventura del teatro actual, el trabajo de Pina Bausch en cuanto a la gestualidad sea el más trascendente y reconocido de la intensidad y carácter signico del gesto como medio de comunicación.

A manera de conclusión, sólo me queda por agregar que el lenguaje no verbal del movimiento dentro de la danza es un buen integrado sistema, uno de cuyos subsistemas, y no el menos importante, es el del gesto, por su condensada fuerza referencial y sus amplias posibilidades de modalizaciones, dentro de la sintaxis general del lenguaje danzario. Los gestos son como pequeños cosmos de potente fuerza significativa y de grandes posibilidades de manipulación. Vienen a constituir como las expresiones idiomáticas dentro de cualquier lenguaje hablado, cuyas punzantes direcciones crean una vibrante imaginaria dentro del todo sistémico expresivo, acentuando informaciones, lanzando mensajes cifrados, planteando enigmas o juegos de ambigüedades, contando con su aguda direccionalidad cuando la voluntad del emisor así lo quiere, en el juego de sus aristas penetrantes, y aun con tergiversantes dentro de la textura total de la carga coreográfica. Las reglas del juego de su uso han constituido uno de los retos más significativos dentro de la pieza danzaria históricamente. En la actualidad, ha cobrado un mayor incentivo bien estabilizador o perturbador, según sea la pericia intencional del creador, ya que tan pronto puede ser una amenazante señal, como de un denso "hueco oscuro" que, en realidad, se constituye en un bloque sólido sin luz, aunque presente y peligroso agente de provocación.

1990

NOTAS

- ¹ José Luis L. Aranguren: *La comunicación humana*, Ediciones Guadarrama, S.A., Madrid, 1967, p. 88.
- ² *Ibid.*, p. 12.
- ³ *Ibid.*, p. 12.
- ⁴ *Ibid.*, p. 43.
- ⁵ *Ibid.*, p. 43.
- ⁶ Jean Pouillon: "Un ensayo de definición", en revista *RC-13*, año 1, no. 13, La Habana, 1968, p. 2.
- ⁷ *Ibid.*, p. 3.
- ⁸ *Ibid.*, p. 3.

- ⁹ Jean François Kahn: "La minuciosa conquista del estructuralismo", en revista *RC-2*, año 1, no. 2, La Habana, 1967, p. 85.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 85.
- ¹¹ Michel Jalley-Crampe: "Las nociones de estructuras mentales en los trabajos de Claude Levi-Strauss", en revista *RC-13*, año 1, no. 13, La Habana, 1968, p. 64.
- ¹² *Ibid.*, p. 64.
- ¹³ *Ibid.*, p. 65.
- ¹⁴ Pierre Macherey: "El análisis literario, tumba de las estructuras", en revista *RC-13*, año 1, no. 13, La Habana, 1968, p. 14.
- ¹⁵ Charlotte Wolf: *Psicología del gesto*, Editorial Luis Miracle, S.A., Barcelona, 1966, p. 36.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 113.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 116.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 7.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 67.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 70.
- ²¹ *Ibid.*, p. 73.
- ²² *Ibid.*, pp. 73-74.
- ²³ *Ibid.*, p. 76.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 76.
- ²⁵ *Ibid.*, p. 77.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 78.
- ²⁷ *Ibid.*, p. 79.
- ²⁸ *Ibid.*, pp. 80-81.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 82.
- ³⁰ *Ibid.*, p. 87.
- ³¹ *Ibid.*, p. 88.
- ³² *Ibid.*, p. 85.
- ³³ *Ibid.*, p. 35.
- ³⁴ *Ibid.*, p. 90.
- ³⁵ *Ibid.*, p. 59.
- ³⁶ *Ibid.*, p. 117.
- ³⁷ *Ibid.*, p. 95.
- ³⁸ *Ibid.*, p. 22.
- ³⁹ *Enciclopedia de las artes*, tomo II, Librería Editorial Argos, S.A., p. 731.
- ⁴⁰ *Ibid.*, p. 732.
- ⁴¹ *Diccionario enciclopédico hispano-americano*, tomo I, Montaner y Simón Editores, Barcelona, pp. 48 y 50.
- ⁴² Patrice Pavis: "El discurso del mimo", en *Estudios teóricos: arte teatral*, Instituto Superior de Arte, Ministerio de Cultura, La Habana, 1989, p. 50.
- ⁴³ José Luis L. Aranguren: *La comunicación humana*, p. 220.
- ⁴⁴ *Ibid.*, p. 233.
- ⁴⁵ Jesús Guanche: "El gesto del cubano", en revista *Revolución y Cultura*, no. 10, La Habana, octubre, 1984, p. 2.
- ⁴⁶ *Ibid.*, p. 7.

- ⁴⁷ *Ibid.*, p. 7.
- ⁴⁸ Irena Slawinska: "La Antropología del teatro", en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, enero, 1990, p. 25.
- ⁴⁹ *Ibid.*, p. 24.
- ⁵⁰ *Ibid.*, p. 25.
- ⁵¹ José Ángel Bustamante: *Raíces psicológicas del cubano*, Impresora Modelo, S.A., La Habana, 1959, p. 93.
- ⁵² *Ibid.*, p. 96.
- ⁵³ Emilio García Montiel: "Consuélate como yo", en *El Caimán Barbudo*, La Habana, octubre, 1989, pp. 18-19.
- ⁵⁴ *Ibid.*, p. 18.
- ⁵⁵ José Luis L. Aranguren: *La comunicación humana*, p. 33.
- ⁵⁶ *Ibid.*, p. 34.
- ⁵⁷ Gillo Doriles: *L'ultime tendenze nell'arte d'oggi: dello informale allo concettuale*, Feltrinelli, Milano, 1973, p. 28.
- ⁵⁸ *Ibid.*, p. 29.
- ⁵⁹ *Ibid.*, p. 31.
- ⁶⁰ *Ibid.*, p. 197.
- ⁶¹ Antonin Artaud: *El teatro y su doble*, Instituto del Libro, La Habana, 1969, p. 143.
- ⁶² *Ibid.*, pp. 156-157.
- ⁶³ *Ibid.*, p. 145.
- ⁶⁴ *Ibid.*, p. 144.
- ⁶⁵ *Ibid.*, p. 190.
- ⁶⁶ *Ibid.*, p. 142.
- ⁶⁷ Patrice Pavis: *Diccionario del teatro*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1980, pp. 240-241.
- ⁶⁸ *Ibid.*, p. 241.
- ⁶⁹ *Ibid.*, p. 241.
- ⁷⁰ *Ibid.*, p. 242.
- ⁷¹ *Ibid.*, p. 242.
- ⁷² *Ibid.*, p. 242.
- ⁷³ *Ibid.*, p. 242.
- ⁷⁴ *Ibid.*, p. 240.
- ⁷⁵ *Ibid.*, p. 243.
- ⁷⁶ *Ibid.*, p. 243.
- ⁷⁷ Anne Ubersfeld: "El director y su representación", en *ob. cit.*, p. 67.
- ⁷⁸ Patrice Pavis: *Diccionario del teatro*, p. 244.
- ⁷⁹ Anne Ubersfeld: "El director y su representación", en *ob. cit.*, p. 78.
- ⁸⁰ *Ibid.*, p. 77.
- ⁸¹ *Ibid.*, p. 70.
- ⁸² Eduardo Rovner: "Imagen vs. Idea. Reflexión acerca de la creación dramática", en revista *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*, Editorial Espacio, año 3, no. 5, Buenos Aires, abril, 1989, p. 53.
- ⁸³ *Ibid.*, p. 54.
- ⁸⁴ *Ibid.*, p. 55.
- ⁸⁵ Tadeusz Kowzar: "El signo en el teatro. Introducción a la Semiología del arte del espectáculo", en *Semiología y Teatro*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1988, p. 16.
- ⁸⁶ *Ibid.*, p. 24.
- ⁸⁷ *Ibid.*, p. 24.
- ⁸⁸ *Ibid.*, p. 24.
- ⁸⁹ *Ibid.*, p. 18.
- ⁹⁰ *Ibid.*, p. 18.
- ⁹¹ *Ibid.*, p. 19.
- ⁹² *Ibid.*, p. 19.
- ⁹³ *Ibid.*, p. 19.
- ⁹⁴ Staton B. y Gardner Jr.: "Beckett y las márgenes de la narratividad" en *Pausa*, Revista Sala Beckett, no. 3, Barcelona, abril, 1990.
- ⁹⁵ Patrice Pavis: "El discurso del mimo", en *ob. cit.*, p. 58.
- ⁹⁶ *Ibid.*, p. 48.
- ⁹⁷ *Ibid.*, p. 48.
- ⁹⁸ Adolfo Salazar: *La danza y el ballet*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955, p. 41.
- ⁹⁹ Curt Sachs: *Historia universal de la danza*, Editorial Centurión, Buenos Aires, 1944, pp. 259-260.
- ¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 261.
- ¹⁰¹ *Ibid.*, p. 262.
- ¹⁰² G. N. Boiadzhiev y A. Dzhivelegov: *Historia del teatro europeo*, tomo II, Editorial Futuro, S.R.L., Argentina, 1957, p. 149.
- ¹⁰³ Silvio d'Amico: *Historia del teatro dramático*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1971, p. 217.
- ¹⁰⁴ Alberto Dallal: *La danza contra la muerte*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, p. 35.
- ¹⁰⁵ Anne Ubersfeld: "El director y su representación", en *ob. cit.*, pp. 70-71.
- ¹⁰⁶ Barbara Morgan: *Martha Graham. Sixteen dance in photographs*, Duel, Sloan and Pearce, New York, 1941, pp. 29-33, 44-51, 92-97, 100-101 y 114-126.
- ¹⁰⁷ Alberto Dallal: *ob. cit.*, p. 118.
- ¹⁰⁸ Jacqueline Lesschaeve: *Le danseur et la danse, Merce Cunningham*, Pierre Belfond, Paris, 1988, pp. 89-90.
- ¹⁰⁹ M. Poliakov: "La problemática semiótica en el teatro y el drama", en *Semiología y Teatro*, Editorial Pueblo y Educación, 1988, p. 48.
- ¹¹⁰ Opino que el estilo de Cunningham es producto de un momento en que la danza moderna, después de haber constituido su codificación estabilizadora, comenzó a abrirse a la saturación ballética de la danza académica, al igual que esta última se abrió al modernismo danzario. Fueron los momentos en que las expresiones de ambos extremos perdieron algo de su coloración estrictamente personal para que los bailarines de ambos campos incursionaran en la técnica del otro, y las producciones coreográficas de ambas manifestaciones se vieran invadidas por su contraria. Un proceso dialéctico se instauró, y poco faltó para que cada una se convirtiera en la otra, por lo menos en gran medida. Las coreo-

graffias de las compañías llamadas "clásicas" se llenaron de utilización del nivel del suelo, uso del torso y toques dinámicos en la progresión del movimiento, mientras que las de la danza contemporánea reforzaron el uso de las cargadas, saltos y extensiones de piernas de fuerte sabor ballético, así como la instauración del dúo como forma escénica, a imagen y semejanza del *pas de deux classique*. Eran los años de la década de los 70, y Cunningham siempre fue un nato cultivador del intrincado trabajo de pies y piernas, ya que sus estudios primarios en la danza partieron de la técnica clásica. Éstos los continuó aun en sus años de pertenecer a la compañía Graham, lo que unido a la tendencia movilizadora del torso, propia de la danza moderna, le trazó una forma personal de la cual emanó la textura de su forma expresiva coreográfica que desarrolló primeramente en sus solos, y luego transmitió a los bailarines que respondieron en su formación a los principios por él utilizados. "Esa manera ha sido descrita de esta forma: pies y piernas usados con el *turn out* propio del ballet, pero la parte alta del cuerpo es frecuentemente curvada y redondeada, aunque sin penetrar en la contracción Graham, y sin la utilización de la fuerza motriz pélvica de esa técnica; a la columna vertebral le es conferida no sólo la potencialidad de fuente energética del movimiento de piernas y pies, sino también la capacidad en sí misma para actuar como un muelle que puede encogerse o estirarse, girar en su propio centro axial, o proyectarse en diversas direcciones espaciales. Por otra parte, el torso no busca la alta perspectiva ballética, y la cabeza puede constituirse en guía cuando el torso gira. Los saltos, por su parte, son considerados como extensiones espaciales de la fuerza exhalatoria del aire, y no un esfuerzo por el dominio de la altura antigravitacional propia del ballet." (Moira Hodgson: *Quintet*, William Morrow and Company, Inc., New York, 1976.)

- ¹¹¹ Sally Banes: *Terpsichore in sneakers*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, USA, 1987, p. 105.
- ¹¹² *Ibid.*, pp. 170-171.
- ¹¹³ *Ibid.*, Introducción, p. XXIX.
- ¹¹⁴ *Ibid.*, p. 89.
- ¹¹⁵ *Ibid.*, Introducción, p. XXIX.
- ¹¹⁶ Rosario Cárdenas: "Para un concepto de combinatoria en la danza", inédito, La Habana, 1990, pp. 1 y 4.
- ¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 13-18.
- ¹¹⁸ Raphael de Gubernatis: "Pina Bausch, la dame de Wuppertal", en revista *Danser*, no. 56, Paris, mayo, 1988, p. 52.
- ¹¹⁹ *Ibid.*, p. 52.
- ¹²⁰ Norbert Servos: *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater or the art of training a goldfish. Excursions into dance*, Ballet-Bühnen-Verlag Köln, Cologne, FRG, 1984, p. 21.
- ¹²¹ *Ibid.*, p. 7.
- ¹²² *Ibid.*, p. 7.
- ¹²³ *Ibid.*, p. 7.
- ¹²⁴ *Ibid.*, p. 96.
- ¹²⁵ *Ibid.*, p. 131.
- ¹²⁶ *Ibid.*, p. 23.

DEL DISCURSO COREOGRÁFICO

Frecuentemente nos encontramos ante situaciones coreográficas de este tipo: una danza presenta secciones demasiado explícitas en cuanto a su figuratividad, mientras que otras no alcanzan un nivel de mínima transparencia en relación con el mismo planteamiento que parece ser temático en la obra. Es decir, que *las partes no significan igualmente en relación con el todo*. En otro momento, el devenir de la obra se hace precario en cuanto a significado durante las dos terceras partes de su transcurso, a pesar de un movimiento novedoso y una sección hasta el final que, aunque sencillo y de poco adorno, se instaura emotiva y sugerentemente en cuanto a la idea primordial. Aquí, *la expansión de la coreografía se ha hecho inestable*, a pesar de algunos logros. Más allá, vemos una obra en la que el tema biográfico central se diluye rápidamente y la coreografía, después de haber agarrado la atención en su eje fundamental, se hace errática y fuera de foco su significado, perdido entre diversos significantes de indudable atención pero ajenos a la idea centralizadora: *la danza se ha perdido al hacer centro lo circunstancial y olvidar o perder su camino principal*.

Otras coreografías reúnen todos los significantes habidos y por haber en un amasijo sensorial escénico en busca forzada de un significado, tan oculto que el receptor se encuentra bloqueado para hacer una posible lectura ante tal promiscuidad de sensaciones: aquí la obra *ha perdido el equilibrio entre continente y contenido*. En ocasiones, el material cinético excitante y provocativo sirve a la perfección al significado interior de la obra, pero un desequilibrio entre el tiempo real de la representación y el ficcional de la escena, crea un desgaste de la unidad del tiempo y el espectador siente la sensación de que lo dicho podía haber sido emitido en menor lapso y así haberse

ahorrado fatiga en la atención receptora: este caso denota *falta de control de la dimensión temporal del acontecimiento escénico*. Allá, asistimos a la plasmación de una coreografía en que la presencia de personajes bien delimitados es fundamental para el desarrollo de una historia, la cual jamás llega a poderse asimilar por *ausencia de focalización dramática*. Esta falta ocurre muy frecuentemente en la danza teatral en que la ausencia de verbalización, o las pequeñas inserciones de la misma, que suelen intervenir en la danza contemporánea, no permiten imaginar relaciones o acontecimientos ya ocurridos con posterioridad al presente escénico: huecos incontrolables de posibles e innumerables interpretaciones atraviesan la obra convirtiéndola en un campo de batalla surcado por los obuses destructores de la imaginación, ante *la imposibilidad de una producción de sentido*. En todos estos casos, podemos decir que ha fallado el discurso coreográfico.

Por otra parte, podemos asistir a una obra que en los ensayos normales o rutinarios luce plana y de poco relieve coreográfico, la cual, de pronto, en un ensayo general, por una extravagante discusión entre el coreógrafo y los bailarines que se incorpora a la obra, adquiere *un toque de fantasía oposicional* que hace su discurso vivo, y, aunque absurdo, productor de una coherencia nada convencional. En otra ocasión, una coreografía surgida a la sombra de un acercamiento biográfico a alguien conocido por su relevancia literaria pero de fuerte gusto por lo críptico en su expresión, aparece en escena a través de un complejo juego de signos gestuales a manera de jeroglífico rico en sugerencias evocativas del mundo poético que busca revivir. Aun cuando no se está familiarizado con el significado poético del sujeto central, la obra posee una riqueza discursiva que le permite *vida propia independiente de la fuente originaria*. Otra coreografía inunda la escena de seres asexuados e impersonales contra los que una figura solitaria se abate hasta el vencimiento en un hilarante desfile de andrógenos que parecen haberse multiplicado escandalosamente para anegar el espacio escénico: aquí se denota *un bien articulado discurso de intenciones* que plasman un actual sentido significador.

He apuntado en estos ejemplos algunos de los problemas que afloran en la conceptualización del discurso coreográfico, por lo que resulta necesario puntualizar determinadas ideas sobre la discursividad, pensamiento generador del discurso.

Ya desde el siglo XVIII (1732) en un antiguo diccionario de la Real Academia Española se define el discurso como: "Facultad racional

en que se infieren unas cosas de las otras, sacándolas por consecuencia de sus principios."¹ Y en otro de 1885 dicese del discurso: "Llábase también ratiocinio, y es una operación de la mente en virtud de la cual pasamos de una verdad conocida al descubrimiento de otra desconocida. Verifica la mente este tránsito, buscando esta relación entre dos verdades que directamente no se hallan relacionadas [...]."² No debemos olvidar que ya Aristóteles y Platón hablaban del discurso y que Santo Tomás de Aquino también lo mencionaba, lo que nos hace inferir la importancia de su conceptualización en la historia de la Filosofía.

Vamos a penetrar ahora en el ámbito de las definiciones del siglo XX para acercarnos más a la actualización del concepto del discurso. Partiendo de que existen como propiedades del pensar un razonamiento mediato y lógico por un lado, y por otro, uno inmediato e intuitivo, es en el área del primero que las verdades aceptadas a través de demostración van a crear, como consecuencia de un desarrollo coherente de las mismas, la concreción de un discurso en que se enlazan convenientemente en un plan todos los ordenamientos necesarios. Es en este proceso de discursividad que se hace posible la correcta comunicación de cualquier enunciado expresivo. Partiendo del latín *discurrere* (derramarse) arribamos a la imagen de que una idea se derrama, se amplía, se expande por medio de la acción ordenadora que establece nexos y relaciones de un pensamiento con otro que propenda a un sentido lógico y racional, totalizador y unívoco, **amplificador de un tema**.

En principio parece que todo lo concerniente a lo intuitivo y sensorial, por su tendencia a lo irracional e ilógico, podría quedar fuera de la naturaleza discursiva. Y esto resulta ser cierto en cuanto a las características del método razonador, pero no en cuanto a la inclusión ya organizada coherentemente en un discurso de elementos irracionales e ilógicos; matices desequilibrantes que no atentarán contra el resultado final del discurso siempre que mantengan una necesaria nivelación dentro del totalizador espíritu general discursivo. Por otra parte, las más contemporáneas tendencias que buscan la deconstrucción del discurso nos obligan a mantenernos alertas sobre la mayor amplitud de posibilidades constructivas del actual discurso en cuanto a la inclusión de nuevas reglas en la manipulación de la discursividad. Una moderna sintaxis parece regir los destinos del discurso, como lenguaje constrictor de las disciplinas

artísticas, que es el área que nos atañe. Sin embargo, el proceso deconstructor aparece como una sofisticada elaboración en cuanto a nexos y enlaces de elementos constitutivos, sin renunciar a un tipo de coherencia que evite el total desplome discursivo. Esto último, por supuesto, podrá ser también una alternativa y para ello existe el discurso Dada y su secuela del Neodadaísmo, en que los elementos se aglutinan premeditada e irreversiblemente en un total ímpetu anárquico de plasmar un pensamiento ilógico e irracional (a la manera de el del bebé) sin ninguna perspectiva coherencial, encontrando su razón de ser, precisamente, en la ruptura global con todo intento de organización razonadora.

Todas estas conceptualizaciones acerca de la discursividad en su más amplia categoría de materialización elaborada del pensamiento humano van a caracterizarse en la comunicación artística como vehículo de expresividad en los distintos aspectos culturales que constituyen el lenguaje artístico. Y entre ellos es el discurso danzario el que nos ocupa. Ello nos lleva a definir al mismo como el asegurador de la presencia en tiempo y espacio del fenómeno danzario. No podemos olvidar que tal acontecimiento, el danzario, posee como mayor implicación, la de la teatralidad, es decir, la coexistencia de numerosos sistemas de mensajes o señales, y que todos ellos, entrecruzándose, van a construir el discurso danzario. Pavis dice: "[...] el discurso teatral [...] es una toma de posición de los sistemas escénicos [...]".³ Es decir, que el discurso tiene que ver con la puesta en escena de la obra que, en nuestro caso, es la coreografía, y en la misma se

[...] comienza a enviar en nuestra dirección una serie de mensajes (señales). La originalidad de estos mensajes consiste en que fluyan simultáneamente, pero con diferentes ritmos. En determinados momentos del espectáculo nosotros recibimos simultáneamente seis o siete mensajes (que emanan de la escenografía, los trajes, las luces, el espacio [...]). Algunos de estos mensajes son estables (la escenografía, por ejemplo), mientras que otros duran sólo un instante [...]. De esta suerte, tenemos que vérnosla con una verdadera polifonía informativa. Esto es precisamente la teatralidad: densidad y saturación de signos [...].⁴

Con esto queda clarificado que si el sistema cinético puede parecer el único que rige la discursividad danzaria, no es sin la considera-

ción de los demás sistemas escénicos que constituyen el enjambre espectacular, que el discurso coreográfico podrá ser medido en su totalizadora magnitud. Un color de la luminosidad en tal secuencia, la simbología de un objeto en manos de los bailarines, la precariedad o apertura de un espacio escénico, los sonidos emitidos en escena, un elemento escenográfico persistente en todo el trayecto de la obra, todos constituyen los lenguajes confluyentes en la comunicación que entretajidos dentro del mensaje cinético van a formar el andamiaje del discurso coreográfico. Además, debe retenerse como de vital importancia el hecho de que el discurso coreográfico es el campo magnético donde las codificaciones danzarias, a veces, se mueven para completarse, y otras, para luchar entre sí. En la actualidad, más que nunca dichos códigos se hacen contradictorios o polémicos, y no pocas veces dialécticos o simplemente eclécticos.

Por otra parte, y no de menor importancia, ocurre que en el discurso coreográfico se ponen en evidencia los diversos niveles de la obra coreográfica: el conceptual, el ideológico, el emotivo o el intelectual, el técnico, la validez o no de la fábula o intriga, la amplitud o restricción de la "escritura" coreográfica, el grado de comunicación de la obra.

Por último, el discurso coreográfico, a través de una adecuada compartimentación de los materiales danzarios y escénicos, asegura el incremento o expansión de la obra, y plasma su *continuum* y progresión, unificando las partes con el todo por los enlaces necesarios para la fluidez del lenguaje danzario teatral.

En el campo de batalla de las ideas del siglo xx, fuertes compromisos se han establecido con las tendencias más estrictamente socio-políticas, así como con las del "arte por el arte", pasando por otras diversas áreas intermedias, todas ellas capaces de dejar sus huellas en el arte y la cultura del modernismo que ha regido los destinos culturales del 1900. La danza y su discurso han plasmado las corrientes ideológicas en diversas formas, maneras y estilos en el decir de la obra coreográfica. Desde *La amapola roja* y *La llama de París* del Teatro Bolshoi hasta *Glacial Decoy* de Trisha Brown, desde *Parade* de Leonide Massine hasta *Appalachian Spring* de Martha Graham, las ideas socio-políticas se han dejado sentir en la discursividad coreográfica más o menos velada o abiertamente obvias. Del realismo socialista al Dadaísmo, del introspeccionismo expresionista hasta el surrealismo, del folklorismo antropológico al posmo-

dernismo cosmopolita, los discursos danzarios se han hecho eco de todas las corrientes ideológicas que circulan por la cultura universal. Y esto suele ocurrir aun a espaldas de la voluntad expresa del creador, quien no siempre es consciente en cuanto a que su obra se dirige en una dirección ideológica específica, ya que el lenguaje danzario, como pocos de los artísticos, se considera (erróneamente, por cierto) como uno de los menos adecuados a la comunicación de ideas trascendentes en el área social. Hoy ya es obvio pensar que detrás de cualquier espectáculo danzario puede subyacer una tendencia ideológica enmascarada o no, consciente o inconsciente de la voluntad del creador, quien responde al mundo en que vive, al contexto social que lo promueve y a las exigencias compulsivas de las ideas generales que recorren el planeta.

Del idealismo al materialismo filosófico se desprenden numerosas vertientes que según momentos claves de la Historia plasman concreciones culturales que los definen, y entre ellos la danza ocupa su correspondiente lugar como vehículo de información y comunicación ideológicas. Esto ha dejado de ser una suposición tabú en los últimos decenios en que las artes se han abierto a todo tipo de influencias culturales. Pasados son los tiempos en que el arte era considerado como brote o chispa del genio, incontaminado de la vida cotidiana del hombre; el romanticismo fue el último baluarte de la cultura exquisita para iniciados. Y aunque las tendencias proliferantes de la vanguardia del siglo XX crearon un arte también elitista por la violenta ruptura con los códigos del siglo XIX y la creación de nuevos y bien agresivos sistemas de lenguajes comunicativos, la creciente expansión de la cultura en las medianías del siglo actual han atemperado ese natural alejamiento de la comprensión de los receptores. Hoy los amplios medios de comunicación han posibilitado, aunque no todo lo que se quisiera, una mayor expansión de los horizontes culturales, y la intercomunicación entre creadores y sus destinatarios no es tan alejada como a principios del siglo. La danza tuvo limitada su producción cuantitativamente a un número relativamente reducido de núcleos artísticos centralizados en compañías (algunas subvencionadas estatalmente) que llevaron sobre sus hombros la responsabilidad creadora durante la primera mitad del siglo, ya que era en ellas que existían las posibilidades materiales para llevar a escena los proyectos coreográficos. En la actualidad, dichas compañías, conjuntos y grupos danzarios han proliferado enormemente. Los pequeños núcleos

danzarios surgen por todas partes y ya los centros culturales de las capitales principales del mundo han dejado de ser imanes artísticos, sino que por el contrario, los ámbitos provincianos resultan de atracción para el surgimiento de células danzarias.

Los festivales celebrados por todo el mundo, no importa cuán pequeña sea la sede del anfitrión, impulsados por el turismo cultural, han abierto aún más el intercambio y la expansión del fenómeno danzario, que se hace cada vez más cosmopolita. Los creadores de los últimos decenios conocen más rápidamente la producción de sus colegas por la veloz difusión del material danzario a través del video, las publicaciones relativas a la danza, y los intercambios culturales entre países que se intensifican constantemente con las giras internacionales. Todo esto ha hecho del discurso danzario un más complejo vehículo de contemporaneidad y de plasmación de inquietudes culturales a los que era ajeno en décadas pasadas. La intercomunicación dentro del mundo danzario y sus múltiples modos de expresión son cada vez más amplios y profundos. El discurso coreográfico se hace cada vez más sofisticado y más penetrado de los influjos de otras artes, especialmente el teatro, hasta crear nuevos géneros de muy específica discursividad, tal es la danza-teatro, en el que precisamente se ponen en evidencia las últimas mutaciones discursivas del arte danzario en el transcurso de este siglo. Es, a partir de estos nuevos brotes híbridos, que se ha hecho, quizás, más necesario penetrar en el mundo de la teoría en búsqueda de basamentos y explicaciones a nuevos fenómenos que junto a todo lo existente anteriormente han creado crisis y tienen necesidad de respaldo conceptual.

Es, además, en este campo conceptual donde también el discurso coreográfico se hace eco de las corrientes contradictorias del mundo cultural en que vivimos. Los códigos prestigiados por la permanencia de la tradición, y los más libres acercamientos a la improvisación y la expresión emanada de esa concepción de la obra coreográfica, se han opuesto dialécticamente o no dentro de las formas coreográficas de los últimos decenios. El estricto discurso emanado de una obra danzaria concebida dentro de los preceptos de una pura codificación, ya digamos académica balanchinesca, o moderna a lo Graham, es bien distinto del emanado de los procedimientos llamados posmodernos aparecidos después de los años 60. Estos últimos han sido movidos por las influencias del arte conceptual, que se ha cons-

titudino en promotor de las manifestaciones culturales que retroceden ante la creaci3n como objeto artstico. Como consecuencia de ello, la obra coreogr3fica deja de tener la primacia para abrirle camino al proceso de creaci3n que es el que rige los destinos de su existencia; y da como resultado que lo impredecible entra a formar parte del discurso danzario: "El arte pierde, as3, su car3cter material y objetual y retrocede al marco *mental* que lo instituye."⁵ Los "eventos" danzarios de Merce Cunningham mostraron diferentes significantes, cada uno, por su parte, en manos de m3sicos y pl3sticos, actuando dentro de un aleatorismo que hac3a contrapunto a los bailarines expandidos por el espacio de los espectadores. El tiempo y el espacio se hacen m3s el3sticos dentro de este discurso de lo que jams fueron hasta entonces. Las artes pl3sticas ejerc3an fuerte influencia en la discursividad danzaria a partir de los a3os 60, al mismo tiempo que ellas mismas la recib3an de las artes teatrales.

El deconstructivismo ha promovido tambi3n fuertes conmociones en el discurso coreogr3fico. Una obra coreogr3fica de Forsythe hace gala de una premeditada ruptura del pensamiento lineal para fragmentar el acontecimiento danzario por violentos choques de los significantes musicales, escenogr3ficos, luminot3cnicos y la dispersi3n de los focos esc3nicos, as3 como la ocultaci3n de los bailarines, apagones mientras transcurre el quehacer esc3nico, etc. Un discurso quebradizo es la caracter3stica de esta tendencia del posmodernismo.

Otra corriente contempor3nea que se deja sentir en los predios danzarios provenientes del inquieto prisma de la cultura actual es la irrupci3n de la "est3tica *gay*" y de la llamada vertiente "anti-est3tica", as3 como la del uso del *kitsch*. La primera imposta una visi3n del marginamiento homosexual sobre el discurso danzario; la segunda provoca el choque con los par3metros que desde siglos han marcado los c3nones del equilibrio est3tico occidental y la fealdad, aceptada por el expresionismo como arista de la realidad, es descontextualizada y plasmada como forma abstracta de agresividad esc3nica.⁶ El *kitsch*, por su parte, tiene que ver con el mal gusto propio de la cultura masificada, con el grotesco y el humor populista, constituy3ndose en instrumento de iron3a, s3tira y sarcasmo en manos del artista. Su irrupci3n en las artes pl3sticas y el teatro es notoria en los 3ltimos a3os, as3 como en la discursividad danzaria. Pina Bausch ha hecho sentir la presencia de esta tendencia (tambi3n conocida por "camp")

en expresiones con matices ridiculizantes de la realidad social. Esta tendencia llega frecuentemente a la crueldad del sarcasmo, y con el mismo el creador pretende poner al descubierto las debilidades humanas y hacer cr3tica de la racionalidad con humor descarnado. Esta discursividad satiriza, se burla y hace re3r con amargura sobre los temas humanos y sociales; de aqu3 la utilizaci3n de tipo moralizante que hace el creador contempor3neo del *kitsch*.

Otro aspecto a considerar en la discursividad coreogr3fica es el uso de las modalizaciones din3micas dentro del lenguaje danzario. Desde siempre ha habido danzas lentas y r3pidas, lo que vino a plasmarse en la danza acad3mica en los llamados *Adagios* y *Allegros* de la t3cnica llamada cl3sica. Secciones de un tipo o de otro han aparecido en las m3s conspicuas obras del repertorio del siglo XIX. La necesidad de variedad, dentro de las unidades coreogr3ficas, llev3 a la utilizaci3n de esos extremos de la velocidad del movimiento, no s3lo dentro de amplias secuencias del hacer coreogr3fico, sino tambi3n al fraseo o unidad m3nima, lo que permiti3 darle mayor contraste a la textura general del movimiento en sus m3s cortas duraciones. La danza moderna concretar3a una mayor posibilidad de modalizaciones cin3ticas con la ampliaci3n de las cualidades del sostenido, del percetivo, del vibratorio y del vaiv3n con suspensi3n. El uso del sistema del "esfuerzo-forma" de Rudolf Von Laban va a abrir a3n m3s el diapasi3n de las modalizaciones dentro del movimiento y pondr3 a disposici3n del core3grafo el siguiente inventario de acciones con esfuerzos b3sicos:⁷

<i>Acci3n b3sica</i>	<i>Esfuerzo</i>	<i>Espacio</i>	<i>Tiempo</i>
Fluir	suave	directo	sostenido
Presionar	fuerte	directo	sostenido
Flotar	suave	indirecto	sostenido
Torcer	fuerte	indirecto	sostenido
Sacudir	suave	indirecto	r3pido
Latigear	fuerte	indirecto	r3pido
Palpar	suave	directo	r3pido
Golpear	fuerte	directo	r3pido

En las 3ltimas tendencias de la danza, a partir de la d3cada de los 60, ha comenzado a estar en boga un bajo nivel energ3tico en la

exteriorización del movimiento a través del cuerpo del bailarín; se ha dejado a un lado la alta tensión física de la postura utilizada hasta el momento en los códigos académicos y aun en los llamados modernos. La danza también llamada posmoderna plantea una reconsideración del esfuerzo físico impuesto al cuerpo del bailarín y después de una década de reflexión analítica sobre el movimiento, sus fuentes físicas y su expansión en el espacio, comenzó a proyectarse con una diferente dosis de esfuerzo cinético. Con ello ha plasmado un estilo fluido, casi acuoso, de acción danzaria que ha sido incluido prácticamente como marca de fábrica de los nuevos códigos. En cuanto a las modulaciones, además de las ya conocidas, se han utilizado la aceleración, el ralentamiento, la inmovilidad y la acción entrecortada, así como la repetición intermitente, todas ellas muy similares al uso de la cámara lenta, la rápida, las imágenes fijas y las secuencias repetitivas aportadas por la imagen cinematográfica. Si algunos toman estas modalizaciones del movimiento como producto de la influencia del cine, Umberto Eco, entre otros, prefiere referirse a este fenómeno como "[...] la existencia de ciertas exigencias profundas que serpentean a varios niveles de la cultura contemporánea".⁹

La repetición ha sido siempre uno de los expedientes más utilizados en las "artes de tiempo", como la danza y la música. Ciertos elementos constitutivos se hacen aprehensibles por los sentidos de la vista y el oído solamente a través del procedimiento de la repetición. La música repite sus temas básicos y la danza también presenta al ojo repeticiones de motivos, temas y frases. Siempre el discurso danzario en su aspecto más directo, sensible y objetivo se ha permeabilizado de las repeticiones. Pero en la actualidad, las mismas han tomado otra dimensión, que es la de plasmar estados enajenantes, obsesivos y, por lo tanto, al servicio del expresionismo danzario.

Por otro lado, una tendencia contemporánea venida de las artes visuales, el *minimalismo*, se ha hecho sentir también en el área de la danza. Partiendo del acerto de lograr "lo más con lo menos", el minimalismo utiliza los procedimientos repetitivos como material conceptual estructural. Cortos movimientos o motivos reiterados a diferentes intensidades energéticas constituyen el basamento de una expresividad ascética y ahorrativa que pretende concentrar en pocos elementos, intensamente dirigidos al receptor, su carga significante. En música, Phillip Glass, y en el teatro, Bob Wilson, se han declarado cultores de esta forma de hacer artístico, igualmente en la danza

lo han hecho Lucinda Child (Estados Unidos) y Anne Teresa de Keersmaeker (Bélgica) entre otros. Todos ellos se expresan dentro de una parquedad expresiva tendiente a lo bidimensional y lineal, a lo simple y elemental que se conoce como *minimalart*.

Las progresiones, bien bruscas o de impulso sostenido de la aceleración al ralentamiento o viceversa; las inmovilizaciones cinéticas a manera del uso del silencio en el discurso musical, así como el entrecortamiento en el fraseo coreográfico permiten ciertas configuraciones de gran poder como conformadoras de imágenes danzarias. Por otra parte, hay que considerar la práctica de ruptura con los diseños unitarios de grupos de bailarines a la manera de los sincrónicos *corps de ballet* que han llegado aun a la llamada danza moderna. Actualmente, los bailarines se dispersan por el espacio escénico, cada uno con diferentes acciones danzarias e intensidades energéticas que plasman un discurso nervioso, agitado y, a veces, agónico ante el ojo del espectador a quien se le plantea la diversidad de focos y la necesidad de optar por uno u otro.

Indudablemente que la sensibilización del discurso danzario hacia las modalizaciones cinéticas pueden protegerlo contra la monotonía, la aridez y la frialdad ascética del racionalismo excesivo, quizás implícito en las últimas tendencias que tratan de eliminar el factor emotivo de la discursividad danzaria. Las modulaciones pueden aportar brotes de emotividad eludiendo el sentimentalismo, al dejar sentir en su manipulación el poder de las fuerzas vivas conformadoras de corrientes de acción.

La dimensión estructural es otro elemento de la discursividad danzaria que exige atención. El tradicional principio, desarrollo y fin que proviene del arte dramático y que ha heredado la danza teatral como forma estructural durante el siglo XIX, con alguna que otra variante para el despliegue del virtuosismo de su código danzario, dejó de imperar con la irrupción del modernismo en las artes del novecientos. Tomando prestado de la música las formas y estructuras del ABA, ABCA, etc., el ABACADAF A o rondó, la suite, el tema y las variaciones, el discurso coreográfico adquirió una solidez que hasta ese momento no había mostrado la danza teatral. Y decimos solidez porque una estructura constituye lo que Eco llama "un sistema de sistemas"⁹ que ajusta tanto la consistencia interna de la obra, o sea, las interrelaciones de las partes con la totalidad, como las relaciones entre la emisión y la recepción del discurso coreográfico.

Éste, además, regula "[...] aquel modo de formar que constituye el estilo y en el que se manifiesta la personalidad del autor, las características del período histórico, del contexto cultural, de la escuela a la que pertenece la obra".¹⁰

Estas formas de las que venimos hablando fueron dejadas a un lado durante la etapa de reflexión analítica a la cual la danza llamada contemporánea se vio sometida por dos lustros. Cuando reapareció después de su estancia por los laboratorios, el sistema estructural había sufrido totales alteraciones al penetrarse de los postulados del post-modernismo, reacio a todos los pilares establecidos en la etapa anterior. El aleatorismo coreográfico, por una parte, ya había minado el aspecto estructural venido de las fórmulas modernas, y cuando Cunningham inaugura su sistema del "chance", definitivamente rompe con las posibilidades de un cierto tipo de formalización estructural que pudiera tomar el lugar de las anteriores. Cada representación podía presentar una misma obra en forma diferente: sus secuencias eran sorteadas para ocupar diversos lugares en el tiempo escénico de cada función. Luego vendrían otros modos de ver las formas danzarias, definidas por espacios ajenos a los usuales en los espectáculos de danza, tales como salas de museos, parques, escalinatas, áreas lacustres, azoteas de todo un barrio ciudadano, etc.; por diferente relación comunicativa entre bailarines y auditorio; por ecuaciones matemáticas espaciales; por concepciones dramático-danzarias fuera de lo usual que incluían puestas en escena que se extendían a más de un día y a más de un espacio; por utilización de objetos, artefactos y maquinarias que determinaban la textura danzaria por su difícil manipulación.

La narratividad vuelve por sus fueros aportando solidez a la trama y la intriga, pero esta vez sensibilizada por los ecos del deconstructivismo y la ruptura de la cadena de significantes que buscan un sentido de discontinuidad que afecte la progresión lineal. De esta forma lo figurativo se hace menos legible dentro del discurso coreográfico, convirtiéndose éste en algo menos conformado convencionalmente y, por lo tanto, menos razonado y directo.

Y hemos aquí dentro de una nueva área, bien cara a cualquier discursividad artística, cual es la de la polaridad entre figuratividad y abstraccionismo. La danza desde sus más primigenios orígenes ha presentado dos aspectos bien diferenciados aunque complementarios en sí: uno es el de la danza de imagen, y otro el de la danza sin

imagen o abstracta, teniendo que ver la primera con el mundo del conocimiento de la realidad que rodea al hombre, y la segunda, con sus visiones interiores, irracionales y subjetivas. La primera se puede adherir al concepto figurativo en que se plasman personajes, situaciones, objetos y narraciones, que parten del mundo objetivo. La segunda se expresa ajena a esos lineamientos gnoseológicos y por la falta de estructuración de sus materiales, frecuentemente dominados por el incontrollable éxtasis y el trance. Ya en el área teatral las dos formas se concretan, una siguiendo los caminos de la narratividad o fabulación, y la otra dependiendo solamente de los valores formales del código del movimiento que la sustenta. La primera, sin embargo, ha sido la más utilizada y ha llenado por siglos la escena danzaria de personajes míticos y épicos, leyendas e historias con sus conflictos y desenlaces frecuentemente trágicos. La retórica teatral con sus figuras metafóricas y metonímicas¹¹ nos ha ofrecido desde mujeres-aves, mujeres-espíritus y otros seres fantásticos hasta heroínas de los mitos griegos así como personajes también de la cotidianidad, a veces convertidos en símbolos del hombre moderno. Sin embargo, por otra parte, no han dejado de existir coreógrafos, por ejemplo, como Balanchine o Nikolais que se han esmerado en construir un discurso coreográfico de carácter ascético al confeccionar un calculado juego de figuraciones coreográficas desvinculadas de cualquier motivación humanizada, como la emoción, el "plot" o el ambiente atmosférico.

Pero no es hasta Cunningham que se llega a la más total abstracción dejando al movimiento como único punto de partida del significado de la obra. Las unidades de espacio y tiempo, primordiales en la danza, fueron cuestionadas por la utilización del azar y la improvisación, planteándose un estado de indeterminación en la estructura danzaria que atentó contra las estructuras establecidas hasta el momento. El auditorio dejó de sentirse confortable al no estar seguro de cuándo la obra proponía un clímax o un final, o cuándo la acción era premeditada o accidental.¹² El público hubo de buscar un nuevo procedimiento para acercarse a la obra, un método de análisis que le pudiera permitir que las ambigüedades permanecieran sin ser resueltas, que le diera oportunidad para que las oposiciones y tensiones existieran, de manera que la obra pudiera tener resonancia con sus propias incertidumbres.¹³ Hasta ese momento, la danza moderna había cambiado los contenidos alterando el vocabulario

de movimiento, así como el sujeto, pero ninguna coreografía había transformado la estructura, o cuestionado la forma de bailar.¹⁴ Es decir, no es hasta que el movimiento se constituye en único significado, sin poseer las estructuraciones de tiempo y espacio establecidas, que una obra danzaria podía ser interpretada por el receptor sin tener que aceptar situaciones impredecibles. El uso de temas de movimiento que eran elaborados con frases y secuencias que plasaban ideas coreográficas vino a caer en descrédito al plantearse la libre creación espontánea de la improvisación. La abierta intervención, a su vez, del significante musical con plena posibilidad de aleatorismo durante el tiempo escénico fue otro hito en la abstracción coreográfica. La escenografía deja de ser ámbito atmosférico de la acción danzaria para constituirse en elemento bi o tri-dimensional que dividirá el espacio en áreas susceptibles de ser violadas o no por los bailarines. El juego de azar a la manera del I-Ching debía determinar qué sección de la danza iría en tal o más cual lugar de la representación cada día. Todo esto alteró la forma en que el receptor estaba acostumbrado a ver una danza bien previsiblemente organizada. A partir de aquí se pudo asumir una postura no interpretativa, sino solamente contemplativa sin plantear cuestiones más allá del significado abstracto de los cuerpos moviéndose en el espacio durante un tiempo determinado o no. El discurso coreográfico, a partir de estos pronunciamientos, también adquirió una necesaria imprecisión formal ajena al basamento de las sólidas estructuras ya conocidas. Pero, por otra parte, fue portador de algunas ganancias tales como la de la espontaneidad, la frescura, y por consecuencia, nuevas perspectivas en cuanto a la percepción danzaria.

Después de este recorrido inventarial por diversos renglones a considerar en la discursividad danzaria, y que mucho tienen que ver con la esencia de su conceptualización, llegamos a la conclusión de que el sujeto discursivo viene a constituir una especie de cuerpo de naturaleza traslúcida, aunque de no fácil transparencia, la cual parte desde el mismo título de la obra danzaria hasta sus últimas imágenes simultaneantes del mundo interior o subjetivo de la misma (motivaciones del creador, su mundo cultural, estilo, etc.), y de los aspectos objetivos de la estética que revela sus elementos expresivos o códigos utilizados, y su "escritura" que podrá ser más o menos explícita según las intenciones de comunicación que posea con respecto al receptor. La transparencia u opacidad del discurso dará cuen-

ta de una intencionalidad motivante que se emite a través de multitud de señales y que cuidará de no establecer la confusión dentro de la ambigüedad, expediente muy en boga en la actualidad, aunque peligroso en su manipulación. De no ser sabiamente planificada la plasmación de la información comunicativa con la utilización de movimientos, imágenes y sonidos en el tiempo y espacio energético de una obra coreográfica, ésta correrá el riesgo de fallar en su discursividad y presentar un informe con un resultado ajeno al desarrollo de un pensamiento racional que defina la esencia de la conceptualización del discurso artístico.

No pensamos que el lenguaje verbal sea el adecuado para acercarnos a la comprensión total del discurso coreográfico, pues la asimilación del mismo es básicamente sensorial a través del contacto directo con la obra danzaria, pero para ayudarnos a la reflexión e indagación, intentaremos acercarnos a su cosmovisión analizando e interpretando algunas de las cortantes aristas que nos sean permitidas por esta vía, la del método analítico verbal en sus diversos niveles de penetración.

Este intento lo afrontaré con tres obras más de bien distinta factura coreográfica y, por lo tanto, de discursos bien contrastados entre sí. La primera será *Chacona* (1966) que se expande dentro de una discursividad marcada por el estilo de la danza moderna tradicional. El Tema y las Variaciones son su forma estructural: se divide en cinco danzas, cada una de las cuales utiliza en la primera, el tema más siete de las variaciones musicales; la segunda, siete variaciones; la tercera, seis variaciones; la cuarta, cinco variaciones, y la quinta, seis variaciones y la recapitulación del tema. Posee como característica de movimiento un lenguaje muy restringido, formalístico, enraizado en el estilo de las llamadas danzas pre-clásicas del barroco. Se utilizan tres parejas de bailarines, uno de los cuales hace de solista principal. El tiempo escénico se distribuye de esta forma: dos danzas con la totalidad de bailarines, otra con dos mujeres y un hombre, la siguiente con integrantes masculinos y una tercera con un dúo de hombre y mujer. Se busca el mayor contraste posible entre una y otra danza: todos los bailarines abren y cierran la obra, mientras que las otras tres danzas se intercalan buscando la mayor diferenciación posible entre las mismas. Los movimientos básicos son en las piernas, *par terre* (pies siempre tocando el piso) a la manera de las danzas de corte; braceo con evocación del estilo clásico español unido a gestos reminiscentes de la

plástica del Greco, y lo más determinante de todo: el trabajo del torso y la cadera con uso de torsiones y desplazamientos pélvicos que determinaban en el lenguaje total de la obra una línea cinética de espiral física. Esto debía plasmar con precisión una reflexión sobre el encuentro de la cultura danzaria de las cortes europeas y las cróticas danzas americanas fuertemente enraizadas en cultos de fertilización, especialmente los africanos. La personalidad físico-étnica de los bailarines complementaban una discursividad en que el elemento socio-étnico pesaba en la conceptualización de la obra. Como la chacona, danza traída por los marinos a los puertos andaluces, prohibida por la Inquisición en razón de su fuerte erotismo, se había convertido en una de las danzas ceremoniales más austeras de la Corte española, es un curioso fenómeno histórico y un provocativo planteamiento que se hace significativo en la danza. El sistema de elementos plásticos-visuales incluía un tarimaje con diversos planos y un estrecho panel central que en su sección más alta exhibía un sol de diseño barroco en su tope. El vestuario era bien evocativo del trajín cortesano español, con uso de grandes capas en los hombres y sayas que arrastraban las mujeres, aunque con las piernas libres para sus movimientos. Se imponía el color negro con adornos dorados, todo lo que era iluminado por una fuerte luz ámbar que provenía de contraluces, cenitales, laterales y demás fuentes de iluminación.

El sistema sonoro está constituido por una orquestación para cuerdas de la *Chacona*, partitura para violín de Juan Sebastián Bach. Su regular tempo de 3/4 era frecuentemente alterado por la coreografía que, a veces, imponía un 2/4 contrastado con el de la música, lo cual producía un desequilibrio buscado entre la imagen coreográfica y la musical. Entre la danza segunda y la tercera se hacía un puente silenciador dentro de la música para dar paso a unos ritmos efectuados por los bailarines con palmadas y chasquear de dedos, lo cual establecía un tipo de diálogo en que se planteaba un ritmo a contratiempo ajeno al espíritu musical de la obra. Y, por lo tanto, contrastante.

La atmósfera general, ajena a fábula alguna, era pesada, densa y solemne. Se sugerían intrigas, desafíos y secretividad, así como presencia del poder y la autorrepresión, aunque por debajo corría una fuerte corriente de erotismo larvado.

El espacio escénico, sin violación del teatro a la italiana, poseía dos áreas: la comprendida por las tarimas con sus rampas y escalones,

situada al fondo de la escena, y la del escenario vacío hacia la dirección del proscenio. Por una y otra transitaban constantemente las figuras que aparecían y desaparecían con frecuencia entre una y otra sección de la obra. El entrar y salir a menudo de dichas figuras, así como la utilización de los dos planos espaciales le daba a la obra una movilidad contrastada con el código restringido de su lenguaje estilístico corporal. Los desarrollos del *leit-motif*, temas, frases y elaboraciones de las variaciones, así como la utilización del canon y el contrapunto constituían elementos formales de cerrada concreción dentro del discurso coreográfico, dándole un carácter eminentemente estructural muy cercano a la forma musical sobre la cual se basaba la obra, aunque no al extremo de constituir la coreografía una visualización del significante musical. El hecho de haberse coreografiado la obra no directamente sobre la partitura sonora sino independiente de la misma y serle después adjuntada, confirió al discurso coreográfico un cierto distanciamiento entre ambos sistemas que denotaba un paralelismo no comprometido entre ambos significantes.

Por otro lado, puede decirse que la obra mostraba una línea de introversión y energía centrípeta que empujaba de lo claro a lo oscuro, de lo diurno hacia lo nocturno, y de lo individual erótico a lo social convencional.

Impromptu galante (1970), la segunda de las obras analizadas, posee un discurso coreográfico bien diferenciado del anterior. Expuesto a las corrientes innovadoras de la década de los 60, muestra una libertad en sus significantes poco usuales al espectáculo danzario visto hasta el momento y se abre a otras experiencias teatrales. La improvisación como fuente de concreción coreográfica es admitida, y el código de la danza moderna tradicional es sometido a ciertos cuestionamientos, aunque no extremistas. El espacio teatral se abre incluyendo no sólo al escenario, sino también a otras áreas del edificio teatral, como los pasillos del lunetario, uso del nivel del balcony, así como los desplazamientos de una a otra área por escalas de sogas, escalerillas y cuerdas anudadas. Imágenes de diapositivas eran proyectadas en pantallas y el uso de sonidos y palabras en las voces de los bailarines fue incluido, ampliándose con todo ello el diapasón de discursividad teatral.

La obra se movía dentro de un definido discurso de perfiles lúdicos en que el humor y la sátira se dirigían a los aspectos más superficial-

les de la relación entre la pareja: la seducción por el poder del atractivo físico, a través de la glamorosa vestimenta de ellas y el apolíneo alarde muscular en ellos. Un machismo-hembrismo alardoso recorre la obra con una marcada comunicación directa hacia la audiencia.

El sistema escenográfico poseía imágenes en ruptura con las convencionales: el escenario abierto y sin telones de fondo ni laterales aparecía con una veintena de cajas de madera utilizadas para el transporte del vestuario de la compañía en las giras. Todas poseían variadas formas y tapas adheridas que ofrecían la posibilidad de formación de varios bloques con diversos y bien diferenciados diseños que los mismos bailarines construían estableciendo diversos hábitats escénicos. Dichos cajones (poseedores algunos hasta de 3 metros) se convertían en plataformas, rampas, especies de *closets* donde se escondían o guarecían los bailarines y también sugerían objetos escenográficos, como el del árbol del Paraíso, etcétera.

En las siete escenas de la obra se desarrollaba una fábula que era algo así como la historia humana vista a través de la relación entre la pareja, cuyo único imán fuera el atractivo físico. Desde la etapa de la inocencia, con uso de balbuceos de vocales que se integraban rítmicamente al lenguaje danzario en una serie de construcciones coreográficas en forma de rondó, se pasaba al mítico Jardín del Edén, donde Adán, entregado a juegos de la infancia, quedaba atrapado por la tentación de los atavíos de Eva que el árbol del Bien y del Mal se había encargado de proveerle. El resto de las mujeres entonces se dedican al mismo juego de vestimentas fantasiosas, mientras los hombres encaramados en escalas que bajan del balcony al lunetario del teatro las excitan con gritos de aprobación y asombro. Después de la exhibición femenina, la escena es inundada por los hombres que se exhiben en una danza pugilística de lucha de bandos. A continuación se establece la unión de las parejas en un lento adagio, parodia del amor que termina en una especie de sueño reparador, el cual finaliza abruptamente con el sonido furioso de un cencerro que suena desde el balcony. A partir de aquí aparece la discordia entre las parejas que plantean la lucha por el poder entre los sexos. Esta escena es interrumpida por la bajada de un trapecio desde lo alto de la parrilla del escenario donde una bailarina hace un extravagante discurso oral planteando al público que tome partido y decida quién ha de ser el ganador. Para hacerlo presenta tres grandes pancartas que tomadas al azar por miembros de la audiencia determinará el

triunfo de las mujeres, el de los hombres, o el mantenerse la eterna discusión. Este final planteaba cada noche un desenlace aleatorio que debía ser afrontado instantáneamente por los bailarines y el personal técnico teatral, y que incluía proyecciones específicas de diapositivas, música diferenciada, iluminación y desplazamientos espaciales de los bailarines por áreas del lunetario, así como cambios de vestuario para cada una de las soluciones. Desde luego que esta última sección imponía un discurso de fuerte improvisación que le daba al final una atmósfera de *happening* vigorosamente festiva.

El sistema sonoro de la obra comprendía grabaciones, música efectuada en vivo por una orquesta folklórica cubana, y utilización de voces y de estridentes instrumentos que marcaban "cues" (señales) en las secuencias improvisadas.

El lenguaje de movimiento partía en muchas secciones, sobre todo en la inicial, de un trabajo de partes aisladas del cuerpo, una en relación con la otra. Por otra parte hubo la utilización de secuencias producto de tareas de creación por parejas impuestas a los bailarines con montajes específicos, como los adagios en la escena del emparejamiento. Hubo otras ocasiones en que se obedecía a libres improvisaciones escénicas, aunque dentro de los límites de establecidos acontecimientos de la obra. Se hizo también una elaboración de materiales danzarios folklóricos, especialmente en las danzas de las mujeres cuando vestían por primera vez las galas de la coquetería, partiendo de movimientos de la danza de Oshún, Yemayá, Oyá, etc. Los hombres, por su parte, efectuaban un Maní congo elaborado en la danza de exhibición pugilística. En general, puede decirse que la discursividad del sistema rector, la danza, era muy abierta y ecléctica, buscando una atmósfera de desenfado coreográfico que le transmitiera al discurso una apertura estructural informal, a pesar de la fábula que la regía y con la cual no estaba demasiado comprometida.

El código gestual, de bastante peso en la coreografía, surgió de las improvisaciones iniciales y poseía un fuerte color popular cubano. Tanto las secciones de los juegos iniciales como las insinuaciones de acercamiento entre las parejas, lo lúdico en las provocaciones y conquista, así como la ruptura están plasmados con recursos danzarios muy mezclados con gestos directos, llevados en un tono de humor picaresco. Estas relaciones se establecían tanto por los bailarines entre sí, como en relación con el público, el cual en la obra se proyectaba con un carácter bastante activo, producto de la constante cercanía y contacto con el artista. No debe ser olvidado el hecho de que se caía

desde escalas en medio del lunetario, se bajaba por sogas sobre la audiencia, se correteaba por los pasillos y se hacían interrogaciones sobre los posibles finales; al triunfo de las mujeres, éstas se lanzaban al lunetario con atavíos fantásticos y aparatos de matar mosquitos, llenos de perfumes (bien baratos, por cierto), que hacían funcionar sobre el público masculino.

El vestuario, básicamente formado de mallas y leotardos de colores pálidos, iba complicándose en el desarrollo de la obra, especialmente en las mujeres. (Un casual encuentro con un vestuario abandonado en unos almacenes que debió servir para un espectáculo que no llegó a presentarse, agregó una fuerte circunstancia más de aleatorismo a la obra.) Pelucas, vestidos, aditamentos y unas enormes alas como de libélula, hechos todos de materiales plásticos transparentes, constituyeron el elemento visual, para el que no se hicieron diseños previos, sino que fue agregado al establecido sistema visual ya existente.

Efectos lumínicos sobre pantallas (aparte de las diapositivas de fotos de estrellas de cine del pasado y del presente) fueron confeccionados con líquidos colorantes que se mezclaban al momento de producirse, manteniendo una acción de viva efervescencia en imágenes cinéticas sobre pantallas.

Para concluir, diremos que el discurso coreográfico de esta obra fue calculado como un divertimento teatral con visos satíricos, de matices nacionales, y con una tendencia hacia la experimentación sobre elementos significantes que adquirieron gran importancia en la década de los 60 en el espectáculo teatral. Tales fueron: la ruptura entre escena y lunetario, la instauración de una atmósfera lúdica general en la obra (el teatro como experiencia de juego), el aleatorismo estructural, el efecto de acontecimiento casual y la multifocalidad espacial.

En tercer lugar analizaremos *De la memoria fragmentada* (1989) en la cual la discursividad se hace más compleja. Esta obra coreográfica tiene un carácter marcadamente artístico-biográfico por un lado, está ubicada dentro de las coordenadas de la danza-teatro por otro, y, además, hizo utilización de procedimientos minimalistas en su estructura. Escenas de algunas de mis obras fueron utilizadas como apoyo para una significación que partía del concepto de que las imágenes de los recuerdos forman un tipo de rompecabezas con fragmentos perdidos de sus contextos, pero que, a pesar de todo, devuelven una emoción coherente en su amalgama caleidoscópica.

La obra está construida con el uso y elaboración de algunos movimientos temáticos y escenas de las obras: *Medea y los negreros*, *Suite yoruba*, *Orfeo antillano* y *Decálogo del Apocalipsis*. Dichos movimientos claves o acciones-temas, serán llamados Actemas en esta exposición y son los siguientes:

- Actema 1ro. Medea en el suelo, recibe latigazos de Jasón, Creonte y dos negreros que se mueven haciendo círculos alrededor de ella, quien profiere alaridos.
- Actema 2do. Oshún provoca a los tres hombres, que tratan de tocarla, avanzando hacia ella semiacostados en el suelo.
- Actema 3ro. Orfeo, con la novia, huye perseguido por los fantasmas de las tres Eurídicés; una de ellas lo ataca encaramándose sobre él, quien logra deshacerse de ella y le quita el antifaz. A continuación huye perseguido aún por las tres.
- Actema 4to. Shangó y Oggún se enfrentan. El primero salta sobre el segundo que baja hasta el suelo. A continuación invierten esa acción saltando el que cayó al suelo, y bajando el que saltó anteriormente. Luego intercambian cuatro enfrentamientos con el hacha y el machete, uno contra otro. Después se retiran dando alaridos.

Teniendo en cuenta la determinación de estos cuatro Actemas veamos las ocho diferentes secciones de la obra coreográfica.

La primera sección ocurre en el vestíbulo del teatro, mientras entra el público emergiendo de diferentes puntos de ese espacio. En un momento determinado, irrumpen Medea y los dos negreros con el Actema 1ro. en medio de la gente, luego de lo cual desaparecen. Cinco minutos más tarde, entran Oshún y los tres hombres efectuando el Actema 2do. y se retiran inmediatamente. Pasados otros 5 minutos, Orfeo y su grupo presentan el Actema 3ro., desapareciendo igualmente. Por último, pasados los reglamentarios 5 minutos, Oggún y Shangó ejecutan el Actema 4to., terminado el cual, desaparecen por entre el gentío.

La segunda sección ocurre en la sala del teatro. El telón se abre lentamente, descubriendo el escenario vacío lleno de humo. Una voz, entre misteriosa y socarrona se deja oír mientras dice: "La ne-

moria está poblada de fantasmas fragmentarios que sólo pueden ser conjurados a través del exorcismo desacralizador de la burla."

Terminado el texto, por el pasillo izquierdo del lunetario, entra el grupo de Medea y los dos negreros con una dinámica de movimiento de acción retardada, a la manera de imágenes a cámara lenta que se desplazan hacia el escenario. A mitad del camino ejecutan el Actema 1ro. que hicieron en el vestíbulo, pero a una rigurosa velocidad de lentitud. Terminada la acción, se dirigen al escenario, subiendo por una escalerilla que le da acceso, y en dirección diagonal se pierden en el espacio escénico por entre el humo que lo llena.

El grupo de Oshún y los tres hombres entra por el pasillo de la derecha y, en la misma forma que el anterior, ejecuta el Actema 2do. y sube al escenario, perdiéndose por entre el humo.

Orfeo, la novia y las tres Eurídicés aparecen por el pasillo de la izquierda con la misma dinámica ya descrita, ejecutan el Actema 3ro. y luego suben y se pierden por entre el humo del escenario.

Oggún y Shangó, entran por el pasillo de la derecha, hacen el Actema 4to., van al escenario e igualmente desaparecen por entre el humo. Estas cuatro secuencias han ocurrido en un completo y total silencio.

La tercera sección comienza con la proyección sobre un ciclorama (telón azul pálido bien tenso) en el fondo a la izquierda y en lo alto, de la imagen fílmica a tamaño de 35 mm de la escena de Oggún y Shangó de la película *Historia de un ballet*, sin sonido alguno. Una fila de personajes, sentados en sillas de ruedas, atraviesa longitudinalmente el escenario de izquierda a derecha, por el fondo del mismo. Al minuto de proyección de la imagen fílmica, aparece una segunda, a la derecha y más abajo de la anterior, pero a tamaño de 16 mm, comenzándose a oír el sonido normal de la proyección. Los personajes minusválidos entran a escena un televisor hasta el centro del escenario, el cual, al encenderse, proyecta también el mismo episodio, pero en vídeo-cassette, y a tamaño, por supuesto, grandemente achicado en relación con las otras dos imágenes fílmicas. El sonido del televisor se suma al de la proyección de 16 mm creándose un contrapunto sonoro disonante, pero de suma intensidad. Los personajes minusválidos se agitan inquietos y se trasladan por la escena intermitentemente mirando las tres imágenes, hasta que éstas van desapareciendo: primero la de 35 mm, después la de 16 mm y, por último, la del televisor. Ocurrido esto último, desaparecen dichos personajes llevándose el televisor.

La cuarta sección hace también aparecer directamente en lo alto y a la izquierda del ciclorama la imagen cinematográfica de Oshún, en la secuencia de la ya citada película. En un momento determinado, aparecen en escena los bailarines en vivo y ejecutan, en la parte derecha del escenario, la misma coreografía que aparece en la imagen fílmica. Termina la película y los bailarines simultáneamente levantan a Oshún, que debe recibir el halo, elemento escenográfico que baja hasta encontrar su lugar detrás de la cabeza de la bailarina, pero que en un aparente error hace que el mismo caiga por delante de su cara y no por detrás. Los bailarines tratan de ponerse delante para ajustarse a la posición del elemento escenográfico, pero al hacerlo el halo sube y vuelve a bajar, y esta vez lo hace hasta el suelo. Los bailarines tratan de ajustarse al mismo, pero bajan tanto que caen por el suelo. Se rompe la atmósfera escénica: la luz blanca de ensayo inunda el escenario, mientras los bailarines increpan al tramoyista por su falta de pericia, desapareciendo todos en medio de protestas altisonantes.

La quinta sección restaura la atmósfera escénica al entrar Medea perseguida por Jasón. Al huir por la diagonal, se tropieza con Creonte, quien la tira al suelo y la golpea con un látigo, mientras salta sobre ella. Después aparecen los dos negreros y también la persiguen con látigos; así se efectúa el linchamiento de la protagonista. El final adviene con Medea bajo un círculo de luz cenital, mientras que los cuatro hombres con el látigo en alto van desapareciendo por el lateral derecho del escenario. La imagen de Medea inerte es interrumpida cuando, de pronto, la bailarina se incorpora, levanta su túnica y encuentra en su muslo la marca de un latigazo. Comienza a llamar a los bailarines por sus nombres propios y a increparlos duramente por haberla dañado. La luz de la escena vuelve a encenderse como la de trabajo, mientras los bailarines se entregan a una discusión sobre quién fue el descuidado culpable. Una fuerte humareda sale por un lateral de la parte izquierda de la escena, y, al sentirlo, los bailarines hacen creer que hay fuego en los camerinos y salen despavoridos y gritando hacia el lunetario por el medio del cual corren hacia el vestíbulo.

Durante la sexta sección la sala se enciende totalmente, al tiempo que se oye una sirena de alarma que debe durar 1 minuto y 30 segundos. Terminado el sonido de la sirena, dos enfermeros atraviesan la escena en diagonal con una camilla que transporta a alguien. Al mismo tiempo, por el pasillo de la derecha, montado en

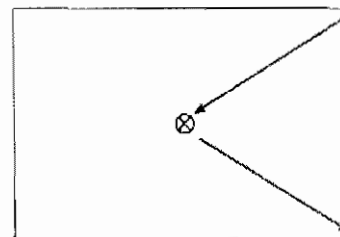
una de las sillas de ruedas y en posición acostada, aparece un personaje que rueda velozmente por el declive del suelo del pasillo hasta el escenario. En la escalerilla de acceso a la escena se enfrentan quien viene acostado en la camilla, y que resulta ser una mujer, con el de la silla de ruedas, ante esa misma escalerilla del proscenio. Entre los dos se entabla un diálogo absurdo sobre una obra que debió estrenarse hace años, lo que nunca ocurrió: *Decálogo del Apocalipsis*. Baja una pequeña pantalla por el medio del escenario y aparecen proyectadas en diapositivas escenas de la anteriormente nombrada obra. Durante este tiempo entran a escena los minusválidos en sus sillas, y comienzan una agitada acción de repulsa y amenazas contra las imágenes. Terminada la sucesión de las mismas desaparece la pantalla, y los minusválidos, en medio de gran algarabía, abandonan la escena.

La sección séptima ocurre con la entrada de Orfeo por el lateral derecho y su inmediata caída al suelo. La novia, partiendo del lateral izquierdo del fondo, viene en diagonal hacia él y se reúnen en el proscenio. Entran las figuras del carnaval y llenan el escenario. Después van apareciendo las Eurídicas una a una, mientras se inmovilizan las máscaras, atacando cada una a Orfeo. El carnaval toma imágenes distorsionantes, una de gran lentitud, otra muy rápida, y la tercera con frenética velocidad, terminada la cual Orfeo queda al fondo y centro de la escena, rodeado por las tres figuras de las Eurídicas, quienes abren sus capas como para ocultar algún hecho criminal. Un grito de Orfeo paraliza la acción rápida del carnaval que se ha ido convirtiendo en una especie de gran reyerta tumultuaria. Las Eurídicas hacen unos giros alrededor de Orfeo y después, dando chillidos, se pierden fuera del escenario. Orfeo, al parecer agonizante, pide ayuda, pero todos se retiran intimidados. Solamente la novia corre hacia él y lo ayuda a llegar hasta el proscenio, donde expira en sus brazos, bajo una luz cenital que los ilumina a ambos. Transcurrido un tiempo de inmovilidad en la escena, de pronto, Orfeo se incorpora, besa a la novia como despidiéndose, se pone en pie y también hace señales de despedida al resto de los bailarines que están en la escena, amontonados al extremo contrario. La luz escénica de trabajo vuelve a encenderse, como si fuera un ensayo. Una de las bailarinas del carnaval sale del grupo y dice: "Pero, maestro, esto todavía no se ha acabado...", a lo que Orfeo contesta: "Sí, yo sé, pero tengo que hacer otras cosas

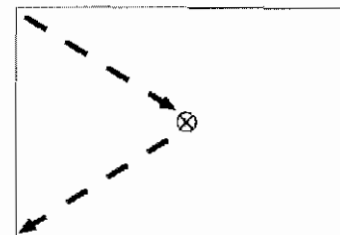
por allá afuera. Volveré más adelante." Y bajando por la escalerilla del escenario, se va por el pasillo lateral izquierdo hacia el vestíbulo, siempre despidiéndose.

A continuación, abruptamente, salen por el lateral derecho del fondo situado a espaldas del gran grupo de bailarines del carnaval, Medea, Jasón, Creonte y los dos negreros dando gritos y latigazos contra el suelo, lo que hace dispersar violentamente a todos los que están en el escenario, comenzando la octava sección.

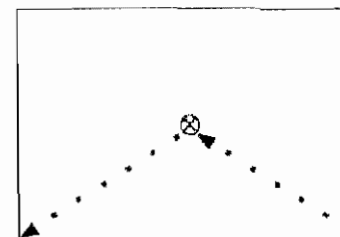
Dicha sección se inicia con el Actema 1ro., por tres veces, en las siguientes direcciones espaciales escénicas:



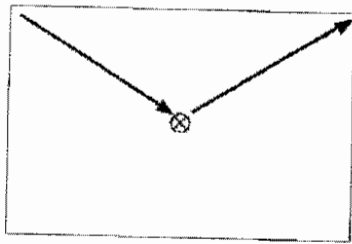
Entran Oshún y los tres hombres, por el lado contrario, ejecutan su Actema 2do., por tres veces, en sus direcciones específicas y desaparecen:



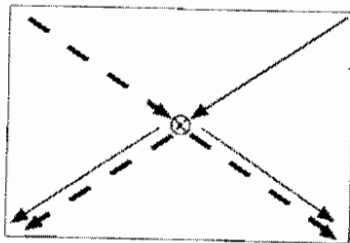
Entran Orfeo, la novia y las tres Eurídicas, hacen el Actema 3ro. en las siguientes direcciones y se retiran:



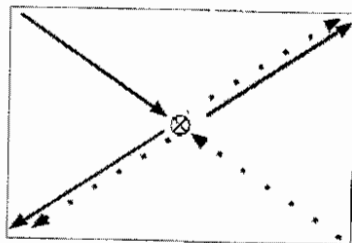
Entran Oggún y Shangó, hacen el Actema 4to., por tres veces, en las siguientes direcciones y se retiran:



Entran Medea, Jasón, Creonte y los dos negreros por un lado, y Oshún y los tres hombres por otro, cada grupo con su Actema. Al encontrarse ambos grupos en el área central del escenario, unos personajes funden sus Actemas con los de los otros, estableciéndose transgresiones en sus relaciones al seguir manteniendo sus individualidades. Se retiran:

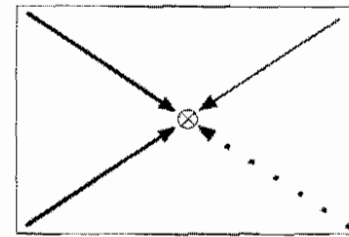


Entran Orfeo y las tres Eurídicés por un lado y Oggún y Shangó por otro, cada uno con su propio Actema. En medio de la escena se encuentran y también confunden sus relaciones y Actemas, haciendo transgresión de los mismos, hasta que se retiran:



Entran los cuatro grupos, cada uno con su propio Actema. En el centro de la escena todos funden y transgreden sus Actemas en una

forma más amplia que en las anteriores ocasiones, estableciéndose una total imagen de confusión:



En esta situación se reúnen todos en el centro del escenario en gran grupo, y comienzan a hacer movimientos libres fuertemente cortados, cerrándose cada vez más unos contra los otros. Los personajes de las sillas de ruedas aparecen por cada extremo de la escena hasta formar un gran círculo alrededor de los bailarines. Durante todo el tiempo de esta escena se ha oído el tic-tac de un reloj, y junto a ese sonido se escucha la música aleatoria de Jorge Berroa, interpretada por él mismo, improvisando y cantando. Los bailarines cerrando agrupados en el centro de la escena, comienzan a subir uno por uno, más allá de la altura del grupo, y con gran lentitud quedan suspendidos en el aire al emerger del grupo total. Tres zanqueros con maletas en las manos aparecen y se incorporan al círculo de los minusválidos, mientras el escenario comienza a llenarse de humo, haciendo evanescentes las imágenes. Al mismo tiempo se oye la voz de Esther Borja que canta:

*Ausencia quiere decir olvido
decir tinieblas, decir jamás.
Las aves suelen volver al nido
pero las almas que se han querido
cuando se alejan no vuelven más.*

(Ausencia, canción de Jaime Prats)

Se cierra lentamente el telón. Transcurrido el primer aplauso se abre de nuevo y aparece la escena vacía, solamente ocupada por el humo. Se cierra otra vez y se vuelve a abrir para mostrar en la escena sólo las sillas de ruedas puestas en primer plano y las maletas en el suelo. Se cierra definitivamente el telón.

Si hasta ahora hemos hecho un recorrido, diríamos que anatómico, por el cuerpo de la pieza coreográfica, ahora lo haremos desde el punto de vista fisiológico. Es decir, en función de sus niveles estructurales y el movimiento interior que éstos engendran individualmente y uno en relación con los otros. Con esto nos adherimos a Umberto Eco cuando dice que “[...] a la noción de estructura va generalmente asociada la idea de una relación entre elementos, por lo que es posible considerar la situación de elementos que, perteneciendo a una estructura, son separados de ella para insertarlos en otros contextos estructurales”.¹⁵

El nivel del sistema rector, el movimiento danzario, ofrece una extracción de secciones de obras coreográficas determinantes y reconocidas, cada una escogida con un sentido unitario en sí, que a la vez constituye un núcleo definido y pesante dentro del original. De esos fragmentos unitarios fueron desgajadas acciones danzarias que resumían, a su vez, la motivación general de la sección. Con esos segmentos fueron contruidos los Actemas 1ro., 2do., 3ro. y 4to. que serían sometidos dentro de la obra a procedimientos modalizantes, y, en general, servir a un concepto minimalista y a su manipulación dentro de la obra. Las modalizaciones comprendían relaciones de velocidad, de repeticiones, de transposiciones espaciales y de sometimientos a procesos transgresores. La primera aparición de los Actemas ocurre en un tiempo sorpresivo y un espacio incongruente: entre el gentío que arriba al teatro y en el casual espacio del *lobby*, natural área de paso o breve estancia para esperar el comienzo del espectáculo.

La segunda aparición de los Actemas, sometidos a la modalización del ralentamiento más estricto, ocurre atravesando otro espacio nada convencional: los pasillos del lunetario en plena cercanía física con el auditorio. La tercera aparición ocurre al ser incluidos dentro de las secciones completas desgajadas a su vez de las obras originales. En la cuarta aparición sufren las modalizaciones de repeticiones que al montarse un Actema sobre el otro espacialmente darán lugar a descomposiciones que establecerán un nuevo acontecer coreográfico: la célula final formada por un bloque indistinto de personajes que pierden su identidad dentro del grupo, pero que la recobran por momentos al ser sometidos a ascensiones por encima del conglomerado, sin que se advierta cómo suben.

Entre estas amplias secciones (que incluyen las modalizaciones de los Actemas) y que son claramente estructuradas, ocurren otras pequeñas secuencias de carácter improvisatorio bien cercanas a un realismo escénico, y bien claramente contrastadas con la definida estilización cinética del resto. La discusión entre bailarines y tramoyistas, la queja por la fortuita agresión de los látigos, la interrupción del solista que abandona la escena, la absurda disquisición sobre una obra que no se estrenó, etc., son resueltas en acciones y expresiones naturalistas en ruptura con el formalismo del resto, constituyéndose así una especie de *collage*, quebrado por rompimientos que, a su vez, cohesionan la aparente incoherencia de la pieza en su totalidad.

El nivel del sistema sonoro funciona muy diversificado. En ocasiones (las menos) se materializa en la verbalización, gritos o sonidos expresivos, tartamudeos en las voces de los bailarines o locuciones grabadas. En otros momentos se montan líneas de sonoridades independientes, unas sobre otras, como las bandas sonoras de los filmes y el vídeo para definir un *pandemonium* auditivo, paralelo a la oposición del tamaño de las proyecciones en que las intensidades sonoras van opuestas a la disminución del tamaño de la pantalla y viceversa. Todo esto contrasta con otras secciones de silencio total en tiempo bastante prolongado, como el de la aparición de los Actemas por los pasillos del lunetario sin la más leve inclusión de ruido, excepto, quizás, el de las telas del vestuario que, a veces, rasgan la mudez auditiva de la secuencia. La música de las secciones escogidas fueron mixtificadas: aunque los bailarines percibían la música original en el escenario para posibilitar la consecución de la coreografía, el público recibía otra audición diferente que pertenecía a otra obra del repertorio. Así, en *Orfeo* se escuchaba la música de *Chacona*, *Medea* con la de *Orfeo*, y *Suite yoruba* con una versión del grupo Síntesis sobre temas afrocubanos. Se escuchó una sirena de alarma prolongada durante 1 minuto y 30 segundos de exasperante sonoridad, y la sección final, comenzada en total silencio, continuó después con el sonido del tic-tac de un reloj, y más adelante con las improvisaciones vocales de Berroa acompañado por un teclado electroacústico e instrumentos de percusión. Al final se escuchaba una grabación que se montaba y se imponía sobre todo lo anterior: la canción *Ausencia*, en la voz de Esther Borja, con lo cual se daba fin a la obra.

El nivel del sistema plástico-visual se caracterizó, de una parte, por la utilización de un fuerte significante visual, como es el de las imágenes cinematográficas, y, por otra parte, por una total desnudez escenográfica. Esta última se limitó a las paredes desnudas del escenario en gran parte de la pieza, un ciclorama claro durante el tiempo en que se proyectaban los filmes, y, ocasionalmente, como en el final, laterales y telón negro de fondo. Los espacios del teatro ajenos al foro escénico no sufrieron alteraciones de ningún tipo. Una proyección de diapositivas ocupó una sección, la dedicada al *Decálogo del Apocalipsis*, con fotos tomadas en los ensayos generales. La iluminación iba del extremo de la atmósfera teatral escénica, hasta el de plena luminosidad del teatro en su totalidad. Aún en la sala en los rompimientos estructurales de la obra se hacía la recurrencia de la situación de ensayo interrumpido, entrando en otra área ficcional teatral cercana a los aspectos de la cotidianidad: aquí la escena se encendía con luz de trabajo (según los términos técnicos escénicos), y aún hasta la sala se iluminaba en su totalidad. Con ello se establecían dos vías de ficcionalidad teatral: de la convención escénica de la cuarta pared, y otra, concreta de distanciamiento representacional, bien ajena a la primera. La luz en estas delimitaciones debía cumplir una razón significante de estricta potencialidad, provocando, además, en ocasiones, excesos de manchas cenitales sobre el escenario que dificultaban la percepción visual con su intención de hacer confusa la imagen, al desvirtuar su colorido original, como en la del carnaval de Orfeo.

Por otra parte, la utilización del humo en escena cumplía el cometido de desvanecer las imágenes, a manera de las disolvencias en el cine, ajeno a la fantasiosa y gratuita utilización del mismo tan en boga en los espectáculos de los últimos tiempos. En un momento también coadyuva al simulacro de un fuego proveniente de los camerinos, y que desata otra de las secuencias de ficción concreta que acabo de exponer. Los avejentados sillones de ruedas de los minusválidos constituyen un significante de fuerte simbolismo en la estructura dramática de la pieza, igualmente que los zancos y maletas que, juntos todos, al final de la obra, irónicamente reciben los aplausos del auditorio. El vestuario, a su vez, va desde el original de las coreografías hasta el vestir cotidiano de otros personajes, lo que enfatiza el carácter de intrusos que deambulan por la obra.

El nivel del sistema espacial, que necesariamente va muy ligado a la dimensión temporal dentro de la pieza, cuenta además de con las áreas ya descritas del edificio teatral que hemos subrayado, con la dimensión tan especial y característica del cinematógrafo, espacio intemporal y al mismo tiempo concreto. Las diferentes imágenes repetidas en tres tamaños crean un triple espacio-tiempo sensorial en canon que cumplen la misión de diversificar aún más este nivel. La situación se hace más intensa cuando el espacio cinematográfico hace contrapunto con el real de la escena, al presentarse al unísono una misma secuencia coreográfica a través del filme, y en vivo sobre el espacio escénico. Esta secuencia hace también un llamado a la dimensión temporal, al aparecer en el filme la primera protagonista del rol de Oshún, mientras que en el escenario baila la última intérprete del mismo personaje, separados por treinta años (tiempo) y de distancia escénica (espacio). Un nivel de textos verbalizados recorre, aunque no demasiado profuso, la pieza: sentencias burlonas como las del inicio sobre los fantasmas de la memoria; la discusión absurda sobre el tiempo y el lugar del estreno de una obra que jamás fue estrenada; los diálogos surgidos de las improvisaciones en las secuencias de los rompimientos; la parodia de la hora en diferentes partes del mundo, tomada de la radio, y, sobre todo, el texto de la canción *Ausencia*, por esencia de contenido amoroso, que se trasmuta en ironía en el contexto de la obra. Todos estos textos se establecen como fuerte sistema significador en el desarrollo de discursividad de la pieza.

Por último, me detendré en el sistema dramático en que se ponen en juego los valores conceptuales y las intenciones del discurso coreográfico. Es obvia la presencia de un conflicto latente a lo largo de la danza (de unos 60 minutos de duración), y que se materializa en dos amplios núcleos contendientes: por un lado, un quehacer artístico mostrado en los fragmentos de obras que se enlazan en la pieza coreográfica cuyo discurso discutimos, y, por otra parte, la especie de pelotón de minusválidos, imágenes simbólicas de una época de pasado reciente, la de la depredación cultural de la década de los 70, que metonímicamente incorpora una fuerza oposicional a las imágenes fragmentarias de un repertorio danzario perdido, a pesar de su fuerte significación artística en la cultura nacional. Otros núcleos dramáticos también oposicionales instauran el subtema de la lucha de generaciones.

La tradicional progresión de exposición, desarrollo y conclusión no es la base estructural de la pieza. Un paralelismo de acciones parece guiar sus diferentes focos de teatralidad, el cual, energéticamente, es impulsado por el canal de oponencias ya expuestos. El subtema generacional irrumpe en exabruptos cortantes que cambian también la identidad de los personajes interpretados por la de los bailarines como actuantes de sí mismos; y en situaciones de aceptación, rechazo o abierta contradicción, deserción o abandono ante las contradicciones generacionales. Esto es plasmado, desde luego, en metáforas escénicas que aluden a hechos, acciones y acontecimientos vivos en el inconsciente del colectivo. El carácter biográfico de la obra transforma metafóricamente o metonímicamente las imágenes teatrales en contenidos que denotan fuerzas y acontecimientos en franco enfrentamiento, conflictos y consecuentes acciones contradictorias, aunque la obra en sí no tenga personajes en roles específicos propiamente dichos. Las oponencias son más bien a nivel de estructura interior que en la exteriorización de los significantes. La producción de sentido busca poner en evidencia subterráneamente las oponencias dialécticas dentro de las ideologías culturales y sus frecuentes y nefastos efectos. Un aparente "retro" nostálgico en busca del tiempo perdido se torna irónicamente en un comentario ácido con una actitud crítica hacia las manipulaciones ominosas dentro de las ideologías. La obra no pretende tener mensaje, pero el sistema dramático presenta un conflicto ideológico o choque de ideas que ha tenido peligrosas consecuencias en nuestro medio.

El discurso coreográfico es al receptor, lo que el mapa o guía al viajero en una región desconocida. Es la plasmación de la red de signos sistémicos (o sistemas signícos) que conforman la obra como espesa red de intercomunicantes que, una vez conocidas sus claves, abren a la percepción sensorial o intelectual el pensamiento coreográfico del creador.

Una correcta comprensión de la maquinaria interior y exterior de una coreografía abrirá también las puertas a la especialización crítica, la cual será capaz de ahondar en las repercusiones comunicativas de la exposición propuesta por una danza. La discursividad danzaria ofrece un proyecto anatómico y fisiológico del cuerpo sistémico de una coreografía; sus secciones y secuencias, así como la

relación entre ellas; su dialéctica dramática; la efusión energética en la acción cinética de sus códigos (inventiva, fidelidad a moldes, eclecticismo, etc.) de movimiento; la conversión del tiempo en espacio y viceversa con sus consecuencias teatrales; el mundo sonoro y plástico-visual que envuelve la obra; los juegos retóricos (metáforas, metonimias, sinécdoques, etc.) de las ideas plasmadas en el devenir coreográfico, asimismo sus transformaciones en imágenes teatrales o en abstracciones cinéticas que armen y desarmen el orden y el caos de los cuerpos en el espacio escénico; la superposición de sistemas, sus apoyaturas unos de otros, así como sus luchas y conflictos; la profusión de signos fundidos y confundidos que presentan enigmas para descifrar en la emisión; la colisión con la sensibilidad del ojo receptor que interpreta, decodifica, devela o invierte los términos de la información adaptándolos a su capacidad de comunicación; el ritmo interior de la obra con sus necesarias oscilaciones sin caer en el precipicio de la inestabilidad total. Aquí también se juega la temporalidad ficcional escénica con sus incrementos y disminuciones de velocidad e inmovilidades que promueven sensaciones distorsionantes en el devenir coreográfico al relacionarse con las modulaciones cinéticas; el control de los diversos niveles dramáticos que hagan circunstancial uso de las líneas coreográficas; el deseado balance entre el o los significados y su o sus correspondientes significantes; el control del tiempo real y del ficticio de la obra, y, quizás, el más peligroso escollo para el creador, que es el hecho de que la coreografía establezca una adecuada producción de sentido, sin perderse en los laberintos de sus sistemas.

No quiero finalizar esta disertación sin dejar bien clarificada la circunstancia de que la discursividad no plasma la perfección o imperfección de la obra coreográfica, pero sí implica el *spectrum* de sus sistemas significantes, los cuales son el objeto medido por la crítica a la hora de dar un veredicto sobre la calidad de una coreografía. Es en el discurso coreográfico que la crítica se basará, ya que éste es el vehículo de comunicación entre la emisión y la recepción. El discurso siempre existe, pues es la materialización del complejo enjambre que espesamente se entreteje para constituir la imbricada textura de una coreografía teatral en que movimiento, sonoridades, plasticidad

visual, luminosidad, gestualidad, espacio, tiempo, energía, motivación dramática y muchos más sistemas puedan intervenir. El logro cualitativo de todo ello parte de la cartografía discursiva sobre la cual la crítica hará sus deducciones e inducciones. Por eso es tan importante conocer los parámetros de esa discursividad coreográfica, ya que ella trazará los caminos hacia una penetración en el sentido de la obra, y en las posibilidades de lectura de la misma partiendo de estamentos sólidos. Repitamos entonces sin temor a la redundancia:

El discurso coreográfico plasma la obra, pero no implica un sentido cualitativo de la misma. La discursividad existe independientemente de la buena o mala calidad de la obra. Pero lo cierto es que la combinación de los elementos de la discursividad será lo que determinará el resultado final en cuanto a la calidad de la coreografía. El discurso podrá ser bueno o malo, pero una buena discursividad ayuda a establecer los parámetros de la calidad coreográfica. Ésta es establecida *a posteriori*, cuando se efectúa el análisis por los procedimientos investigativos que interpreten y dictaminen una opinión valorativa sobre la obra, cuyo discurso ha sido el guía conceptualizante para el proceso.

1990

NOTAS

¹ *Diccionario de Autoridades*, Edición Facsímil, Real Academia Española, Editorial Gredos, Madrid, 1876, 1976, p. 300.

² *Diccionario de Ciencias Eclesiásticas*, Librería de Subirana Hermanos Editores, Barcelona, 1885, p. 629.

³ Patrice Pavis: *Diccionario del teatro*, Editorial Paidós, Barcelona, 1980, p. 140.

⁴ M. Poliakov: "La problemática semiótica en el teatro y el drama", en *Semiología y Teatro*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1988, pp. 47-48.

⁵ Eugenio Trías: "Arte y estética en el otoño de la modernidad", en revista *Letras de Deusto*, vol. 20, no. 47, Universidad de Deusto, Bilbao, España, mayo-agosto, 1990, p. 48.

⁶ *Memento Mori*, coreografía de Danny Grossman, presentada en el Festival de Ballet de La Habana (1990) por la compañía del mismo coreógrafo, ofrece este panorama analítico: obra para solista, cuyo sistema cinético de desarrollo por

células repetitivas, sin aparente cohesión, simula, a veces, sorprender al mismo intérprete que expresa evidentemente desconcierto en una mirada vaga y confusa con respecto a lo que hace en determinados momentos. La fluidez parece obstruccionada por una aparente incertidumbre discursiva que pretende minar el basamento estructural de la pieza, a voluntad del creador, por supuesto. Un tema de movimiento pequeño pero rotundo presenta frecuentemente al bailarín de espaldas poniendo en acción la flacidez de su región glútea presentada al desnudo, lo que ofrece un chocante juego de "estética gay", en oposición al tremendismo de la idea de la muerte. La partitura para violín de la *Chacona* de J. S. Bach, solemne, se hace ampulosa y grandilocuente al caer de bruces sobre la imagen solista de un cuerpo masculino vestido, quizás a la manera de una andrógina corista de no se sabe qué macabro *show* de cabaret, rodeado de trozos escenográficos simulantes de túmulos funerarios de cementerio de lujo. Es evidente que Grossman ha querido y, además, logrado a la perfección, una coreografía dentro de la tendencia anti-estética, sin ninguna vacilación o disimulo, utilizando una discursividad agresiva, pero nítida en su búsqueda de una producción de sentido atentatoria de los estamentos del esteticismo de la cultura occidental.

⁷ Elfrida Mahler: "El lenguaje del movimiento", en *Fundamentos de la danza* (folleto), Editorial Orbe, La Habana, 1978, p. 55.

⁸ Umberto Eco: *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Editorial Lumen, Barcelona, 1968, p. 340.

⁹ *Ibid.*, p. 105.

¹⁰ *Ibid.*, p. 104.

¹¹ El concepto de Retórica como arte del bien decir, se ha hecho extensivo en las últimas décadas a otras manifestaciones artísticas, además de las literarias. Entre sus figuraciones capaces de cambiar unas ideas por otras, pero con mayor vuelo imaginativo en la discursividad, están la *metáfora* y la *metonimia*. La primera se presenta al transportar el sentido de una idea a otra, mediante una comparación mental. Ejemplo es llamar a la niñez, *la edad de oro*. La metonimia, por su parte, consiste en hacer aparecer una imagen bajo la apariencia de otra, cuando ambas están reunidas por alguna relación. Como ejemplo podríamos citar la frase de *la década atomizante* para designar la de los años 60. Ambas figuras establecen "[...] mecanismos de condensación y desplazamientos de los sentidos inconscientes", y "mecanismos discursivos de la escena" que amplían "la escritura escénica" (Patrice Pavis: *Diccionario del teatro*, p. 427), hacia una mayor elaboración de la carga poética en la comunicación.

¹² Anne Livot: *Contemporary dance*, Abbeville Press Inc., New York, 1978, p. 18.

¹³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵ Umberto Eco: *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, pp. 103-104.

*DEL DECÁLOGO
DEL APOCALIPSIS*

el consejo nacional de cultura
invita a usted al estreno de
DECÁLOGO DEL
APOCALIPSIS
por el
CONJUNTO NACIONAL DE DANZA MODERNA
teatro nacional de cuba, plaza de la revolución/abril'71

Éste fue el texto, impreso en letras rojas sobre cartulina blanca satinada, colocado dentro de un sobre completamente rojo, con las siglas del Consejo Nacional de Cultura, que constituyó la invitación para el "estreno mundial" de la pieza coreográfica que llevó su nombre, la que no se llevó a efecto por su cancelación mientras se hacían los ensayos generales. Un año de montaje tuvo la obra en el complejo e intrincado espacio exterior, jardines, parqueo, fuente y demás locaciones del Teatro Nacional. La iluminación y los equipos sonoros de las doce zonas en que se desarrollaba este espectáculo itinerante obligaron a desmontar todo el equipamiento técnico de ese tipo en el país, para de tal manera poder atender a sus necesidades, esfuerzo que se cumplimentó quince días antes del supuesto estreno para que pudieran efectuarse los ensayos generales. La obra presentaba una fuerte conjunción de elementos teatrales que posiblemente no habían sido hasta ese momento aunados en ningún espectáculo presentado en el país.

Como quiera que esta obra marcó (aun sin haberse estrenado) un hito en el desarrollo de la danza contemporánea en Cuba, me propongo presentar un panorama analítico de la misma, desde el punto

de vista de sus componentes estructurales, tratando de hacer al mismo tiempo un ejercicio teórico de la urdimbre de relaciones que surgen de la intervención de unos sistemas escénicos dentro de los otros en una compleja pieza coreográfica, lo que puede reconocerse en su multifacética discursividad.

Partiendo del aserto de Umberto Eco de que toda concepción artística está constituida por un sistema de sistemas, es que nos acercamos al discurso del *Decálogo del Apocalipsis* por un proceso analítico que permita conocerlo en sus diversos niveles, y al mismo tiempo la acción y reacción que los envuelve en un todo orgánico del cual emana la individualidad del fenómeno teatral.

Me gustará, antes de entrar de lleno en el asunto, hacer un juego metafórico de imágenes que nos guíen en el proceso. En primera instancia será presentado el cuerpo de la obra, que, como el humano, poseerá una morfología de rasgos externos, y que será constituida por un recorrido anatómico, en cierta manera estático, por el sistema de la fabulación y de la intriga. Luego proseguiremos por su sistema cinético, equivalente al muscular humano, junto con el espacial (tan determinante en la pieza) y que se alza como un sistema especial de locomoción con respecto al público. También se hará un análisis del sistema plástico-visual, a manera del aparato sanguíneo que fluye y refluye por arterias y venas, además del sistema sonoro, gestual y otros que a manera del sistema nervioso establecen vínculos comunicativos con el público, sin olvidar, por supuesto, la estructura ósea del sistema dramatúrgico. Al final daremos constancia de las interrelaciones entre unos y otros sistemas funcionantes, lo cual será como ver al ser humano en su total integración física y psíquica desenvolviéndose en un mundo de intensas comunicaciones informativas surgidas del medio que los rodea. Es decir, en plena fisiología de sus sistemas, actuando sobre el exterior y recibiendo sus influencias. Por último, llegaremos a un tipo de valoración acerca de las posibilidades de emisión y recepción como espectáculo de específicas características, y hurgaremos en algunas posibilidades de "lecturas" que pudo suscitar.

A partir de un texto aparecido en 1969 en la revista *Time* que decía: "[...] estamos asistiendo a un tipo de caída de los valores judaico-cristianos adquiridos por siglos",¹ es que se organiza una estructura teatral basada en los diez mandamientos bíblicos, antecedidos de un prólogo y con el aditamento de un epílogo. Los asertos

bíblicos aparecen invertidos para desacralizar sus contenidos y un proceso de desmitificación da paso a la conversión de cada uno de ellos en parábolas metafóricas o metonímicas de contenido contemporáneo. Así se elaboró el siguiente esquema constructivo inicial, que desde luego no tuvo que ver con el orden original de los diez mandamientos:

1. *Adorarás a los dioses*: El becerro de oro.
 2. *Matarás*: Crucifixión.
 3. *Deshonrarás padre y madre*: El hijo pródigo.
 4. *Blasfemarás*: La Torre de Babel.
 5. *Nada será santificado*: Los ángeles caídos.
 6. *Robarás*: El buen ladrón.
 7. *Desearás a la mujer de tu prójimo*: Las vírgenes tontas.
 8. *Fornicarás*: El cantar de los cantares.
 9. *Levantarás falsos testimonios*: Los falsos profetas.
 10. *Codiciarás los biejes ajenos*: El séptimo sello.
- Prólogo*: Kyrie.
Epílogo: El reino de los cielos.

Cada uno de ellos constituyó una escena que en su conjunto fueron una serie de fábulas-imágenes que armaron el devenir del espectáculo. Hagamos un recorrido episódico a través de ellas exponiendo el sistema más epidérmico de una coreografía, cual es el de su guión literario, si es que podemos llamar así a la concatenación de acontecimientos, acciones o hechos vertidos en imágenes danzarias que siguen unas a las otras en sucesión progresiva, y que marcan un recorrido desde un principio hasta un fin, abriendo el paso en su trayecto a través del tiempo, por medio de acaeceres escénicos.

Kyrie. Un grupo de bailarines se trasladan sentados de escalón en escalón por una escalera, mientras entonan una especie de canto gregoriano. A punto de llegar al plano del piso, se introduce una sonoridad de jazz por otras voces sobre el tema original. Las figuras descomponen su uniformidad ceremonial para distorsionar sus movimientos y desordenadamente enroscarse en los balaustres y pasan manos e iniciar un retroceso hacia arriba hasta perderse.

El becerro de oro. Cinco parejas aparecen corriendo desde un fondo lejano y oscuro hasta entrar en una zona iluminada. Al llegar ante una gran escultura, la figura de una especie de gran sacerdote los

atrae a encaramarse por los entrantes y salientes escultóricos. Al mismo tiempo, por un alero del edificio colocado al frente, aparece un cortejo misérrimo que lleva una figura fúnebre cargada, y que hace contraste con el grupo anterior, ricamente vestido. Entre ambos bandos se entabla una diatriba verbal: unos lanzando los valores de la Bolsa entre sonoridades de trance extático y los otros amenazadoramente insultantes.

Crucifixión. Es una escena de linchamiento de un negro por el Ku-Klux-Klan, en una especie de cacería. La sección deviene en una procesión de Semana Santa en la que el negro es transportado sobre un entarimado, con una cruz a cuestas, por encapuchadas cofradías religiosas. Tres mujeres siguen la procesión vociferando, y después de un recorrido por caminos circulares, el negro es subido hasta la imagen del Gólgota. Luego es bajado y conducido a la entrada de un sótano que funge de sepulcro. Momentos después, la figura del crucificado emerge en resurrección. Mientras esto sucede, aparecen unos íremes abacuas danzando con sus tradicionales capuchas.

El hijo pródigo. Aparece un gran muñecón giratorio: hombre por un lado y mujer por el otro, personificante de la dualidad padre-madre. De su interior emergen tres adolescentes, uno masculino y dos femeninas, enlazados entre sí por una soga, a manera de cordón umbilical que los une al gran ídolo. Con fuerte gestualidad desarrollan su repudio al gran tótem, al que dan fuego, mientras parecen haberse liberado del cordón. Pero el varón es nuevamente atrapado por las hembras y se restablece la situación de dependencia umbilical del principio.

La Torre de Babel. Dieciséis personajes, sobre un gran andamio de hierro, se mueven y pronuncian unos bloques verbales de las llamadas "malas palabras", en diversos idiomas (francés, inglés, italiano, yoruba). La escena termina con un grupo de ellas, distintiva y personalmente dichas por cada uno de los actuantes, en español. Todo ocurre ante la supervisión del personaje de la sibila vestida con levita de frac, sombrero de copa y una flauta de pan bajo el brazo como si fuera un ejecutivo.

Los ángeles caídos. Sobre un alero de un segundo piso se mueven doce personajes amarrados entre sí por una larga y estrecha red que los distancia irregularmente de 2 a 3 metros. El cortejo se expande hasta otro piso inferior con movimientos convulsos y aferrados a las paredes para no caer. Finalmente algunos quedan colgados a la altura

del suelo, mientras otros llegan a resbalarse y desprenderse de la red. En una pared contigua una proyección cinematográfica presenta escenas documentales de las revueltas estudiantiles de los años 60.

El buen ladrón. Dentro de un ámbito profusamente acumulado de chatarra y desperdicios urbanos ocurren las acciones danzarias de superhéroes de películas y *comics*,² quienes desarrollan su coreografía a base de robarse unos a otros una gran flor que han arrebatado a un personaje. Éste, con violenta gestualidad, hace caer a los otros, dentro de una gran red que se extiende de un extremo a otro del espacio abierto donde está la gran chatarrería.

Las vírgenes tontas. Sobre las aguas de un estanque se ejecuta una exhibición de modas estrafalarias presentada por la Gran Ramera, la cual es llevada en alto por la Bestia de Siete Cabezas bíblica, formada por siete bailarines. La mercancía de la frivolidad es presentada por maniquíes de mujeres que se asfixian dentro de armazones de cobre y aluminio.

El cantar de los cantares. Cuatro episodios y un tema que se repite constituyen la totalidad de esta escena: a) Preludio y *peep show*, en que dos bailarines, él, negro, y ella, blanca, ejecutan una danza de espaldas uno al otro, en la que el largo pelo de ella envuelve al hombre, mientras figuras semiocultas parecen dedicarse al entretenimiento del espionaje erótico. El dúo es interrumpido por la violenta irrupción de dos grupos, uno masculino de negros y otro femenino de blancas, que someten a la pareja a actos de violación. A continuación aparece el tema de la incomunicación, en que todos, con brazos y manos extendidas, se buscan unos a los otros sin encontrarse. b) Aparición del casto José, quien mientras declama ingenuamente fragmentos del poema bíblico es asaltado por una banda de ninfulas que lo despojan de sus ropas, al principio con grandes muestras de pudor por su parte, pero luego se abandona a un descarado deleite. Adviene de nuevo el tema recurrente de la incomunicación. c) Sigue el episodio del Festival Priápico '71, en que diversos competidores ante un jurado bailan portando objetos de configuración fálica, y es declarado vencedor el que trae el de mayor dimensión. A continuación vuelve la recurrencia temática de la incomunicación. d) Ésta da paso a la Receta de Recetas en que se supone confeccionar un exquisito plato culinario mientras se dan las indicaciones verbales que combinan, de forma paródica, imágenes del texto bíblico con la aparición de bailarines en dúos, tríos, cuartetos y un solo de alguien

que baila con un maniquí desnudo de mujer. Esta escena, a compulsión del texto, termina con un gran grupo amorfo de todos los cuerpos confundidos, mientras son encendidos dos grandes candelabros en forma de gigantescos penes que echan humo. Finaliza la escena con la última repetición del tema de la incomunicación, que esta vez es más desolador y dramático.

Los falsos profetas. Once personajes ejecutan una danza al son de emisiones verbales construidas con sonidos de consonantes, lo que plasma una coreografía desarticulada que sugiere títeres esperpénticos, cuya recurrente acción consiste en darse frecuentemente cuerda unos a otros. Al fin todos van a parar a una amplia cloaca de desagüe en un desnivel del suelo.

El séptimo sello. Tres parejas ejecutan movimientos ralentados de sugerencia oriental y de fuerte poder escultórico. Un grupo de doce integrantes masculinos irrumpe violentamente y trata de destruir la coordinada acción de dinámica lenta y sostenida. En varias ocasiones lo logra, pero enseguida los cuerpos se restauran y comienzan de nuevo a desarrollar sus acciones de estricta coherencia entre sí.

El reino de los cielos. Entre luces de bengala y fuegos artificiales aparece en un alto lugar del edificio una figura con traje de cosmonauta. Su presencia invita a irse a otros mundos y para ello tira escalas de sogas, a las cuales, alocadamente, se trepan los ejerceedores de la violencia. Con esto finaliza la obra.

El sistema de fabulación plasmado en las imágenes escénicas descritas no quedaría terminado si dejamos de tener en cuenta la presencia de las tres sibilas. Ellas son personajes que conducen espacialmente al público atrayéndolo a las locaciones deseadas. La audiencia rápidamente las identifica como guías del itinerario a seguir, y además como nexos significantes entre escena y escena con su multiplicidad representacional al devenir de las dramáticas Marías gimientes de la *Crucifixión*, en las jacarandosas lavanderas que cuelgan ropa en tendederas dentro de una atmósfera de samba favelesca, con una de las sibilas vestida como un ejecutivo encaramada en el andamio de hierro y que recibe impasible las imprecaciones de *La Torre de Babel*. O bien en las compasivas y poéticas mujeres que recogen al adolescente de la gran flor ante sus pies en *Los ángeles caídos*, hasta la paródica y satírica intervención de una de ellas sumergida en el mundo de

aventuras de los personajes de *El buen ladrón*. O también en las trágicas y desgarradas madres portadoras de niños fetales sangrantes y enredados en cuerdas que al final de *Las vírgenes tontas* corren aullantes por sobre las maniqués acuáticas, hasta las maliciosas y picarescas confeccionadoras de la lujuriosa receta del último episodio de *El cantar de los cantares*, o igualmente en las triunfantes instigadoras al abandono del planeta hacia otras galaxias en *El reino de los cielos* con que termina el espectáculo, así como los intérpretes del sainete paródico del parto en *El hijo pródigo*.

Analicemos ahora el sistema cinético de la obra, como rector de la misma. Aquí debemos tener en cuenta varias fuentes de las que surgieron los significantes del movimiento que conformaron la coreografía. En primera instancia y a la vez los más novedosos y experimentales fueron los surgidos de la relación con la forma arquitectónica de las variadas locaciones del edificio, con el margen de peligrosidad que implicaban muchas de las acciones cinéticas que estaban determinadas por estados de equilibrio o desequilibrio, por la atracción en pro o en contra de la gravedad, el recorrido por planos específicos de paredes, aleros, inmersión en agua, salida por ventanales estrechos, descolgamientos de un piso al otro, bajadas y subidas por escalinatas que formaban parte del cuerpo del edificio o de las colgantes y artificiales escalas puestas para dar acceso a lugares como techos, o por el uso de güinches, redes y grandes armazones de hierro o andamios metálicos. El diseño estaba parcializado por la inmediatez de afrontar planos, huecos y alturas inaccesibles o inusuales al centro de gravedad del bailarín, quien se veía impelido a usar brazos y piernas, manos y pies como asideros de real protección contra la caída gravitacional. De esas situaciones surgieron diseños urgentes de adaptación a los objetos y espacios, ya vacíos, ya demasiado escombrosos, para moverse cómodamente. La inminencia cinética creó imágenes poco usuales, tanto en la acción del emisor (bailarín) como del receptor (público), que veía cuerpos trepantes, colgantes o incrustados en planos ajenos por su naturaleza a la presencia humana o utilizados en forma ajena a la normal, como es el caso de los peldaños de la escalera en que los bailarines bajan sentados, en el *Kyrie*.

Otra fuente de provocativa urgencia cinética fue la emanada de la relación con extraños sonidos emitidos vocalmente por el propio bailarín y llevados a una movilización equivalente al cuerpo, como en *Los falsos profetas*, o los fraseos rítmicos de palabras en bloques sonoros descontextualizados del movimiento corporal como en *La Torre de Babel*.

Por otra parte, la significación dramática tuvo también una fuerza de impulsividad cinética en escenas como la del linchamiento del negro, la procesión, pasión y muerte del Cristo en la *Crucifixión*, los juegos violentos de los personajes de *El buen ladrón*, o las invectivas entre los bandos de la riqueza y la miseria de *El becerro de oro*, así como la quema del muñecón giratorio padre-madre de *El hijo pródigo*.

Hubo, además, como es natural, secciones de elaboración a partir de los códigos de la danza contemporánea, tales, las traslaciones espaciales de las parejas en *El becerro de oro*, las variaciones de ralentamiento escultórico de las hieráticas figuras de *El séptimo sello*, las cargadas de la Gran Ramera por los hombres que conformaban la Bestia de Siete Cabezas de *Las vírgenes tontas*, o la danza de los tres adolescentes con el cordón umbilical de *El hijo pródigo*.

La inmovilidad física también fue utilizada en las maniqués asfixiadas e inertes dentro de las extravagancias modisteriles, así como los agrupamientos amorfos y las improvisadas inmovilizaciones espaciales de *El cantar de los cantares* y *Los falsos profetas*.

La improvisación fue génesis de muchas de las secciones de las distintas escenas, siguiendo la línea inaugurada en la obra *Impromptu galante*, aunque también el folklore en forma bastante directa estuvo presente en la aparición de los íremes de la *Crucifixión*.

Y, por supuesto, no puede dejarse de mencionar la utilización de materiales cinéticos, ya coreografiados y prehechos, como es el caso de la procesión de la miseria, que fue una reproducción de una sección de *Tierra*, de Elena Noriega.

En general, puede darse por sentado que la coreografía de la obra fue estilísticamente bastante ecléctica y más bien determinada por el signifiante espacial tan compulsivo en el espectáculo, y al cual le dio un sello fundamentalmente característico.

Adentrémonos ahora en el sistema espacial y sus locaciones. Para ello será necesario establecer una visión del esquema arquitectóni-

co del Teatro Nacional de Cuba (TNC) en aquellos días, así como de sus jardines, las entradas a sus dos salas, la Covarrubias y la Avellaneda, el espacio del parqueo, y la rampa de entrada de los materiales escenográficos al edificio en la década de los 70, en que los trabajos de construcción estaban paralizados. Los exteriores eran bastante discernibles y sus áreas lo suficientemente complementadas como para poder constituirse en locaciones con interés plástico-visual.

La orientación del edificio era, y sigue siendo, su fachada principal: la de la sala Avellaneda con su entrada dirigida hacia la Plaza de la Revolución (que llamaremos dirección sur), el fondo con la fachada de la sala Covarrubias dirigida hacia la calle Zapata (que denominaremos norte), un costado hacia la Avenida de Paseo (que será la este), y la otra a la calle A (que será la oeste). Siguiendo la cartografía de los planos del local en su totalidad, numeraremos sus áreas según el orden de su utilización dentro del espectáculo. Así tendremos:

Área 1. La escalera que lleva al primer piso del edificio aledaño al teatro, construido éste como una extensión o ala al costado derecho. En este lugar ha residido siempre el conjunto de danza surgido en principio como Departamento de Danza del TNC en 1960, convertido más tarde en Conjunto Nacional de Danza Moderna de Cuba; posteriormente cambió ese nombre por el de Danza Nacional de Cuba, y en la actualidad por el de Danza Contemporánea de Cuba. En esta específica área es que transcurre el *Kyrie* que inicia la obra.

Área 2. Incluía la parte posterior de la zona del parqueo, el jardín aledaño a la sala Covarrubias, donde está ubicada una escultura de cantería de unos 5 metros de alto por 3 metros de ancho, y el alero del primer piso donde reside el conjunto de danza que posee una pared de fondo completamente constituida por una gran cristalería. Dicho alero tiene un largo de unos 20 metros, un fondo de metro y medio, y una altura de 10 metros del nivel del suelo. Alrededor de dicha escultura existen unos senderos de suelo de granito sin pulir entre grupos de palmas, de contornos marcadamente curvos que llevan a la entrada de la sala Covarrubias. Ésa fue la amplia locación de *El becerro de oro*.

Área 3. Se extendía por la zona del jardín delantero aledaño a la pared este de la sala Avellaneda, y, por lo tanto, en dirección de la Avenida de Paseo. Estaba limitada, además, por el gran vestíbulo

que lleva a los camerinos del teatro, donde está situada la escalera del *Kyrie*, y por la construcción baja del ala que forma ángulo recto con la anterior, donde radican la administración y las oficinas del teatro. Altas palmeras están plantadas en esta área, entre las cuales serpentean senderos curvos de granito, también sin pulir, los que a su vez establecen una pequeña plazoleta en medio de la cual se erige una escultura toda hecha de hierro. Pegada a la pared del teatro, una escalera penetra en el nivel del suelo hacia un local subterráneo donde, actualmente funciona un *café-concert*, y que en aquel momento era un lugar no usado. Sobre la ya citada oficina se extiende un techo a lo largo de toda el área, en la cual ocurrían los distintos episodios de la *Crucifixión*, además de utilizar un alero del primer piso ya descrito como utilizado por el conjunto de danza, pero en la dirección contraria a la usada en la zona anterior.

Área 4. Esta locación estaba constituida por la sección del techo de las oficinas más cercana al cuerpo estructural de los dos pisos donde residía el conjunto. Allí transcurría la acción de *El hijo pródigo*, con la quema del muñecón giratorio padre-madre. Era observada por el público desde los senderos del área 3 anteriormente descrita, y desde unas plataformas escalonadas ubicadas contra la pared de la sala Covarrubias para este efecto.

Área 5. Ésta estaba situada delante de la fachada principal del teatro: la sala Avellaneda. Una alta armazón de hierro cubría todo el frente del edificio hasta ocultarlo. La misma tenía por uso el de adherir monumentales vallas durante las celebraciones masivas que se efectuaban en la Plaza de la Revolución. La parte posterior de este gran andamio férreo daba a un estrecho pasillo que lo separaba del frontispicio de entrada al teatro, y del cual se proyectaba un alero volado sobre el pasadizo de circunstancia. En éste se situaba la sibila-ejecutivo y en la gran armazón de hierro ocurrían las acciones cinéticas de *La Torre de Babel*.

Área 6. El costado oeste del teatro que da a la calle A tiene ante sí amplios terrenos verdes y una calle asfaltada que permite la entrada a los servicios técnicos del teatro. A lo largo de esa pared, dos pisos muestran ventanales de cristal que airean los camerinos, y bajo los cuales se extienden aleros salientes, motivos arquitectónicos que aparecen en diversos lugares del edificio, como ya hemos podido observar. Una parte de esa gran pared no posee, sin embargo, ventanales ni alero alguno y es allí donde se hacía la proyección filmica de

los sucesos estudiantiles, mientras que en los primeros transcurría la acción coreográfica de los *hippies* en *Los ángeles caídos*.

Área 7. En la parte posterior del teatro que da a esa misma calle A, y en el ángulo noroeste, una profunda y extensa rampa en forma de herradura da acceso a los sótanos del teatro, en los cuales debían depositarse las escenografías utilizadas tanto en la sala Covarrubias como en la Avellaneda. Es una zona cuyo perímetro está demarcado por altos muros hasta el nivel del suelo, mientras que una calzada va penetrando subterráneamente hasta los ya dichos sótanos del teatro. En la época de que hablamos, el teatro, que aún no funcionaba como tal, estaba ocupado interiormente por los talleres de confección escenográfica con su carpintería, herrería, atrezzo, etcétera. La zona externa de que tratamos se había constituido en un área de grandes desperdicios: tablones, armazones de latón, carrocerías viejas, barriles, tubos, grandes carretes de alambreras y demás chatarra que formaban una mole de curiosa formación en la rampa-herradura a que nos hemos referido y que subía casi hasta los muros superiores a nivel de la calle. Ésta era la locación de *El buen ladrón*, la cual podía ser libremente observada desde la calle A.

Área 8. Delante de la sala Covarrubias existe un estanque rodeado de vegetación y atravesado por un puentecillo. Ante el mismo se levanta una columna soportadora del techo inclinado hacia dentro del *lobby* de la sala, el cual, en aquel momento, no ostentaba la amplia cristalería que ahora le cierra y separa del exterior. Al costado, una plazoleta comunicaba con la zona de parqueo posterior usada en la segunda locación ya descrita. Dicha plazoleta estaba rodeada de canchales con plantas que eran prolongaciones de la escultura usada en la locación del área 2. Ésta fue la zona de *Las vírgenes tontas*.

Área 9. El *lobby* de la sala Covarrubias, anteriormente mencionado, con sus dos pisos, unidos por dos escalinatas, daba acceso al interior del teatro por su *balcony*, y por la baja, a la platea. Desde el plano superior, bajo el techo inclinado, se observan unos murales hechos por Portocarrero, bastante deteriorados por falta de cuidados en aquel momento, y abajo, en el ancho espacio del vestíbulo principal, podía verse la acción coreográfica de *El cantar de los cantares*, vista, por supuesto, desde un ángulo inclinado de arriba a abajo.

Área 10. Siguiendo más allá de la plazoleta descrita en la parte este del edificio, colindante con la pared externa de la sala Covarrubias, existe un muro que a nivel del suelo hace de contén a la penetración

de una rampa bastante estrecha que da también acceso a los sótanos del edificio, pero solamente útil para la introducción de materiales de anchura no excesiva, aunque sí con bastante capacidad longitudinal. En un punto limítrofe de esa rampa, aparece el enrejado que cubre una especie de cloaca o hueco de absorción de aguas residuales. Sobre ese muro y su estrecha rampa se efectuaba la escena coreográfica de *Los falsos profetas*.

Área 11. Este espacio estaba constituido por el gran vestíbulo descrito cuando se citó el área 1. Es un espacio techado aunque abierto por los costados y en uno de cuyos extremos, el más cercano a la calle, aparecía la escalera que fue utilizada en el *Kyrie*. Esta locación fue el marco escénico de *El séptimo sello*, cuya acción iba a extenderse hacia la ya descrita área 2 en los jardines, interrumpida por la presencia del cosmonauta en la siguiente área.

Área 12. En el punto más alto del edificio, a una altura de diez pisos, existe un plano en el que la figura del cosmonauta era iluminada por la aparición de fuegos artificiales y luces de bengala. Desde allí hasta el nivel del suelo por escaleras de sogas sobre la pared de ese costado del edificio, se efectuaba la acción coreográfica de *El reino de los cielos* que finalizaba el espectáculo. (Ver Anexo I.)

Con respecto al sistema plástico-visual hay que tener en cuenta varios niveles diferentes: el escenográfico, el de vestuario, el de la utilería o atrezzo, el luminotécnico y el de los efectos especiales.

Como línea general estilística, la tendencia del arte psicodélico,³ seguida en los años 70, fue la significativa de tipo visual que se impuso, más notable en el vestuario que en la escenografía, ya que esta última fue básica y primordialmente la propia estructura de los descritos exteriores del Teatro Nacional de Cuba. A este respecto hay que decir que, sin alteración de dicha conformación arquitectónica, hubo algunos aditamentos, tales como la gran alfombra de dibujos florales a la manera de las visiones psicodélicas que cubría el suelo del área de *El cantar de los cantares*; la cristalería pintada también con temas florales por donde salían los bailarines de *Los ángeles caídos*; la plataforma en rampa sobre la cual aparecían lanzas clavadas y un objeto cruciforme que conformaba la imagen del Gólgota así como el chasis automovilístico que servía de escalones para llegar a dicho Gólgota escenográfico.

El vestuario, también de Eduardo Arrocha, con los aditamentos escenográficos y de utilería, exhibía fuerte intensificación del color en contrastados y profusos usos de magentas, amarillos, morados, lilas, naranjas, acuas y verdes, en diseños curvos y mandálicos provenientes de la imaginería de la pintura psicodélica.

Un vestuario de especial interés fue el de *El cantar de los cantares*, en que sobre *maillots* teñidos del color de la piel de cada bailarín, ostentaban dibujos florales pintados sobre las zonas genitales, con abiertos pétalos en las femeninas y fálicos pistiliformes en las masculinas, de manera que se mostraba una simulada desnudez adornada con formas pictóricas que sugerían formalizadamente órganos genitales convertidos en símbolos florales, lo cual confería a esta escena de humor erótico un vuelo poético. Las imágenes debían ser vistas desde arriba, y por eso tenía especial importancia el diseño total de la alfombra, pues la ubicación de los bailarines sobre ella formaba una unidad específica en cada uno de sus episodios. En contraste con esa simplicidad ornamental otros vestuarios, como el de *Las vírgenes tontas*, eran desmesurados en forma y tamaño: la Gran Ramera ostentaba una saya en forma de cola que arrastraba varios metros, de manera que como todo el tiempo se mantenía cargada por siete hombres, era una especie de gran ídolo sostenida en las alturas por los segmentos de la Bestia de Siete Cabezas, cada uno de los cuales estaba formado por un bailarín enmascarado. La aparición de este grupo desde lejos, proveniente de la calle A, yendo hacia la fuente o estanque donde tendría lugar su acción, remedaba una lujosa carroza carnavalesca o también un paso de Semana Santa portando una virgen, en este caso pecadora por su atuendo de gran *vedette*: un tocado de plumas de marabú magenta le daba la impresión de una extravagante modelo de "show tropicanesco" como toque final.

El vestuario del grupo de la riqueza de *El becerro de oro* mostraba una estilización babilónica fundida con los diseños psicodélicos, en tanto la procesión misérrima era una explosión de colores primarios sobre trapos desgarrados y al mismo tiempo de tamaños exagerados.

Las sibilas, por su parte, lucían vestiduras grandilocuentes, grandes batas o túnicas que hacían variar desde paupérrimos harapos hasta deslumbrantes vestiduras de exagerada ostentación, propias de las imágenes religiosas sevillanas. La larga red que anarraba a los bailarines en *Los ángeles caídos* tenía también una desmesurada pro-

porción. La lejanía con respecto al ojo del receptor más la atmósfera alucinante de la escena, debían exagerar los significantes para que llegara con una dimensión apropiada a la sensorialidad del público. Las maniqués de *Las vírgenes tontas* exhibían modelos que recordaban las extrañas figuraciones arquitectónicas de los cuadros del Bosco con sus imágenes delirantes. El tema del gorro cónico se hacía recurrente tanto en los personajes del Ku-Klux-Klan como en los de las cofradías de los flagelantes y en los íremes abacuás, todo dentro de la *Crucifixión*.

La iluminación, de José Morera Coro, se planteaba los siguientes problemas: cada área debía poseer sus propios equipos y fuente de energía eléctrica que como es natural no existían en ellos, para lo cual debieron proveerse o buscarse soluciones adecuadas a las circunstancias.⁴ Estas planteaban recintos propiamente interiores, como el de *El cantar de los cantares*, otros semiexteriores como los de *La Torre de Babel* y *El séptimo sello*, mientras que el resto era completamente a una intemperie que oscilaba entre la lejanía o la total cercanía del público que podía tocar a los mismos bailarines, como en *Los ángeles caídos*, *El hijo pródigo* o *El buen ladrón*.

Por último, haremos referencia a los efectos especiales, tales como la caja de luces bajo la plataforma del Gólgota que lanzaba rayos de luces verticales hacia las lanzas clavadas en ella y dirigidas hacia el espacio; las cajas plásticas iluminadas que unían los planos de los aleros en *Los ángeles caídos* y el gran muñecón giratorio padre-madre que debía ser quemado parcialmente en cada representación. El mismo poseía una armazón hueca de metal, recubierta de *papier maché*, ideada y construida por Luis Interián; cada noche debía ser reconstruida en parte para colocarla sobre el techo del área correspondiente. Para evitar el peligro de propagación ígnea, el suelo del techo había sido recubierto de un material especial que impidiera cualquier paso de las llamas al piso que protegía. El estanque debía ser llenado de agua por primera vez desde su construcción para que dentro de él fueran colocadas las armazones de metal, vestimentas de las maniqués, las cuales debían ser transportadas por los bailarines que formaban la Bestia de Siete Cabezas. En determinado momento hubo también la necesidad de instalar un guinche que debía permitir izar al Cristo desde la profundidad del sótano abierto. Y, por último, hay que citar el lanzamiento de los fuegos artificiales y las bengalas que anunciaban la presencia del cosmonauta, colocado

en el punto más alto y delantero de la azotea del edificio. No debe olvidarse, por supuesto, la proyección filmica sobre la gran pared junto al acontecer coreográfico de *Los ángeles caídos* sobre los aleros. Y aun dentro del mismo vestuario se hacía uso de elementos tales como un gran bombillo eléctrico que se encendía y apagaba intermitentemente por sistemas de pilas en *Los falsos profetas*, así como el tocado de una de las tres sibilas convertidas en Marías, que en forma de candelabro ostentaba cinco mecheros encendidos sobre la cabeza.

Veamos ahora el sistema de nivel sonoro de la obra. Aquí se refiere tanto a la música grabada como a la ejecutada en vivo o ambas simultaneadas; los sonidos y textos emitidos por los bailarines, fueron hablados, cantados o rítmicamente contextualizados fuera o dentro del sistema cinético de la pieza, y la sonorización por instrumentos especiales o inusuales.

Hagamos un recuento general en el que aparezcan los distintos acaeceres sonoros según la progresión de la obra. Se suponía que a la llegada del público el edificio estaría totalmente a oscuras, como si allí no debiera tener lugar ningún evento, o quizás se habría suspendido, o alguna ambigua situación que permitiera la sorpresa, en un momento dado, de la irrupción sonora por diversas vías de amplificación de una fuerte música ejecutada por un órgano. Sobre esto se montaba al poco tiempo la monodia vocal de los bailarines del *Kyrie* que descendían por la escalera del área 1. La música de órgano iba desapareciendo mientras quedaba el repetitivo canto de tipo eclesiástico, reforzada su ejecución en vivo por una sonorización grabada para darle magnitud. Transcurrido un lapso suficiente se comienzan a oír voces solistas, una masculina y otra femenina, que en vivo ejecutan improvisaciones jazzísticas. La intensidad de ese nuevo elemento se imponía cuando, además, se dejaban sentir ritmos ejecutados por palmadas, a manera de los *negros spirituals*. Cada vez se incrementaba más la sonoridad del jazz, hasta hacer casi desaparecer la monodia del *Kyrie*. Cuando los bailarines desintegraban su extremadamente formal coreografía de descender sentados, ya la nueva sonoridad había acaparado el ámbito sonoro, mientras las figuras desaparecían hacia arriba, de donde habían venido. Esto era interrumpido por las 5 parejas de *El becerro de oro* que aparecían en zigzagueantes carreras en ca-

non al ritmo sonoro de sartenes y un xilófono de hierro golpeado en vivo por los músicos de la orquesta folklórica del Conjunto. Así llegaban a donde los esperaba el gran sacerdote encaramado en la cima de la escultura de cantería. Entonces se iniciaba en la voz del micrófono, en estridente falsete, la anunciación de un texto tomado de la "Elegía a Jesús Menéndez" de Nicolás Guillén, y que era el siguiente:

Cuban Company Comunes
abre con 5 puntos
cierra con 5 3/8
West Indies Company
abre con 69 puntos
cierra con 69 5/8
United Fruit Company
abre con 31 puntos
cierra con 31 1/8
Cuban American Company
abre con 21 puntos
cierra con 21 3/4⁵

El grupo que llegaba escalaba frenéticamente la escultura y contestaba con rítmicas inhalaciones y exhalaciones respiratorias sonoras, a la manera de las entonaciones que ritualmente usan en busca del trance místico las sectas de los cordoneros.⁶ Entonces se iniciaba un careo con el grupo de la miseria que desde el alero vecino apostrofaba con dicitos utilizando entonaciones de pregones callejeros.⁷ Esta escena se desarrollaba dentro de la estilística improvisatoria, pero a partir de ceñidas fronteras de tiempo, hasta que era interrumpida por los gritos del negro y de las sibilas, que abriéndose paso por entre el gentío agolpado en el área 2, guiaban hacia la dirección contraria. Montada sobre el griterío de las mujeres se comenzaba a escuchar la música grabada de un jazz con una potente voz masculina sobre la que transcurría la coreografía del linchamiento, con la fuerte sonoridad en vivo, además, de un redoblante. También se establecía un diálogo entre los gritos del negro y un rugido sonoro de los linchadores que remedaba una especie de fuelle sonoro. En un momento en que el negro se subía sobre la escultura de hierro, situada en medio de la zona, se dejaba escuchar este texto:

Ojo por ojo
diente por diente
vida por vida
cabeza por cabeza
ésa es mi religión

A continuación, y aún sobre el sonido del redoblante, comenzaba la grabación de la *Pasión* de R. Vandelle con su sonoridad electroacústica. El momento de la subida al Gólgota coincidía con un rezo en latín de la obra musical y las expresiones de "Eli, Eli" dichas por las sibilas. Antes de esto se había efectuado la procesión con los cantos de las tres Marías en que se mezclaban las entonaciones de la saeta ibérica con las del *negro spiritual*. La escena terminaba con la salida del negro de las profundidades del sótano por los aires, a la vez que las mujeres gritaban:

¡Ha resucitado, ha resucitado, ha resucitado!
¡Aleluya, aleluya, aleluya!

Estas frases desencadenaban los tambores abacuás en vivo con que termina la escena.

Seguía un interludio humorístico en que dos de las sibilas pretendían atender al parto de la tercera con un repetitivo:

¡Parirás con el dolor de tu...!

llevado a la exasperación, mientras la otra, entregada a sus dolores de parturienta, decide de pronto, con iluminada decisión, no hacerlo y riposta:

¡No pariré!⁸

Tras de ella salen corriendo las otras dos, escandalizadas, dando paso a la grabación que dará sonoridad a *El hijo pródigo*, mezcla de música concreta y electrónica⁹ con canciones infantiles tradicionales interpretadas por un coro de niños grabado, además de las intervenciones en vivo de las voces de las sibilas, especialmente con canciones eróticas del repertorio de juegos infantiles.¹⁰ Esas grabaciones, a veces, fueron sometidas a aceleraciones y dando fondo sonoro a

parodias coreográficas como las de las bodas, la lactancia, el estado fetal, etcétera, así como a la celebración de la quema del muñecón giratorio padre-madre.

Finalizada esa escena se inicia un fuerte samba tocado en vivo, mientras dos de las sibilas extienden una larga tendedera con ropas que guía al área 5. Ambas se incorporan a una batea y mientras lavan furiosamente en ella, la otra sibila les repite sentenciosa e incesantemente el ritornello de "Ganarás el pan con el sudor de tu frente" en distintos idiomas (español, italiano y portugués). Llevado el público hasta esa locación de aquella manera, se encuentran los bailarines encaramados en los grandes andamios de hierro. Allí se inicia una dura sonoridad grabada de música *pop* con fuerte ritmo emanado de la sola fuente de una instrumentación para bajo y batería, interrumpido, en ocasiones, por unos textos dichos en grupos corales con ritmos basados en las acentuaciones de las palabras, del fraseo y de repeticiones silábicas, complementadas por golpes en la armadura férrea con instrumentos de hierro que portaban los bailarines en las manos. Dichos textos expresaban insultos en la forma de las llamadas "malas palabras", tales como

Allez va merder
Hija de la chin-chingada
Omitutu patutiddi (agua fresca para tu culo,
en yoruba)

Son of a bitch
Figlia di putana

Estas frases, emitidas en pequeños grupos corales, se decían en canon y en fuertes contrapuntos de complejas sonoridades. La escena terminaba con una apostrofante emisión de una sola pero impactante palabra criolla de ese tipo por cada uno de los dieciséis bailarines en una catarata sonora,¹¹ dirigidas todas hacia el personaje de la sibila-ejecutivo que frente a ellos había estado como dirigiendo la escena con una flauta de pan en la mano, a manera de batuta de director de orquesta.

Inmediatamente se establecía un puente sonoro grabado con voces femeninas¹² precedido del *Kyrie* del principio. Dicho texto, grabado con mucho eco, decía:

Y así dijo el Señor: Tú eres el sello de perfección
lleno de sabiduría y consumada hermosura,

eres el querubín ungido que cubrías con tus alas,
perfecto en tus caminos, desde el día que fuiste creado,
hasta que la identidad fue hallada en ti.
Y hubo guerra en el cielo y Satanás fue arrojado
a la tierra, y sus ángeles fueron arrojados
conjuntamente con él.¹³

A la vez que se oían las voces se ejecutaban en vivo sonidos producidos por cobos (grandes caracoles). El texto se escuchaba mientras aparecía un adolescente semidesnudo que portaba una gran flor y que caía a los pies de las sibilas, las cuales aparecían de nuevo para establecer el nexo con el área 6, en que debía ocurrir la escena de *Los ángeles caídos*. Aquí se utilizaba una música grabada de una sesión de *jazz underground*, del grupo Iron Butterfly, que era una mezcla hecha *in situ* de música con gritos y expresiones propias de una atmósfera bajo efectos de la droga, situación frecuente en este tipo de conciertos *pop* de los años 60.

Finalizada la escena descrita se dejaba escuchar otro texto, mientras una de las sibilas huía por el alero con la gran flor hacia la siguiente zona de acción. El texto grabado era:

¿Cómo caíste de los cielos, oh lucero?
hijo de la aurora.

(Aquí se oía un fragmento de una canción de la Massiel, muy en boga, que decía: "Toma la piedra, deja la flor")

Tú eres aquél que dijiste en tu corazón:
al cielo subiré, seré semejante al Altísimo,
pero ciertamente al infierno fuiste abatido
y arrojado en el lago del fuego de este
presente siglo malo.

(Volvía la voz de la Massiel: "Toma la piedra, deja la flor")

¡Oh, Satanás, transformado en ángel de luz!

En la siguiente escena, la de *El buen ladrón*, se utilizaba música grabada en la que se habían hecho mezclas de música concreta y *jazz pop*, aceleradas mecánicamente, en ocasiones, además de hacerse uso de sonidos de tambores en vivo para determinados pasajes episódicos.

sección en vivo de tambores abacuás, que termina con el siguiente texto dirigido como loa al ganador:

¿Quién es éste que sube del desierto
como columna de humo,
sahumado de mirra y de incienso
y de todo polvo aromático?
Sesenta valientes lo rodean,
de los fuertes de Israel,
todos ellos diestros en la guerra;
cada uno su espada sobre su muslo.
El rey Salomón se hizo
una carroza de madera del Líbano;
hizo su columna de plata
para las doncellas de Jerusalén.
Salid, oh, doncellas de Sión, y ved al rey Salomón
con la corona con que lo coronó su madre
en el día de su desposorio.¹⁸

El *strip-tease* del casto José ocurre con la ejecución verbal del texto por el mismo intérprete de un arreglo de diferentes fragmentos del poema bíblico, con algunas alteraciones también de tipo paródico. El tono de su enunciación difiere bien de la intención lírica del original ya que se pone al servicio de las acciones e intenciones que se desarrollan muy ajenas. El intérprete, ingenuo en un principio, es sometido a desnudez forzada por otros, lo cual tolera en primera instancia defendiéndose con rubor, pero entregándose después frenéticamente al placer de los hechos. He aquí dicho texto:

Porque he aquí que ha pasado el invierno,
se han mostrado las flores en la tierra,
el tiempo de la canción ha venido,
y en nuestro país se ha oído la voz de la tórtola.
¿Qué es tu amado más que otro amado,
oh, la más hermosa de todas las mujeres?
¿Qué es tu amado más que otro amado?

.....
Tu amado es blanco y rubio,
señalado entre diez mil.

Su cabeza como oro finísimo...

.....
¿A dónde se ha ido tu amado,
oh, la más hermosa de todas las mujeres?
¿A dónde se apartó tu amado
y lo buscaremos contigo?

.....
Vuélvete, vuélvete, oh, sulamita,
vuélvete, vuélvete, y te miraremos

.....
Busqué y no hallé
Llamé y no respondió
Ábreme, hermana mía
amiga mía
paloma mía
perfecta mía.
Porque mi cabeza está llena de rocío
y mis cabellos de las gotas de la noche.

.....
Me golpearon, me hirieron,
me quitaron mi manto de encima...
Oh, doncellas de Jerusalén

.....
Me han desnudado de mi ropa
¿cómo me he de vestir?
He lavado mis pies
¿cómo los he de ensuciar?
Qué hermosos son tus pies sin las sandalias
Oh, hijo de príncipe.

.....
Los contornos de tus muslos son ¿cómo? joyas
Tu ombligo ¿cómo? una taza redonda
Tu vientre ¿cómo? montón de trigo
cercado de lirios.

.....
Tu cuello ¿cómo? torre de marfil
Tu nariz ¿cómo? la torre del Líbano
y el cabello de tu cabeza como la púrpura del rey

suspendida en los corredores

.....
Tus mejillas como fragantes flores

Tus labios como lirios que destilan mirra

Tus manos como anillos de oro,..

Tus piernas como columnas de mármol

.....
Todo él es codiciable,

Tal es mi amado,

Doncellas de Jerusalén.¹⁹

Por último, en el episodio de la Receta de Recetas, ajeno al texto bíblico, aunque siguiendo su estilo, dejábase escuchar lo siguiente:

Póngase *deux petites filles* bien amorosas, como crías gemelas de dulces frutos, dos minutos al calor de fuertes llamas de caricias.

.....
Agréguese un "jabao" blanco y deseable como panal, miel y leche del lirio de los valles.

.....
Rociense con especia aromática de nardos e hilos de grana como azafrán.

.....
Una buena porción de canela será introducida, y después caña aromática que dará suave olor a rosa de Sarón.

.....
Logrado este adobo, agreguemos un *Black Panther* sin que reparéis en que sea moreno, porque sabéis, oh, hijas de Jerusalén, que el sol lo miró.

.....
Cubrirse todo esto con brasas de ardiente fuego como la de guarida de leones y monte de leopardos, e introdúzcanse dos tiernas palomas lavadas en leche junto a los arroyos de las aguas.

Transcurrido un adecuado tiempo de ebullición, sustentadas con pasas y confortadas con manzanas serán agregadas dos pequeñas zorras, de pechos como gemelos de gacela que traigan miel y leche debajo de sus lenguas.

.....
Y en taza redonda, en que no faltará el vino de sus amores, un recién casado con su maniquí de amor, adobado al mosto de sus granadas. Con esto se da fin a esta Receta de Recetas, rica al paladar.

.....
Comed, amigos, venid al banquete y bebed en abundancia, oh, amados hijos de la argentada Jerusalén. ¡Sabrosura!²⁰

En *Los falsos profetas*, solamente se escuchan los extraños discursos provenientes de un metalenguaje producido por sonidos de letras consonantes sin el apoyo de las vocales, emitidos por los propios bailarines, y con el cual entablan absurdas discusiones entre sí.

Todos estos bloques, tanto orales como musicales, surgieron de un largo trabajo sistemático efectuado por la profesora de música Dolores Torres dentro del Conjunto en aquella época, que incluía un complejo entrenamiento rítmico basado en el método de Hindemith.

En *El séptimo sello*, vuelve a aparecer la música grabada con la sonoridad de las Ragas hindúes,²¹ con intermitentes irrupciones de tambores en vivo y la utilización de textos en cuatro momentos. Éstos, dichos por las sibilas, eran los siguientes:

He aquí el día en que Jehová viene terrible y lleno de indignación para convertir la Tierra en soledad.

Por lo cual las estrellas de los cielos y los luceros no darán luz; y el sol se oscurecerá al nacer y la luna no dará resplandor.

Y sus hijos serán estrellados delante de ellos, sus casas serán saqueadas y violadas sus mujeres.

Ay de los que juntan casa a casa, y añaden heredad
con heredad hasta ocuparlo todo. ¿Habitaréis
vosotros solos en medio de la Tierra?

Esta escena era interrumpida por el ruido explosivo de los fuegos artificiales cuando aparece el cosmonauta. Aquí se deja escuchar el texto de

¡Ha llegado el reino de los cielos!
¡Ha llegado el reino de los cielos!²²

A continuación se escucha en grabación muy amplificadas la *Misa para los tiempos presentes* de Pierre Henry en su primera sección de fuerte sonoridad de campanas electroacústicas, con lo que se celebra irónicamente la partida de los guerrilleros hacia otros mundos.

Aunque existe una buena profusión de textos verbales en la obra, no los he considerado como constituyentes de un sistema capaz de ser estudiado como independiente. Los distintos núcleos textuales constituyen especies de islas concretas y cerradas dentro del mar sonoro de la totalidad del espectáculo. Algunos poseen concreciones y enunciados unitarios como en *La Torre de Babel*, *El cantar de los cantares*, *Las vírgenes tontas* y *Los ángeles caídos*. Pero otros son claves repetitivas o no, juegos vocales, como los de *Los falsos profetas*, o aislados dicitivos como los de *El buen ladrón*, o los del grupo de la miseria en *El becerro de oro*. O gritos, exclamaciones y lamentaciones, o cantos improvisados como los de las tres Marías en la *Crucifixión*. Es decir, la ausencia de homogeneidad textual, pienso, no permite al conjunto convertirse en un bloque sistémico capaz de sustentar más allá de ciertos límites a la obra, y por ello prefiero incluirlo dentro del sistema general sonoro de la misma.

El complejo *collage* musical de la obra fue hecho por Miguel Ángel Cobas (padre) en tres cintas magnéticas de 7 ½ pulgadas por segundo, las cuales fueron utilizadas alternativamente durante el espectáculo con las necesarias intervenciones en vivo de los músicos. En aquellos años fue realmente un trabajo difícil, pues no se poseían en nuestro medio artístico las tecnologías que actualmente permiten sin dificultad alguna lograr cualquiera de esos empeños sonoros. Estas limitaciones se hicieron extensivas a la instalación de los equipos técnicos por Miguel Ángel Cobas (hijo), lo cual fue también resuelto con mucha eficiencia en el montaje de sonorización a través de todas las áreas en las que se de-

sarrollaba el espectáculo, a pesar de los pocos recursos a la disposición en aquel entonces. (Ver Anexo II.) Era todavía una época en que no se tenían consolas computarizadas de varias salidas, y cada movimiento sonoro debía lograrse por chuchos individuales. Los altavoces o *baffles* de tanta eficiencia en la actualidad, entonces eran suplidos por trompetas metálicas que no brindaban la necesaria calidad sonora, y no teníamos aún los micrófonos inalámbricos que evitan el uso del cable.

El sistema de relación público-artista fue, quizás, una de las más provocativas experimentaciones del espectáculo. El íntimo contacto entre emisor y receptor debía ser uno de los principales basamentos de la obra, lo cual planteaba muchos enigmas que sólo podían ser resueltos durante el momento exacto de la viva experiencia teatral. ¿Cómo podían interferir espacialmente emisor y receptor? ¿Cómo evitar la dispersión y confusión en tan amplio y multidimensional ámbito? ¿Cómo asegurar la visibilidad desde ángulos no convencionales al ojo del espectador? ¿Hasta qué punto la fatiga física de recorrer un espacio con alternancias, desde luego, de mantenerse en un lugar fijo (la mayoría de las veces) y de traslación durante 2 horas consecutivas afectaría la atención del receptor? ¿Hasta qué punto un espectáculo de calle podría reunir a un público que mantuviera un espíritu de homogeneidad en cuanto a conducta, capaz de no interferir el desarrollo de la obra? ¿Cuál podía ser el límite de masividad que no atentara contra el control de las áreas, el acceso a ellas, la situación de los equipos técnicos de luces y sonido, la entrada y salida de los artistas, así como la libertad de éstos para moverse en los espacios establecidos para la consecución de la coreografía?

Las respuestas a muchas de esas cuestiones no pudieron obtenerse al faltar la ocasión del estreno y de algunas representaciones sucesivas. Pero muchos de los ensayos fueron efectuados ante grupos de invitados, mezclados con el vecindario del teatro (justo al lado del barrio llamado "La Timba"), y ellos nos permitieron detectar, en experiencia viva, que el público se acomodaba libremente dentro del espacio, buscando ubicaciones individuales para la observación en lugares asombrosos: encaramados en lugares altos, sentados en el suelo o en busca de distancias adecuadas, etcétera. El comportamiento, desde las reacciones de los invitados escogidos y aun ex-

tranjeros, hasta la agresiva potencia del barrio colindante (considerado de matices marginales), no fue más allá de una común y libre diversión compartida, que se hizo más notable ante las escenas de *El cantar de los cantares* y *La Torre de Babel*, caracterizados por el tema erótico y desde luego el de las llamadas "malas palabras".

El plan inicial de cerrar con talanqueras el área del teatro para dar acceso solamente a cierto número de invitados tuvo que ser excluido, al no asegurarse su eficacia. Era necesario, además, dar libre entrada al espacio del espectáculo, el cual podía ser alcanzado por muy diversos puntos.

De todas maneras, quince años más tarde pude comprobar prácticamente algunos asertos gracias a dos montajes análogos de espectáculos itinerantes: el primero para la clausura del Festival de Teatro de La Habana (1982), y el segundo para el X Aniversario del Parque Lenin el mismo año. (Ver Anexos III y IV.) Dichos asertos fueron los siguientes: primeramente, que el receptor, masivo por una parte, se convierte en activo participante en búsqueda del espectáculo, invirtiéndose la tradicional fórmula de que es éste el que va al espectador cómodamente sentado y preparado para digerir pasiva y tranquilamente las distintas secciones de la obra. En segundo lugar, la audiencia toma como fraccionaria la experiencia y cuando se da cuenta de que no tiene la posibilidad de adquirir una visibilidad por la confluencia del público en el mismo lugar, se adelanta para estar en la próxima locación, que por otro lado intuye, acecha o reconoce por algún signo, de manera que desarrolla una dinámica de conocimiento y adhesión hacia lo que va a ver, lo cual exige el desarrollo de un sentido alerta a acontecimientos que pueden ser sorprendidos en la experiencia a que se somete, y en la que, además, se siente involucrado. La focalización de las escenas es una tarea importante en el evento: áreas prominentes, si es posible en altos niveles, aunque naturales dentro del marco físico del lugar, deben ser preferenciales, y, por otro lado, las secuencias de recorrido darán un equilibrio y ritmo general al evento. Por ejemplo, si en el *Decálogo del Apocalipsis* eran las tres sibilas quienes ligaban las escenas y guiaban su direccionalidad, en los otros espectáculos fueron orquestas callejeras de comparsa, la del Cabildo de Santiago en el primer caso y la del Conjunto Folklórico Nacional en el segundo, las que guiaban de una a otra área al público, e instauraban, además, el cortejo danzante y procesional de las congas tradicionales callejeras. Esto natural-

mente creaba una atmósfera general de feria y celebración lúdica de fuertes rasgos populares: grandes cantidades de gente moviéndose de un lado al otro, a veces corriendo para asegurarse un lugar en la próxima área, y relajamiento físico transformado en actividad danzaria traslatoria, después de haberse mantenido en inmovilidad durante por lo menos 10 minutos absorbidos en el proceso de recepción sensorial de cada escena.

Conclusivamente podemos aseverar que este tipo de espectáculo planteaba un nuevo nivel de percepción que movilizaba energías no usualmente utilizadas dentro de una convencional puesta en escena teatral. La diversidad de estímulos, la cambiante focalización de la atención, la cercanía con los intérpretes (a veces tocados, empujados o rozados) llevaban a una sensorialidad táctil, visual y auditiva inmediata e insoslayable, incrementada, en ocasiones, por la circunstancia de sorpresa, al no saberse de dónde podía provenir un estímulo, a veces agresivo como los de *El séptimo sello*. Y sobre todo hay que tener en cuenta, como un aporte de fuerte voluntariedad, el esfuerzo físico de mantenerse 2 horas, sin intermedio alguno, en una continua actividad psicomotora, de un lugar a otro, en áreas bien abiertas y elongadas. Esto plantea un riguroso carácter de riesgo al espectáculo en que una aparente inseguridad en los acontecimientos puede dar la sensación de correr una aventura un tanto peligrosa, en relación con los acabados y pasivos conceptos sobre el evento teatral.

Y así pienso que muchas de las dudas que se plantearon al no llegar la obra a su meta final de ponerse en relación con el público, fueron contestadas en las otras ocasiones de espectáculos similares, al menos en lo que atañe al nivel sistémico espacial, uno de los más novedosos y por ende más incuestionablemente experimentales de la puesta en escena del *Decálogo del Apocalipsis*.

En cuanto al sistema de ideas y conceptos, la obra se movía dentro de un enfrentamiento a las realidades epocales de los años 60, vista a través de una óptica de reflexión, no moralizante ni didáctica, pero sí documental y observadora a la vez que crítica en su irónica burla.

Para nadie es un secreto que la época de los años 20, la de los llamados *roaring twenties*, escandalosa, desacralizadora y descarada, fue sólo un anticipo apenas provocador de la de los 60, en la que se

conmovieron los pilares y hasta se derrumbaron algunos soportes ideológicos de la cultura occidental. En ella hicieron crisis y chocaron violentamente los extremos de la riqueza y la miseria, se intensificaron las persecuciones raciales y con ello surgió la llamada *negritud*, se hicieron planteamientos revolucionarios en que lo ideológico, lo político y lo económico se establecieron formalmente con grandes rupturas; la guerra dejó de ser fría para hacerse hirviente como ejercicio de prepotencia entre fuertes y débiles; grupos marginales como los *hippies* y los *gay* plantearon géneros y sistemas de vida, aun comunitarios, hasta entonces no considerados posibles dentro de ninguna sociedad; la política internacional puso todos sus trapos sucios a la vista gracias al desarrollo de la comunicación convertida en ciencia informática; los pequeños cuestionaron a los grandes sin ser silenciados, y los tabúes sexuales fueron enviados a los anaqueles más recónditos del anacronismo del siglo xx, mientras los ámbitos del cosmos eran horadados por primera vez. Un mundo delirante, aullante, movido y conmovido, cambiante y explosivo hizo planteamientos a la cultura con un impulso cosmopolita que tendía a borrar diferencias e identidades para plasmar nuevas direcciones, y hasta, a veces, permitir nuevos "descubrimientos del Mediterráneo y el agua tibia". Lo viejo y lo nuevo se confundieron con lo anterior y lo posterior, borrándose las fronteras entre lo uno y lo otro. La no figuratividad y la absoluta abstracción hicieron entrada en campos aún no del todo permeados por su influencia (la danza, por ejemplo). Por otra parte, la figuratividad tomó otros matices hasta los excesos del hiperrealismo. La tecnología se metió en los predios del irracionalismo y creó extravagantes imagerías, mientras que las fantasías producidas por la ingestión de sustancias químicas se convirtieron en fuentes de creatividad permisible por primera vez en la historia del arte.

Todo ese mundo convulso, trepidante y descubridor, desenfadado e inhibido, fue fuente gnoseológica para el *Decálogo del Apocalipsis*. Sus distintas escenas, con sus imágenes enclavadas en los diseños arquitectónicos de áreas ajenas al uso que se le confiere en su proyección teatral, fueron señalizaciones significativas de una conceptualización del mundo dubitativo, transgresor, intempestivo y estremecedor que planteó la década de los 60. Los contrastes entre el dogma y su ruptura aparecen desde las sonoridades del *Kyrie* que se hace jazz, para continuar por toda una obra que pretende oscilar

entre los excesos del delirio y la calma de la meditación al transitar por los caminos del humorismo, la compasión, la burla y la ironía, dar saltos desde el humor licencioso hasta el cuestionamiento reflexivo, establecer un diástole y un sístole de extravagancia y consideración al razonamiento, de advertencia hacia la cordura y de cuestionamiento de la misma. Un pensamiento examinador y de llamada a la recapitación parece jugar con la aparente falta de enjuiciamiento de los excesos de lo desmesurado. En ese mundo contradictorio del sentir de los 60 es que se mueve la conceptualización de la obra: a veces parece disfrutar del caos, otras lo fustiga, y las menos luce indiferente y frívolo. Funde y ciñe en su "escritura" multitud de significados que se superponen sin tomar partido o preferencia por una cosa u otra, sino que deja a las "lecturas" esa misión. Eso, pienso, fue una determinante causa en la no permisibilidad de su estreno. Mentes no adiestradas en ese funcionamiento de la recepción artística, y provenientes, además, de un inframundo intelectual, tuvieron la fuerza del poder para controlar los brotes reverdecidos del campo cultural que la obra planteaba.

Pienso que a partir del deseo de tratar este fenómeno de la apreciación de una obra en escena por grupos minoritarios que detentan el poder de permisibilidad o no en cuanto a la puesta, nos será útil hacer un intento de incursión por el área teórica de la recepción de la obra artística.

Ya desde los años 30, V. E. Meyerhold se preocupó por la relación público-espectáculo en una forma profunda cuando decía:

El espectador que va al teatro debe poder completar la fantasía de cuanto permanece inexpresado. Toda persona que lee o que contempla una obra de arte debe contribuir también, con sus propios medios, al descubrimiento de esta sabiduría. La cual será [...] comprendida según la capacidad y el desarrollo interior de cada uno [...]. Este trabajo de la fantasía [...] a veces se transforma dentro de él en un trabajo de creación.²³

Y sigue ampliando este proceso cuando dice: "La fantasía del espectador es la que tiene que completar el cuadro. Hay que orientarse por la capacidad asociativa del espectador."²⁴ Es decir, que el proce-

so del pensamiento concreto capaz de insertar imágenes unas dentro de las otras y que es conocido en Psicología como *asociación de ideas*, será el punto de partida para un extenso proceso que va a cimentar la teoría de la recepción, y que haremos nuestra en los predios de la danza, aunque haya sido emitida dentro del arte estrictamente dramático. Pensamos que en los ámbitos de la danza teatral en que tantos códigos escénicos concurren (cinético, espacial, sonoro, plástico-visual, dramaturgico, gestual, etcétera), los asertos teóricos de Meyerhold nos pueden también ser válidos y enriquecedores. Por eso proseguiremos con sus aseveraciones al respecto:

Basándonos en la capacidad asociativa del espectador, podemos construir, en vez de imágenes de claridad inmediata, combinaciones capaces de crear determinadas asociaciones. Cuanto más finas sean éstas, mayor será el éxito. No sólo los espectadores cultivados, sino también los inexpertos, son capaces de realizar asociaciones.²⁵

Así Meyerhold viene a elaborar un sistema de puesta en escena basada en lo que llamó "esencia de las asociaciones".²⁶ Con esto abrió los caminos que después y más recientemente transitarán los atrevidos resortes de la teoría de la recepción, que si viene de la narratividad lingüística, va a pasar después a otros niveles culturales como el teatro, la música, las artes plásticas, y que proponemos también para la danza. Meyerhold nos cierra su idea de esta forma: "Me he convencido de que una producción no influye en el público directamente, sino indirectamente, mediante 'caminos secundarios de asociación', algunos de los cuales, en mis producciones, están calculados, otros sin prever."²⁷ De esto último podemos inferir que el poder de crear asociaciones no solamente es consciente y deliberado en el creador, sino que también puede hasta serlo inconsciente y ajeno a previsión alguna. De esta manera la obra artística se convierte en un punto de partida para que el receptor se monte en el Pegaso de sus capacidades asociativas y se remonte a las más indiscriminadas interpretaciones, por cerradas que parezcan las fronteras del objeto artístico. Este descubrimiento ha permitido elaborar nuevos conceptos en la creación artística, tales como el de la llamada *obra abierta*. Ya desde hace algunos decenios nos hemos acostumbrado a la situación final de narraciones, y, también, de filmes en que la con-

clusión no obedecía al *happy ending* o a su contrario, sino que correspondía al receptor, dadas las circunstancias en que quedaba el desarrollo de la obra, dar por terminado el conflicto con una solución u otra que había inferido, producto de sus personales capacidades asociativas con respecto a las proposiciones planteadas.

El salto del "arte como experiencia abierta"²⁸ ya no resulta una sorpresa, aunque los factores de comunicación que son emisor, receptor, mensaje y código del mismo, sufran una conmoción. El emisor, partiendo de esta nueva concepción para dar a su obra el carácter de abierta, usará los subterfugios de la *ambigüedad* y el receptor se verá provocado a descodificar la aparente organización concreta que significa el código de emisión. La ambigüedad se convertirá así en

[...] resorte fundamental que lleva al descodificador a adoptar una actitud diversa ante el mensaje, a no consumirlo como simple vehículo de significados, una vez comprometidos los cuales, el mensaje, que constituye un simple trámite, cae en el olvido, sino a verlo como una fuente continua de significados jamás inmovilizados en una sola dirección, y con ello a apreciar la estructura típica de esta fuente de información, que estimula una continua descodificación, y que no obstante está organizada de tal modo que consigue coordinar las descodificaciones posibles, obligar a interrogarse siempre sobre la fidelidad de la propia interpretación, refiriéndola a la estructura del mensaje.²⁹

Y así continúa este complejo proceso de compromiso entre emisión y receptor, según Eco: "Nos interesa ante todo, establecer que el descodificador, ante el mensaje poético [de la obra artística], se sitúa en la característica situación de tensión interpretativa, precisamente porque la ambigüedad, al realizarse como una ofensa al código, genera una *sorpresa*."³⁰ Como consecuencia natural "[...] el receptor se introduce, por así decirlo, en el mensaje, haciendo converger sobre éste toda la serie de hipótesis que su especial disposición psicológica e intelectual hace posible".³¹ Según esta teoría que estudiamos: "Para que el proceso artístico exista, el receptor es tan importante como el artista, ya que la obra se materializa, toma vida (o revive) en el arte de recepción." "El texto, en sí mismo, no es más que una serie de claves o pistas que se le ofrecen al lector; invitaciones para que construya sus propios significados."³²

Está muy claro que este alto vuelo de interacción en el proceso comunicativo artístico necesita una deliberadísima libertad de asociaciones que permita al receptor reelaborar la obra puesta a su consideración. La existencia de esquemas de comprensión culturales en momentos determinados de una sociedad pide que en oposición a la "obra abierta" se construya la "obra cerrada",³³ y todo lo que no obedezca a esa fórmula se hace sospechoso de atentar contra la ideología reinante.³⁴ La posibilidad de diversificación en las "lecturas" atemoriza con respecto a que algunas de ellas pueden no ser las oficiales, y ese riesgo permite una inadmisibilidad de fondo, partiendo del banal apotegma: "El que paga la orquesta, escoge la música", aludiendo al respaldo económico que hace el Estado a la cultura.

Siguiendo por estos caminos de la interpretación como puente entre el espectáculo y su audiencia, ahondaremos en los resortes referenciales de la obra, volviendo a hacer nuestros los procedimientos del arte teatral y aplicarlos a la danza. Creo necesario subrayar el hecho, no muy conocido a veces, de que el coreógrafo cumple la doble función que poseen en el arte teatral el dramaturgo y el realizador o director que pone la obra en escena. El sistema de la puesta en escena y el sistema cinético (que equivaldría al texto) son ambos aspectos de una misma cuestión: la coreografía. Aclarado esto, prosigamos en la indagación del mundo referencial del coreógrafo y el de su público. Sobre esto nos dice Anne Ubersfeld: "[...] el director [coreógrafo en nuestro caso] puede borrar o profundizar la distancia posible entre su universo de referencia y el del espectador; puede decidir violarlo, imponerle su propio universo, o, por el contrario, esforzarse en hacer de la fábula contada una imagen reafirmadora del universo del espectador".³⁵

Es imposible que el coreógrafo no acuda consciente o inconscientemente al "universo de referencia", "al conjunto de sus ideas y pensamientos", "al conjunto de su universo cultural, a su ideología consciente o inconsciente".³⁶ Y para ello en ocasiones toma ayuda de "[...] imágenes miméticas que muchas veces son preconstruidos culturales".³⁷ Éstos, a su vez, pueden considerarse como imágenes físicas que provienen, a veces, de la propia manifestación artística, y, en otros casos, de diversas fuentes. Tal fue, para mí, *Tierra*, de Elena Noriega, *La noche de los asesinos*, de José Triana, *Lolita*, de Vladimir Nabokov, los filmes *¿Quién eres tú, Polly Magoo?*, de William Klein, y *El eclipse*, de Antonioni, además de otras elaboraciones más comple-

jas, tales como el "asesinato sagrado" de los abacuás, la estilística plástica-visual psicodélica, la irrupción de la "estética porno", la degradación universal del lenguaje,³⁸ la nostalgia y vuelta de los *comics* en los años 60, la guerra de Vietnam y la destrucción de los valores culturales de los países subdesarrollados, la reciente conquista del cosmos, la intromisión de la droga en los destinos del hombre, las interrelaciones idiomáticas que han sido provocadas por el intenso mundo de la comunicación en los últimos decenios, etcétera.

Todo ese torrente de "imágenes culturales" debía poseer como reflejo en el espectador el reconocimiento en cuanto a "[...] una representación [de] imágenes culturales preconstruidas".³⁹ Está bien claro, desde luego, que el mundo cultural del espectador hará colisión con el universo ficcional del creador, y si entre ambos no ocurre una "[...] relación dialéctica, una construcción basada en un intercambio",⁴⁰ se podrá correr el riesgo de que "[...] el choque de los universos ficcionales anule la representación [...] y vuelva ininteligible el universo presentado".⁴¹

En el caso de la relación público-espectáculo en el *Decálogo del Apocalipsis* se dio el insólito acontecer de dos audiencias o grupos de receptores: el que nunca llegó a existir, pero del cual hubo segmentaciones presentes en ensayos parciales y generales, y el otro, el de los pequeños grupos censores. Fue en relación con este último que se dio la circunstancia de los "choques ficcionales" que provocaron la suspensión del estreno. En cuanto al otro público, el hipotético, lo más que podría haber ocurrido era lo que Anne Ubersfeld ha llamado "[...] el role [...] de preparar al espectador para el porvenir del teatro", y la representación habría sido "[...] más tarde, la referencia necesaria para la comprensión de nuevas representaciones".⁴² En este sentido (a pesar de no haber sido vista la obra) ha cumplido tal función, ya que las nuevas generaciones están seguras de que aquél fue el frustrado comienzo de una nueva etapa en la danza contemporánea del país, y que su supresión ha costado casi una veintena de años de retraso cultural en este arte.

Retomando el hilo de nuestra indagación, y desde el punto de vista del plano significativo, me gustará intentar una incursión por el sistema de significación de la obra, que nos permita hacer un análisis posterior de sus estructuraciones más internas, después de haber-

nos asomado a los otros planos y sus correspondientes funcionamientos sistémicos. Partiendo de que el sistema de significación es el engranaje funcional de los signos que permiten a una obra tener una percepción significativa, basado en que "signo es todo objeto perceptible que de alguna manera remite a otro objeto",⁴³ es que se nos hará necesario bucear en los elementos signícos de trascendencia en el desarrollo de esta pieza teatral que debieran instaurar procesos de significación social de sentido "[...] para hacer pensar en otros objetos".⁴⁴ Citemos algunos.

La supremacía del volumen espacial para instaurar una línea de verticalidad en las figuras que se desplazan (horizontalmente en ocasiones, pero en planos altos como en *El becerro de oro* y *Los ángeles caídos*) de arriba abajo (o viceversa) por planos arquitectónicos, como en la *Crucifixión*, *El buen ladrón*, *El becerro de oro* y *Los ángeles caídos*, o apoyados en armazones, como en *La Torre de Babel*. En estas escenas suele hacerse precaria la expansión espacial para plasmar una especie de empotramiento de las figuras en ámbitos limitados, al igual que en los episodios de *El cantar de los cantares* y el de las maniquíes de *Las vírgenes tontas*, o las esculturas movientes de *El séptimo sello*. En estos casos la realidad significativa es considerada "un proceso de comunicación entre [...] emisor y [...] receptor".⁴⁵ El público debía recibir aquellas imágenes signícas como situaciones de desesperación en el escalamiento y la caída de los valores ideológicos de la cultura occidental, puestos en crisis en los años 60. Sensaciones de arriba/abajo y subir/caer propulsoras de peligrosa inestabilidad anunciaban signos aún no discernibles en aquellos momentos, pero más que manifestados en el decerío de los 90. Imágenes distanciadas del receptor, como las de *Los ángeles caídos*, *El hijo pródigo* y *El buen ladrón*, se conjugaban con otras en que se estaba casi involucrado físicamente, o en cercanía tal con los artistas que podía tocárseles y hasta a veces ser rozado por ellos, como en la *Crucifixión*, *La Torre de Babel*, *El becerro de oro*, etcétera. Esa oscilación entre cercanía/lejanía debía provocar también un proceso significativo de estar fuera y dentro del sentido de la obra. La ubicación de las imágenes en acontecimientos aparentemente ajenos a nuestra sociedad (linchamiento de la *Crucifixión*, atentado ígneo en *El hijo pródigo*, licencia sexual de *El cantar de los cantares*) no nos negaba la posibilidad de que esas imágenes pudieran en un momento dado pertenecernos. La posición tercermundista no nos hacía

invulnerables al delirio de manifestaciones aparentemente propias de sociedades de más alto desarrollo, aserto que si era opaco en aquellos días no lo es tanto en la actualidad: los procesos de información y su secuela mimética han roto muchas fronteras antes, al parecer, infranqueables, sobre todo en los aspectos superestructurales, como la moral, la ética y la estética. Actualmente, entre nosotros han caído muchos velos de tabúes sexuales que entonces (hace unos veinte años) al menos mantenían una aparente invulnerabilidad. Hoy no es nada sorprendente ver desnudos en la escena, y hasta acciones de intercambio sexual, imágenes prohibidas al ojo del espectador en aquellos días. La situación espacial de poder atisbar desde un lugar sin acceso al de los acontecimientos, nos hacía cómplices "rascabuchadores" de placeres ajenos a nuestra cultura, al menos en aquellos momentos, tales como la permisibilidad sexual que implicaban los destellos de "estética gay" del casto José en *El cantar de los cantares*.

La obra era profusamente rica en signos de diversos tipos que emanaban y se conformaban por los distintos sistemas que les sustentaban. Los había más transparentes, como pueden citarse las capuchas cónicas inquisitoriales de la *Crucifixión*, la armazón de hierro rojo de *La Torre de Babel*; la larga, estrecha y psicodélicamente coloreada red que hacía referencia a la droga que ataba a los hippies unos a los otros y los descolgaba por los aleros en *Los ángeles caídos*; la amplia malla donde caían en *El buen ladrón* los superhéroes; los colores primarios en determinados grupos y las coloraciones compuestas en otros, como en *El becerro de oro*; la lucha oposicional sonora entre el formalismo coral repetitivo y la libre improvisación de voces solistas y palmadas a contratiempo de jazz en el *Kyrie*; la larga cabellera de la mujer blanca en que parecía bañarse su pareja, el negro, en el dúo de *El cantar de los cantares*; la transformación de las formas genitales masculinas y femeninas en los diseños florales de la misma anterior escena; las vestimentas de cobre y aluminio de las modelos como enlatadas de *Las vírgenes tontas*; el bla-bla-bla de los sonidos producidos por consonantes de *Los falsos profetas*, parodia del uso de los medios de información; la integración y desintegración cinética de las figuras escultóricas movientes con referencia al orden de la tradición y al desorden de los agresores en *El séptimo sello*; las llamas destructoras sobre el ídolo bisexual personificador de la célula familiar en *El hijo pródigo*; la presencia del cosmonauta entre fuegos artificiales en el lugar más alto del ámbito espacial; los

petos con imágenes vociferantes del vestuario de los bailarines recalcando las sonoridades de *La Torre de Babel*.

Otros signos, sin embargo, más opacos, hacían alusiones asociativas a nuestra realidad. Entre ellos puede mencionarse el juego fálico machista del Festival Priápico '71; el uso de los *slogans* verbales tercermundistas contra el imperialismo; los exorcismos abacuás introducidos en el contexto de la pasión y el linchamiento del negro; la miseria como exótica atracción turística de las tendederas y bateas al son del samba; la tontería modisteril llevada al delirio de *Las vírgenes tontas*; ⁴⁶ los estertores extáticos de los cordoneros usados para el trance de exaltación de la riqueza de *El becerro de oro*.

Los signos símbolos también abundan en la obra, tales como la presencia de la Gran Ramera y la Bestia de Siete Cabezas; la sibila-ejecutivo con sombrero de copa y chaqueta de frac que portaba la flauta de pan con la que dirigía la orquesta de los vociferantes de *La Torre de Babel*; la cruz, las lanzas y el chasis que hacía de escalera hacia el Gólgota de la *Crucifixión*; la presencia de las tres sibilas como símbolos desafiantes tercermundistas en sus transformaciones durante toda la obra; el cordón umbilical que unía a los bailarines de *El hijo pródigo*; las escalas de sogas invitadoras a la fuga hacia otros espacios; la gran flor de los *hippies* y el tema musical de la Massiel que repetía: "Toma la piedra, tira la flor", al igual que el adolescente caído a los pies de las sibilas, portador de la gran flor, así como los textos dentro del estilo bíblico para el inicio de *Los ángeles caídos*; las "malas palabras" en distintos idiomas con mayor contexto de violencia verbal en las expresiones criollas que adquieren su total virulencia; los textos de la Gran Ramera que de anuncios publicitarios de gran revista de modas devienen en comentarios de malicia popular.

Esta fuerte multiplicidad de signos conformaba una abigarrada "escritura" de la obra, capaz de engendrar diversos niveles de lecturas, algunas de las cuales probablemente dieron pie a la frustración final de su estreno. La teoría de la recepción era apenas conocida en nuestro medio cultural en esos años, y mucho menos entre los dirigentes del arte que, aún hoy, se resienten de sus premisas, en cuanto a la apertura de las posibilidades de diversificación permisibles de las interpretaciones de una obra artística, la cual, según sus criterios, debe estar orientada en una sola dirección, además de ser transparente y diáfana capaz de ser digerida por un público masivo, idealmente homogéneo y capaz de ser didáctica y prácticamente informado con fines lo más político posibles.

Para adentrarnos en el sistema dramático y su funcionalidad será necesario, ante todo, establecer la ubicación de la obra dentro de un género que en el momento de su surgimiento no poseía aún denominación, ni tampoco una total especificación genérica. Tal es el género de danza-teatro asimilado en la actualidad, pero sin perfiles definitorios aún en los años 60. Dentro del mismo podemos establecer una territorialidad fronteriza en la que por su razón de ser podría entrar cualquiera que tuviera coraje para afrontar la situación (cierta en alguna manera) de que lo que creaba no era danza en los términos puristas de una ortodoxia convencional, ni tampoco arte dramático, dentro de los mismos patrones de convención. Se trataba de una producción teatral en que los sistemas escénicos podían ser sometidos a explosiones, pareando sus fuerzas con las del sistema rector, la danza. Y, aun en ocasiones, podían imponerse sobre ella o debilitarla en aras del sentido total de la pieza. Por algunas de estas razones, creo que se plantea la necesidad de tener en cuenta a la dramaturgia, aspecto sistémico que como especifica su etimología pertenece al ámbito teatral puramente dramático, en que un texto, un relato, unos personajes y una acción definen los perfiles del hecho teatral.

Si bien el *Decálogo del Apocalipsis* no posee una narratividad que haga progresión y lleve a la pieza de un principio hacia una culminación final, posee, sin embargo, los gérmenes fraccionarios de acontecimientos cuyas apariciones unos tras los otros, aunque independientes, pueden llegar a constituir un cuerpo articulado estructural que soporte el significado de la obra y su producción de sentido. Cada escena estaba constituida por un rápido esbozo, aunque de fuerte tenacidad en que se seguía "[...] la polaridad maniquea propia del mito". ⁴⁷ Se presentaban conflictos entre un supuesto Bien y Mal, que se vertían en los recipientes de "malos y buenos", todo con una afilada dosis de burla con voluntad de transgredir su misma conceptualización de los fenómenos, y que hoy gusta de definirse como *esquemmatización de acontecimientos*.

El discurso de la obra no planteaba transformaciones que surgieran de las situaciones conflictivas, sino por el contrario, sólo planteamientos oposicionales sin inmediatas imposiciones de un contendiente sobre otro. A través de la obra, el enfrentamiento, y una de sus secuelas, la del cuestionamiento, eran los pilares dramáticos funcionales. Así, la sonoridad de lo profano y lo religioso, como la

riqueza contra la miseria, el débil contra el fuerte, los hijos contra los padres, el trabajo contra su explotación, la evasión contra la realidad, el supuesto superhombre contra el hombre común, la licencia sexual contra la incomunicación amorosa, la mentira contra la verdad, la guerra contra la paz, el planeta contra el cosmos, etcétera.

A veces no aparecían en el momento escénico ambos contendientes, o lo hacían en forma simbólica como el muñecón giratorio padre-madre, o por un medio significante diferente, como el filme de las protestas estudiantiles. En otras ocasiones era la intervención de las sibilas lo que definía una de las fuerzas oposicionales con sus apariciones transformistas, antes, dentro o al finalizar la escena. En el caso de *Las vírgenes tontas* son ellas como madres de guerra las que definen el polo contrario de la extravagancia modisteril, mientras que el simulado parto con el texto de "Parirás con el dolor de tu..." anuncia humorísticamente el tema de la disolución de la familia. Sus apariciones como cantantes de jazz, de las tres Marías, de las lavanderas, de la sibila-ejecutivo transformista portadora de la flauta de pan, de las compasivas mujeres que acogen al adolescente caído a sus pies, de la que lleva la flor encendida, de las cocineras del manjar bíblico criollo, y de las que al final invitan a los agresores a la emigración espacial, se hacen portadoras, aunque no de forma directa e incondicional, del pensamiento tercermundista en contrastado conflicto con el del mundo desarrollado, sofisticado y, a su vez, satirizado, como el otro factor oposicional. Ellas, a veces con ironía, parecen sumarse al otro bando, pero para minarlo interiormente con su humor ácido, o bien con sus trágicas lamentaciones, su desenfado malicioso, sus agresivas acciones, o con sus sarcásticas intervenciones. Es este último matiz del humor lo que cierra y concluye la obra, cuando transmutan el gran acontecimiento del viaje a la Luna en una posible vía de expulsar del planeta a los insaciables agentes de la destrucción.

Para concluir diremos, siguiendo la idea de que "el plano del contenido se hace visible al observador (lector, espectador) a través de los esquemas narrativos que gobiernan el nivel superficial de la manifestación de sentido",⁴⁸ que en la obra dichos esquemas narrativos sufren un tipo de alteración al ofrecerse en escenas en apariencia fragmentarias y además separadas unas de las otras espacialmente. Las transformaciones que hacen pasar a los sujetos de un estado al otro,⁴⁹ tampoco ocurren, así como no puede decirse que la obra

descanse en su totalidad en una linealidad discursiva apoyada en la estructura narrativa. Por último, el sujeto operador que se muestra como interventor y realizador de una transformación en el relato o relatos de nuestro caso, tampoco existe, presupuestos todos ellos que deben ser tenidos en cuenta en una valoración dramaturgica convencional.

A pesar de ello y quizás por esa misma razón, no deja de ser la confrontación cultural del mundo desarrollado y el subdesarrollado el eje oposicional de la obra. La burla, la compasión o el franco rechazo son los matices con que un tipo de percepción afronta la bizarra, excéntrica y, a veces, delirante vitrina de las manifestaciones de un universo mutante en su escala de valores. La idea de que los pobres del mundo pudieran destruir la cultura, por desquiciada que sea, de los ricos del mundo, no estaba incluida en la oposicionalidad de la obra. ¿Quedaba el poder de la convicción individual con fuerza para sumarse o restarse al gran cataclismo? La respuesta a esto era cuestión de "lecturas" y de la libertad de comprensión del receptor.

Habiendo partido para este estudio de la aseveración del *sistema de sistemas* (Eco), cada uno de los cuales nos ha ido revelando la obra por un proceso de disección, es ahora el momento de unirlos todos y percibir cómo se alza la totalidad sistémica con sus repercusiones en una imagen total.

Espero que esté aclarado el hecho de que cada sistema estudiado ha sido una combinación de partes reunidas en acción para obtener un resultado y formar un conjunto operante a nivel escénico en su funcionamiento. Ahora cada uno de esos niveles va a reunirse con los otros para constituir a su vez nuevas combinaciones en búsqueda de resultados conjuntos. Y así es que podremos afrontar la globalidad sistémica del *Decálogo del Apocalipsis*.

Teniendo en cuenta que cada uno de los sistemas estudiados ha sido "[...] el conjunto de componentes que se encuentran de uno u otro modo en interacción",⁵⁰ vamos a tratar de ampliar el concepto hacia que "[...] el sistema [total] es una formación integral que posee nuevas características cualitativas no implícitas en los componentes que la forman".⁵¹ Es decir, que todas las pequeñas fábulas del *Decálogo* constituyen un conjunto de microrrelatos que van a integrarse y reac-

cionar uno dentro del otro para convertirse en un complejo cuerpo, más allá de los fragmentos historiados de una sistematización fabularia. Las doce locaciones del espectáculo son como avatares de un proceso que de inicio a fin va a constituir un periplo de acciones, productos de una binariedad que tejerá la textura de una espacialidad artificialmente progresiva, pero creadora de un tiempo-espacio significativo. Y eso podríamos decir también de la profusión de sonidos que en tan diversas cocciones están interrelacionados, desde el grito, hasta la exclamación y el gemido, desde la palabra hasta el texto organizado, mezclados todos con la sonoridad musical en dimensiones vivas o grabadas, repetidas o aceleradas, confusas o difusas, etcétera. Igualmente puede decirse de las imágenes estructuradas plásticamente en consorcio con significaciones sónicas, choques y complementaciones dramaturgicos y demás procesos tanto en la línea vertical de subordinación, como en la horizontal de coordinación de funciones.⁵²

Pensemos, además, que si en general “[...] el sistema [es] como [un] conjunto de objetos cuya interacción produce la aparición de nuevas cualidades integrativas, no inherentes a los componentes aislados que [lo] constituyen [...]”, y que “El nexo entre los componentes del sistema es tan estrecho y sustancial, que la modificación de uno de ellos provoca la modificación de los otros, y con frecuencia, de [su totalidad]”,⁵³ ¿qué podemos esperar de la combinación de tan variadas y compulsivas sistematizaciones como son las que concurren en un espectáculo teatral con su inmediatez fuertemente sensorial? Se me ocurre pensar en el laberinto de la cámara o casa de los espejos de un parque de diversiones. Sería bueno recordar las escenas finales de *La dama de Shanghai*, de Orson Welles, con las imágenes de su atmósfera tan polivalente, y, a la vez, confusa y complementaria.

La polivalencia de imágenes de todo tipo (visuales, sonoras, cinéticas, gestuales) que la interacción de sistemas teatrales en pleno funcionamiento provoca, da lugar en esta obra a traslaciones sónicas inesperadas, al extremo de disfrazarse de “ruidos” informáticos que aparentan disimuladamente crear un caos comunicativo, con el que instauran la atmósfera general buscada por el significado básico de la obra, que es el de subversión, transgresión, desacralización, caídas y derrumbes. Eso se siente, en especial, en la escena de las “malas palabras” criollas incrustadas de forma sorpresiva en el aparente-

mente inofensivo léxico de las mismas cuando son percibidas en idiomas extranjeros, prácticamente como sonidos y no como significantes. También ocurre en la presencia abacua que celebra el “asesinato sagrado” de la Sikanekua, dentro de un contexto opuesto, subrayado por las voces de ¡Aleluya! ¡Aleluya!, gritado por las sibilas que saludan, denigrándose ellas mismas, el triunfo del patriarcado sobre la mujer. Otro caso es la inserción de comentarios de “doble sentido” criollo popular dentro de la sofisticada presentación en francés de las modelos, en el supuesto idioma de la elegancia en el vestir. O bien, en los insultos politiqueros de *El becero de oro*, emitidos con entonaciones musicales de los pregones callejeros populares, así como los extáticos sonidos respiratorios del ritual religioso de los cordoneros como significantes en las acciones de la Bolsa.

Así tendremos que al incidir el sistema “activamente sobre sus componentes, los transforma de acuerdo con su propia naturaleza. De ahí que los componentes de partida sufran cambios visibles: pierdan algunas propiedades que poseían antes de integrarse [...] y adquieran propiedades nuevas. Al formarse el sistema [además], con frecuencia se forman componentes nuevos [de] que antes carecía”.⁵⁴ Todo esto queda en nuestro caso multiplicado, por razón de que una obra artística funde frecuentemente las fronteras entre significado y significante, los espacios y tiempos reales y ficcionales se hacen densas conformaciones, y las imágenes visuales o plásticas y las sonoras, tan pronto se unifican como se oponen unas a las otras.

Ya dentro de ese campo tan denso llegaremos a la conclusión de que la obra constituyó una materialización de significantes en acción sensorial que enfrentó a emisor y espectador en una tensa relación dinámica en que espacio y tiempo conformaron un contrapunto lúdico. El sonido, a la manera de la banda sonora de un filme, conjugado con los otros fuertes elementos plástico-visuales de amplia gama, desde el colorido del vestuario hasta los efectos ígneos y los pirotécnicos, creaban una integrada visión de caos al servicio de un significado que no trataba de organizar rápidamente las ideas, sino transmutarlas en rápidos *shocks* que deberían percutir en los resortes asociativos del receptor, más bien a largo plazo que en una inmediatez perceptiva. El probable exceso de extenuación física del recorrido en una especie de “safari” a la caza de sorpresas sensoriales, bien podía obstruccionar la rapidez de percepción, aunque ello pretendía estar balanceado por el espíritu lúdico y humorístico general que generaba relajamiento festi-

vo al torrente sensorial bien cargado, el cual debía o podía ser perturbado por planteamientos intelectivos inmediatos. Creo que era una obra para pensar sobre ella posteriormente al momento de su emisión, e inclusive, quizás, con necesidad de retomarla por segunda y hasta tercera vez, si se aspiraba a llegar a un total enclave de penetración en cuanto a comunicación.

El caudal informativo elaborado en metáforas y metonimias de la vida inmediata en juego con asociaciones míticas, sólo debía dejar en primera instancia una visión del mundo contemporáneo a través de conflictos en relación con órdenes que se rompen y se destruyen revirtiendo unos conceptos en otros. La visión total de la obra ofrecía una sensación de pesadilla burlesca y trágica de una civilización enloquecida que se encarama por techos, rueda por balcones y escaleras, cae desde pisos y aleros, se esconde en pasadizos, trepa por construcciones de hierro y se confunde con la chatarra de los estercoleros ferrosos, o bien se mete frívolamente en las aguas de las fuentes citadinas, corre desafortadamente en las calles y los parques, se revuelca sobre el asfalto de las aceras, o mira hacia las estrellas empañadas de la noche urbana. Y todo eso en medio de una atmósfera de fiesta popular, cercana al carnaval por la presencia del aditamento personificador del fuerte vestuario, las máscaras y las falsas pelucas, así como las significaciones teñidas de burla, doble sentido, sarcasmo, sátira e ironía, elementos todos muy propios de una forma de comunicación relacionada con la identidad de cubanía que se plasmaba en la obra, a través de esos matices del humor tan criollos. Es decir, que la interrelacionalidad sistémica estuvo organizada en función de una experiencia viva y directa sensorial, como primer objetivo, lo que daría lugar después a una cimentación de procesos intelectivos en los cuales la transgresión o desacralización, el cuestionamiento y la posibilidad de interpretaciones o "lecturas" serían procesos sobre los cuales la recepción habría de hacer sus propias conclusiones. De esa manera, se abrían las fronteras de la obra con nuevas aperturas, quizás *ad libitum*, dentro de sus significaciones, las cuales no dejaban de poseer el derecho de incurrir en interpretaciones aberrantes, o demasiado intelectivas, o bien simplemente ser acusado de frívolo y vodevilesco, entretenimiento circense o espectáculo de *son et lumière*. Todos los riesgos fueron corridos en la consecución de esta obra, al extremo de que no pudo pasar las barreras de la permisibilidad oficial, lo cual consagró, si no

sus cualidades estéticas, sí por lo menos su condición de fuerte experimentación cultural, lo que le hizo ganar un lugar en la historia del arte danzario del país.

Sólo queda agregar que este análisis *a posteriori*, de una obra no estrenada hace cerca de veinte años, he considerado necesario hacerlo porque lo que se hace legendario corre peligro de convertirse en utópico y fantástico, proceso que pienso que ha comenzado a gestarse últimamente sobre esta pieza, producto del interés que ha despertado en las nuevas generaciones y, en especial, entre los alumnos del Instituto Superior de Arte (ISA). Secundariamente, me ha dado la oportunidad del ejercicio de un sistema analítico, en el cual el desglose teórico sea capaz de ofrecer ayuda y entrenamiento en la valoración de los elementos de un acontecer danzario teatral concreto en que podemos observar "[...] que las relaciones entre los elementos son más importantes y más significativas que los propios elementos"⁵⁵ (principio del estructuralismo), proceso dentro del cual se mueven muchas realizaciones danzarias del momento actual.

Y para dar por terminada esta digresión me gustará hacer constar que la misma ha presentado un diferente nivel de percepción en relación con el normal de enfrentamiento a una obra danzaria teatral, que es el de la comunicación directamente sensorial. En el transcurso de este ensayo la pieza ha aparecido de forma intelectualiva, analítica, desestructuralizada y descodificada de un modo diferente al usual. La hemos presentado a través de una nueva perspectiva cultural que quiere hacer apotegma aquello de que la obra artística está adquiriendo mayor categorización en cuanto a lo que se puede teorizar sobre ella, que lo que exprese por sí misma. Esto puede ser un criterio muy polémico, pero no por ello menos interesante, y, sobre todo, pienso que puede tener transcendencia con un arte tan efímero como la danza, que va desapareciendo ante nuestros sentidos a medida que va surgiendo. La nueva función de la crítica a través de la ampliación teórica puede dar mayor magnificencia a la obra artística danzaria, ampliándola hacia una nueva y polivalente dimensión al develar su espesor e intercambio sistémico interno.

- ¹ Un reportaje aparecido en la revista *Time* (New York, julio, 1966) comprendía tres secciones: "El sexo como deporte espectacular", "Conversación sobre el nuevo erotismo", y "Billy Graham: la enfermedad de Sodoma". En la segunda se daba noticia de un simposio en el que intervinieron un director de películas eróticas, un representante de editoriales que habían publicado obras literarias de fuerte connotación erótica, un director de teatro dentro del mismo campo, un abogado defensor en litigios sobre literatura de ese tipo, un crítico y organizador, y una artista de esa tendencia, así como un psicoanalista y profesor de filosofía social. Fue Jacques Levy, director del éxito de Broadway *¡Oh Calcuta!*, en su intervención, a quien se debe el breve texto que dio impulso inicial al *Decálogo del Apocalipsis*.
- ² Dichos personajes son: Superman, Tarzán, El Fantasma, Batman, Antonio das Mortes, dos cangaceiros, Davy Crockett, un *cowboy* y tres indios sioux, tres samurais, dos ladrones, un prófugo, y dos caníbales.
- ³ Stanley Krippner, médico que estudió los efectos de las drogas en artistas en relación con sus creaciones, define al artista psicodélico, por lo general, como aquél cuya pintura, o cualquier otra forma de expresión artística, muestra los efectos de la experiencia psicodélica, usualmente producida químicamente, pudiendo su obra haberse efectuado como un resultado de la experiencia, durante la misma, o como un intento de reproducirla. ("El artista psicodélico", en *Psychedelic Art*.)
- ⁴ Lo que sí muestra la complejidad del sistema total es que se necesitaban dos transformadores de 75 kw y dos pizarras de manipulación de equipos: una de 60 kw con una resistencia de 2 kw, más dos resistencias de 4 kw, y otra pizarra de 75 kw con dos resistencias de 1 kw, dos de 3 kw, y dos de 5 kw. La pizarra de 60 kw iba colocada en la parte final del edificio para las necesidades de iluminación de esa amplia zona oeste y sur del mismo. La de 75 kw debía llenar las de la parte este y norte. Pantallas, reflectores fijos y seguidores de diversas intensidades, situados en planos altos, bajos y laterales, así como centenares de metros de líneas de alambres para el montaje de los equipos fueron necesarios.
- ⁵ Nicolás Guillén: *La paloma de vuelo popular. Elegías*, Ed. Losada, S.A., Buenos Aires, 1948, p. 142.
- ⁶ Los cordoneiros son sectas religiosas de prácticas espiritistas que se expanden por las zonas rurales de la región oriental de la Isla. Su ritual se fundamenta principalmente en filas y círculos danzantes que se trasladan a la compulsión dinámica de ritmos respiratorios determinados por inhalaciones y exhalaciones sonoras que provocan estados de trance, búsqueda fundamental de estos cordones espirituales, con lo que suponen atraer las fuerzas inmateriales errantes por el éter. Este tipo de éxtasis posee gran similitud con el de ciertas sectas afro-protestantes jamaicanas que llaman a dicha actividad respiratoria *groaning* (lamento) y a su ejercicio *labour* (trabajar al espíritu), ya que los adeptos pretenden recibir el Espíritu Santo.

⁷ Los insultos fueron extraídos de la jerga política contemporánea contra el imperialismo. Helos aquí: mercenarios, racistas y linchadores (dichos tres veces por un primer grupo); gorilas (dicho por otro grupo tres veces consecutivas con ritmos percusivos); fascistas y vendepatrias (eran gritados por un tercer grupo por tres ocasiones acompañados por ritmos percusivos). A continuación, unos solos, por dúos otros, y el último por tres se oían con las entonaciones de pregones callejeros: negreros/racistas/gorilas/genocidas/belicistas/gusanos/fascistas/linchadores/vendepatrias/títeres.

⁸ Esta escena poseía, además, otra versión, que es la siguiente: dos sibilas decían a la tercera en posición de parto: "¡Parirás con el dolor de tu vientre!", repitiéndolo tres veces. A continuación se establecía una disputa a tempo moderado entre las tres: dos compulsan a la tercera con el "¡Parirás!", mientras la otra se niega y dice: "¡No pariré!". Sigue una sección paródica del parto sin dolor, con una dinámica rápida. Todo termina intempestivamente con la parturienta que se levanta dejando ver un gran huevo que ha puesto. Corre seguida de las otras dos, todas cloqueando.

⁹ Disco Phillips: *Panoramas de musiques expérimentales*. Musique concrete. Musique électronique. Realisation et production de Pierre Henry, 1962. A00.565/661.

¹⁰ Las canciones infantiles grabadas y cantadas en vivo fueron: *Mambrocha ató, Cuánto me das marinero, Arroz con leche, Tengo una vaca lechera, Salta Perico, salta*. Además, las había de tipo erótico, como *Tengo la pin... tengo la pin... tura blanca y Los hermanos Pinzones son unos grandes... marineros*.

¹¹ Las "malas palabras" criollas, en número de dieciséis, fueron: ladillera, cabrona, singá, bayusera, papayúa, tortillera, pendeja, bugarrona, maricon, timbalúa, puta vieja, cojonúa, chocho triste, tarrúa, fletera, mamalona. Este grupo de palabrotas terminaba con un corto diálogo en el que la sibila-ejecutivo decía al grupo: "Os habéis ganado el pan con el sudor de..." La frase era interrumpida con silbidos y trompetillas, a lo que ella contestaba con un "¡Tu madre!" y seguía la consabida respuesta: "¡La tuya!" Para finalizar, también a coro y como cierre, se oía: "¡Al carajo!"

¹² Las voces de Magaly Boix e Hilda Oates, actrices del grupo dramático Ocuje (hoy Irumpe), dirigido por Roberto Blanco, tuvieron la gentileza de grabar estos textos para la obra.

¹³ Estos textos, como los que más adelante aparecen en la escena de *Los ángeles caídos*, fueron escritos por mí, siguiendo el estilo bíblico.

¹⁴ Esta escena comienza con unas palabras de alerta que hacen dos de las sibilas a la otra, que huye pretendiendo haber salvado la gran flor de la catástrofe de *Los ángeles caídos* y como advertencia de peligro. Estas palabras eran: "¡Los ladrones! ¡Los ladrones!" Durante las escaramuzas con los distintos grupos de personajes, cuando se enfrenta con los samurais se establece un juego verbal de términos en uso dentro de las artes marciales japonesas como: Jane goshi, Yoko tomoe, Tòme nage, Suki nage, Sumi goshi, Udekoyiki, Sasae, Ippon kosoto. Al finalizar el episodio es increpada la sibila: "¡Black panther! ¡Negra pantera! ¡Negra del Tercer Mundo!" Y además... "¡comunista! ¡Hay que matarla!" De más está decir que la sibila era bien oscura de piel. Para más datos, la interpretaba Cira Litanes,

una bailarina que se caracterizaba por su gran versatilidad, tanto en papeles dramáticos como en los más hilarantemente cómicos.

¹⁵ Estos textos son míos.

¹⁶ Estos fragmentos de *El cantar de los cantares* han sido tomados de la versión presentada por Jorge Zalamea, en *La poesía ignorada y olvidada*, Casa de las Américas, 1965. Los fragmentos han sido tomados de distintos lugares del poema y reorganizados según las necesidades textuales de la obra.

¹⁷ Estos textos son igualmente tomados de fragmentos de la versión de Zalamea.

¹⁸ Estos textos son también fragmentaciones de la versión de Zalamea, algunos alterados en su orden de consecución.

¹⁹ Aquí también se han utilizado los mismos procedimientos de fragmentación citados.

²⁰ Este texto es mío.

²¹ *Musie of India*. Three classical Ragas. Ravi Shankar, sitar. Shatur Lal. tabla, Pradyot Sen, tamboura. (Álbum 2) Electric & Musical Industries (U.S.) Ltd., New York City, Angel Records 35468.

²² Estos textos son míos, como los cuatro anteriores.

²³ V. E. Meyerhold: *El teatro teatral*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1988, p. 27. (Parte de los conceptos aquí utilizados provienen de Schopenhauer, citados por Meyerhold.)

²⁴ *Ibid.*, p. 184.

²⁵ *Ibid.*, p. 185.

²⁶ Dice Meyerhold que esa esencia de las asociaciones es en especial cultivada por Eisenstein: "Usando métodos peculiares de cine, Eisenstein lleva a la pantalla materiales que están detrás de las ideas, detrás del argumento, detrás de la acción que es necesaria en el teatro, aunque no se necesita en la pantalla." "No existe ninguna distinción entre la parte del autor en la película y la parte que se construye por asociaciones en la conciencia del público. Se crea un nuevo mundo, que difiere bastante de los retazos de la vida con que se ha construido dicha película." (V. E. Meyerhold: *ob. cit.*, p. 197.) También cuando habla de Chaplin dice: "No le interesaba tanto el argumento de una película específica, cuanto sus asociaciones, los caminos secundarios que el espectador podía transitar para descubrir el verdadero sentido de la película." (*Ibid.*, p. 192.)

²⁷ *Ibid.*, p. 197.

²⁸ Umberto Eco: *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, p. 115.

²⁹ *Ibid.*, p. 114.

³⁰ *Ibid.*, pp. 115-116.

³¹ *Ibid.*, p. 116.

³² Álvaro Pineda Botero: "Estética del siglo xx", en *Hojas universitarias*, vol. V, no. 34, Universidad Central, Bogotá, 1990, p. 103.

³³ La "obra cerrada" es aquella que se mueve dentro del concepto de que "[...] lo real debe ser tenido como 'fenómeno' en términos de su apariencia en nuestra mente". "En esta corriente, la obra refleja la conciencia del artista y sus percepciones del tiempo y el espacio. Los varios aspectos de la obra son tomados como partes orgánicas de una totalidad compleja, cuya esencia unificadora es la men-

te." Consecuencia de ello, "[...] el significado es fijo y permanece idéntico a sí mismo, independientemente de las interpretaciones de los lectores o espectadores". Y le sale al paso al concepto de "obra abierta" al decir: "Sólo hay una interpretación cierta de cada texto, aunque un mismo texto pueda tener significados diferentes para diferentes lectores." (E. D. Hirsch.) Finalmente se llega a la conclusión de que *hay que abrirse pasivamente al arte*, ya que "[...] el individuo es tan sólo el medio por el que el arte y el lenguaje se expresan". (Álvaro Pineda Botero: *op. cit.*, pp. 100-101.)

³⁴ Pienso que independientemente del interés teórico que pueden tener los conceptos de obra abierta o cerrada, no existe en la realidad concreta la total apertura o la condición cerrada dentro de una obra artística. El creador propone dentro de determinados patrones que marcan la frontera de la razón de ser y producción de sentido de "su" emisión. Dialécticamente, el receptor posee la facultad de ver matices y hacer versiones sobre el aserto de la "escritura" original, y que él podrá llamar "lectura" propia. Pero, en realidad, si éste va más allá de lo permisible podrá crear otra obra independiente de la original, con el peligro de las tergiversaciones que pueden llevar a la malignidad, el error y deplorables consecuencias culturales, cosa que viene al caso en la situación del *Décálogo del Apocalipsis*.

³⁵ Anne Ubersfeld: "El director y su representación", en *Estudios teóricos: arte teatral*, p. 64.

³⁶ *Ibid.*, p. 64.

³⁷ *Ibid.*, p. 64.

³⁸ Dice la revista *Time* en el ya mencionado reportaje: "Como George Orwell hizo observar hace veintidós años: 'Si nuestra media decena de malas palabras salieran de las paredes de los urinarios públicos y saltaran a las páginas impresas, rápidamente perderían su mágica cualidad.' Ese proceso es el que hoy estamos viviendo. La impudicia del hablar cotidiano es ahora normal en la conversación de los cocteles sociales, y por supuesto que, actualmente, nadie añora la pérdida de sus cualidades mágicas." (La traducción es mía.)

³⁹ Anne Ubersfeld: "El director y su representación", en *Estudios teóricos: arte teatral*, p. 65.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 66.

⁴¹ *Ibid.*, p. 66.

⁴² *Ibid.*, p. 66.

⁴³ Desiderio Blanco y Raúl Bueno: *Metodología del análisis semiótico*, Ed. Universo, S.A., Universidad de Lima, 1980, p. 15.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁶ Por esa época se dieron entre nosotros bizarros ejemplos de la fiebre por constituirnos en atractivos productores en el campo de la moda internacional. Con motivo de la Expo'67 (Montreal, Canadá), Cuba hizo importar pieles curtidas de España para presentar una colección de vestidos confeccionados en tales materiales exhibidos por modelos cubanas que bailaban al son de nuestros tambores.

⁴⁷ Desiderio Blanco y Raúl Bueno: *op. cit.*, p. 187.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 75.

⁵⁰ Viktor Afanasiev. "El enfoque sistémico aplicado al conocimiento social", en *Documentos sobre metodología de la investigación*, CEDEM (3), La Habana, 1988, p. 52.

⁵¹ *Ibid.*, p. 52.

⁵² *Ibid.*, pp. 58-59.

⁵³ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁵ María Teresa Russo: "Genette paratexto", en revista *Unión*, año IV, no. 11, La Habana, 1991, p. 84.

DEL POSMODERNISMO EN LA DANZA

Entendemos la postmodernidad no sólo como una consecuencia de la modernidad, como una "habitualización", una continuación y culminación de ésta, sino como una actividad de "recodificación iluminada, integrativa y pluralista", que retoma y reconsidera un amplio paradigma, en especial de la cultura occidental, pero no solamente de ésta, con la finalidad de repensar la tradición cultural, y de esta forma abrir un nuevo paradigma, donde se termina con los metadiscursos totalizantes y excluyentes y se aboga por la "paralogía", por el disenso y la cultura del debate.¹

Esta definición, bien que mal, como todas las definiciones, nos va, si no a aclarar, sí al menos plantear el interesante aunque confuso panorama de ese "fenómeno histórico-cultural que aparece después de la 'modernidad' [...], es decir, en el último tercio de nuestro siglo",² y que va a tener tantas explicaciones como paladines y detractores se inscriban en la amplia lista de sus expositores ideológicos. Quizás la más común a ellas sea la premisa de que es una exclusiva dominante cultural del mundo que se expande dentro del llamado sistema del capitalismo multinacional, capitalismo tardío o alto capitalismo, pero que no deja de ejercer su influencia en los otros estratos de los llamados países subdesarrollados que complementan el total panorama socio-económico del planeta.

Fenómenos culturales más o menos de este tipo, si hacemos una retrospectiva histórica, ya nos lo hemos topado en la cultura helenística de la Antigüedad, en el Gótico tardío del siglo xv, en el gusto manierista de las postrimerías del Renacimiento, y en el ultrarromanticismo de las ampulosas sinfonías de Mahler y Bruckner. Al final de ciertas etapas histórico-culturales, las características de las mismas se expanden, se multiplican, y hasta se llegan a deformar, bajo el pretexto de la reforma, los propios lineamientos del original. Algunos críticos lla-

man a esas etapas, decadentes, otros las sitúan como los puentes para cambios definitivos, y hay quienes despectivamente las ubican en los ámbitos de la moda pasajera. Esta última situación, ha adquirido peso en el cambiante y convulsivo devenir del siglo xx, en que, a veces, ha sido difícil establecer conceptos, dada la volatilidad de modos, maneras y tendencias que han estructurado nuestra llamada Edad de la Ansiedad, y, por lo tanto, de la inestabilidad, por el entrecocar de ideas y la precipitación de cambios materiales y espirituales, sobre todo en los últimos decenios. Esto ha llegado a extremos en que podemos considerar, lo que está en boga, o sea, la moda, como un aspecto no desestimable, aunque sea pasajero, dentro del kaleidoscopio cultural de nuestros días. Dada la velocidad con que corren las ideas por el desarrollo tecnológico de la información y la apertura de sus canales a la vastedad geográfica, los cambios se efectúan más raudos que en épocas pasadas. Actualmente es necesario denominar rápidamente cualquier fenómeno, tan pronto comience a individualizarse, dadas las posibilidades de transmisión de ese saber inmediatamente que se pone en circulación, lo que hace surgir imprecisiones en los conceptos, que forman nebulosas en las caracterizaciones de los mismos, sobre todo en los culturales. Éste es el caso del posmodernismo, en el que confluyen tantas tendencias —todo el bagaje cultural del siglo xx— que nadie a ciencia cierta sabe, si estamos en un alto modernismo, o en algo nuevo, que por lo menos ha sido necesario darle denominación, y a falta de ella, por premura, pienso, se ha escogido el prefijo post, que puede ubicar dentro de cierto espacio particularizado los últimos acontecimientos actuantes en el quehacer cultural de fines de nuestro siglo.

Bien es sabido que el proyecto de la modernidad posee sólidos pilares sobre los cuales descansa grandemente su ideología. En primera instancia hay que situar el racionalismo que es exaltado en el saber científico que conduce al dominio de la naturaleza y del espíritu. En segundo lugar, podemos situar la convicción en el desarrollo del hombre y las sociedades hacia más altos estadios evolutivos, por caminos no importa lo utópicos que parezcan, en sus ansias de emancipación. La idea de la libertad se entronca con la del individualismo y el estilo personal, especialmente en el área artística, lo que implica un orden hacia la originalidad y la constante búsqueda de lo nuevo,

idea bien clara a las vanguardias de los primeros decenios del siglo. De ahí, la instauración de los numerosos “ismos” en las tendencias artísticas de esos años que siempre han mirado hacia el futuro. Bien puede así decirse que los basamentos de la modernidad, partiendo de los principios de la Ilustración (Razón, Igualdad y Legalidad), han sido establecidos sobre el optimismo del hombre, como dueño de un destino esperanzador en su desarrollo evolutivo material y espiritual.

Esa aparente monolítica estructura ha sufrido profundas fisuras a partir de determinados acontecimientos surgidos en el transcurso de nuestro siglo. La II Guerra Mundial y el desmembramiento de Europa, la explosión de la bomba atómica en Hiroshima y Nagasaki, la instauración de la sociedad de consumo con su porción de enajenamiento, cosificación y burocratización, el desarrollo monstruoso de la tecnología con su concomitante afluencia de información, los desastres ecológicos en el ámbito del planeta y la aparente caída de la utopía socialista han herido profundamente los ideales de la modernidad, como para convertirla, según algunas opiniones, en “un proyecto inconcluso”, lo cual podría sospecharse que encubre el concepto de proyecto fracasado a la luz del posmodernismo que pretende suplantarlo con puntos de vista más realistas dadas las circunstancias.

Y es aquí que se erige el programa de la posmodernidad, a partir de un *consensus* en que la razón basada en el saber científico había devenido en la capacidad de provocar un hecho tan irracional como el descubrimiento de la energía nuclear capaz de desatar “[...] elementos catastróficos reales para conocer que el potencial destructivo de la modernidad ha progresado hasta el punto de convertirse en la destrucción absoluta”. A partir de aquí, el acontecer histórico es rechazado, ya que “[...] el fin de la historia real es posible porque es posible el fin de la humanidad”. Así nos encontramos con el hecho de que: “La historia es otra de las cabezas que rueda bajo la guillotina postmodernista.”³

[...] se trata pura y sencillamente de que no hay historia, de que si la ha habido ha llegado a su fin o de que estamos en la poshistoria. Se disuelve la historia como un proceso unitario dotado de cierta coherencia y racionalidad [...], la tecnología de la información tiende a deshistorizarla al reducir los acontecimientos al plano de la contemporaneidad o simultaneidad. El

proceso absorbe al pasado e igualmente es absorbido el futuro; lo que ha de llegar o lo que hay que esperar.⁴

El "aquí" y el "ahora", legado del Budismo Zen a la cultura occidental, es asimilado por el posmodernismo como anillo al dedo a un pensamiento que según Sánchez Vázquez "[...] se centra, pues, en el presente, en un presente que se reproduce a sí mismo y en el que lo nuevo es sólo lo mismo".⁵ La negación del pasado que se concreta en la Historia, sumada a la negación de un futuro, en espera de la hecatombe nuclear, subrayada por el desastre ecológico del planeta, sólo deja al sentir de la post-modernidad, la alternativa de la nostalgia por el pasado, hacia el cual "[...] al mirar hacia atrás, reivindica la autoridad y la tradición". Y sigue diciendo que "[...] el posmodernismo repudia lo nuevo como valor, lo que valora es el pasado absorbido por un presente que, al reproducirse a sí mismo, cierra la puerta al futuro". De esto surgirá una explotación de las tradiciones con el más amplio criterio ecléctico. Nada será desechable, y como consecuencia: "El eclecticismo, tan desprestigiado en la modernidad y tan ajeno a las vanguardias artísticas, es asumido positivamente por el posmodernismo. Puesto que no hay historia, o sentido de la historia, se justifica el eclecticismo ante sus normas, paradigmas o estilos."⁶

Las grandes y unitarias narraciones de la modernidad dejan de tener sentido para el pensamiento posmoderno. Los llamados metarrelatos son puestos en la picota pública, y el afán de emancipación que emanaba de ellos se desmenuza en "[...] la reivindicación de lo fragmentario frente a las narraciones totalizantes modernas", haciendo del procedimiento deconstructor un arma de pulverización de la unidad y la coherencia. Junto a esto, por supuesto, el afán integrador de la emancipación irá al traste:

Innovar, crear, era para la vanguardia, antes de ser domesticada por el mercado, un acto de emancipación. Ahora bien, el posmodernismo libera al artista de la responsabilidad que asume en la modernidad, ya que la emancipación misma carece de fundamento y de sentido.⁷

El indiscriminado gusto por la mezcla, fue más allá del eclecticismo de estilos, como para dejarse permeabilizar del populismo de los

mass media. Junto con toda la imaginería objetual, que no escatima ni siquiera el desperdicio urbano, residuo de la sociedad consumista, la iconografía adquiere una insólita preponderancia, y un mundo de imágenes impuesto por la tecnología avanzada de la información visual se hace sentir con gran profusión dentro de la expresión posmoderna. La estética *kitsch* adquiere categoría y el mal gusto popular es asumido como un intento de democratización dentro de las artes. Todo ese bagaje visual se concretará en una expansión del espectáculo como dimensión estética de fácil acceso a las masas, aunque su vaciedad le haga producir sólo fastuosos simulacros en que la tecnología hace todo tipo de alarde, desde el uso de los rayos láser como cuerdas de asombrosos instrumentos (Pink Floyd y la celebración del bicentenario de la Revolución Francesa), hasta el maquillaje y el sorprendente trucaje de los filmes de Spielberg. La tecno-ciencia se pone al servicio de la frivolidad y vemos el caso de Michael Jackson, super-estrella millonaria (otro fenómeno de la época), cambiar el color de su piel y la conformación de su cuerpo con todo tipo de aditamento capaz de provocar insólitas y reales transformaciones físicas.

El rechazo a la Historia, el consumismo desenfrenado, la inseguridad de la supervivencia planetaria y demás circunstancias de la era posmoderna van a determinar un tipo de placer como único fin de la vida, es decir, un hedonismo que se vertirá en un amor por lo lúdico, en una "[...] libertad artística, exaltación de los sentidos, y como consecuencia, [una] crítica a la sociedad burguesa conservadora y ahorrativa".⁸ Impúdicamente toma los ideales modernistas y los incorpora a su propia dinámica, gracias al desarrollo económico que le permite la sociedad del alto capitalismo.

[...] confort, menos esfuerzo, igualdad de posibilidades, espectáculos, derroche, satisfacción inmediata, "pronta entrega".

Los slogans del capitalismo tardío tienen que ver con: espontaneidad, placer, objetos de lujo, publicidad, moda, medios masivos, crédito (cuya institución socavó el principio del ahorro); todo en función de la pretendida realización personal.⁹

Ese hedonismo, a su vez, exhibirá ciertos matices ajenos al usual concepto del mismo. Tal es un espíritu afín con el humor, la comicidad y la "[...] gratuidad lúdica. Lo cómico en la moda o en la publi-

cidad no busca víctimas, más bien trata de prodigar una atmósfera de buen humor. Aun el humor político [...] adquiere últimamente un aire ligero e irónico. Lo agresivo ya no causa risa".¹⁰

De aquí a una estética de *lo sublime histórico* no queda apenas más que unos pasos, con lo que nos adherimos a ese término inventado por Fredric Jameson para la revalorización de la era posmoderna.

Con estas herramientas de conocimiento de la llamada condición posmoderna, hagamos un viaje crepuscular por diversas disciplinas culturales, para terminar en última instancia con una discusión sobre la presencia del posmodernismo en el área de la danza.

Si comenzamos por los lineamientos de la Filosofía, tendremos que enfrentarnos con el pensamiento de sus ideólogos, Jean François Lyotard, Gianni Vattimo, Michel Foucault, Jacques Derrida, entre los principales. Ellos darán

[...] preferencia a la pluralidad de paradigmas concurrentes, a la diferencia, a la diseminación, a la heterogeneidad, a las distribuciones nómadas, a la "deconstrucción", a la interculturalidad e intertextualidad, al disenso y al antagonismo. La filosofía postmoderna es absolutamente abierta, y se entiende en parte como una relectura creativa y transformadora de discursos establecidos en la tradición.¹¹

Dentro de los lineamientos de la Historia, la concepción posmodernista de la mencionada *posthistoria* establece que ésta es

[...] una época carente de innovaciones, en la cual las posibilidades de desarrollo histórico se han agotado, en donde no existen actos creativos, sino formas meramente reproductoras de lo existente, que impiden la posibilidad de desarrollar nuevos valores, conceptos e ideales. Lo único que funciona es el aparato socio-económico de una siempre creciente sociedad de masa cuyos deseos y cuyas exigencias de consumo deben ser saciados. Demostraciones, protestas y todo tipo de actos subversivos son considerados ilusorios, como algo efímero, teatral, obsoleto y finalmente epigonal.¹²

Concomitante con la Historia, la Sociología de la era post-moderna, según los estudiosos, arroja el coeficiente de que "[...] el apar-

to socio-económico, que ha alcanzado una alta y diferenciada forma de producción, tiene la función de mantener el *status quo*, lo cual reprime las actividades en otros sectores de la vida".¹³

Este neo-conservadorismo, desde luego, descentra la subjetividad del modernismo, y hará un llamado a lo que se denomina una "muerte del sujeto". Un tipo de despersonalización inundará la cultura posmoderna, producto de la fuerte presión del mencionado *status quo*.

El campo artístico se verá inundado por los rápidos vendavales de la moda que va y viene raudamente por la cultura de masas, la cual va a adquirir una inusitada vigencia en contra de la secularmente impuesta cultura de las clases dominantes. El incremento de la población mundial, la apertura de las grandes vías de información, viabilizadas por la expansión del transporte, el desarrollo de la Informática como ciencia, así lo han impuesto. De esa manera, J. F. Lyotard podrá decir: "Lo que se acostumbraba a estigmatizar como cultura de masas, ahora es aceptado dentro de los recintos de un dominio cultural novedoso y expandido."¹⁴ La nostalgia por el pasado se concentrará en el gusto "retro" que no se negará a cierto tipo de innovación que, a su vez, provendrá de esa cultura de masas, en la cual la moda cambiante va a establecer una

[...] avidez [que] se extiende hasta querer abarcarlo todo: cuidado del cuerpo, dietas, gimnasias, terapias psicoanalíticas, orientalismo, meditación trascendental, manejo de aparatos electrónicos, valoración positiva de las películas clase "B", [...] reciclaje de viejos edificios, de muebles, de ropa.¹⁵

Otra característica que podremos constatar será la del "espacio expandido o dilatado" y el "tiempo fraccionado". Las unidades espaciales se multiplicarán mezclando sistemas como el teatro y el cine, la imagen plástica saliendo del marco para las "instalaciones", y poniéndose, además, en movimiento en el *performance*. Una ópera o una danza podrá durar tres representaciones, la música se expandirá por toda la plaza de San Marcos, y la intertextualidad dentro de la obra literaria hará progresar a saltos acrobáticos una historia. Los silencios tendrán tanta importancia como el sonido, y la inmovilidad como el movimiento, rompiendo las concreciones unitarias. El figurativismo se instaurará, pero sin compromisos realistas. El rea-

lismo se hará alegórico y la retórica expresiva pasará de un género a otro, de un arte a otro, o hará indiscriminadas mezclas. Una poética de acumulaciones espaciales se va a desarrollar en las artes que tienen que ver con la dimensión del espacio, y en las artes de tiempo, éste se va a organizar en estallidos fragmentarios y desordenados. Tiempo y espacio se dinamitarán uno al otro por sus significantes sistémicos.

La arquitectura puede ser, quizás, una de las manifestaciones de la cultura en que ese concepto de espacio posmoderno permita ser mejor comprendido. No es casual que se considere que la posmodernidad ha comenzado a partir de la década de los 50 como producto de los planteamientos de la misma, cuando se erige “[...] contra las austeridades elitistas [y utópicas] del gran modernismo arquitectónico”. De esta manera, desarrolla la idea de que

[...] estos nuevos edificios son obras populares; y, por otra, que respetan lo vernáculo del ambiente urbano [...]. O sea, que ya no intentan, como lo hicieran las obras maestras y los monumentos de la cumbre del modernismo, insertar un lenguaje diferente, diferenciado, elevado, utópico, en el chillón y comercial sistema de signos de la ciudad que los rodea, sino que, por el contrario, tratan de hablar en ese mismo lenguaje, utilizando su léxico y su sintaxis [...].¹⁶

La descripción del Hotel Bonaventura de John Portman en Los Angeles emprendida por Jameson, espero que nos sirva de ejemplo de ese hiper-espacio, como él llama a la concepción post-moderna del mismo por la nueva arquitectura.

El Bonaventura cuenta con tres vías de acceso, una por la calle Figueroa, y las otras dos a través de jardines elevados que salen al otro lado del hotel, construido en la pendiente que queda de lo que fuera Beacon Hill. [...] Los accesos al Bonaventura son laterales, y recuerdan las puertas traseras: los jardines de su parte posterior admiten al visitante al sexto piso de las torres, e incluso una vez allí hay que bajar un piso por escaleras para llegar al elevador mediante el cual se alcanza el vestíbulo. Por otro lado, la entrada, que podría sentirse la tentación de considerar como la principal, la de Figueroa, admite al visitante con su equipaje a

la zona comercial del segundo piso, desde donde tiene que tomar una escalera mecánica que lo conduce a la carpeta principal.

El edificio está recubierto de grandes superficies de vidrio en las que la ciudad se reproduce en imágenes distorsionadas, que ocultan el interior del hotel igual que “[...] esos espejuelos de sol que le hacen imposible al interlocutor ver los ojos de quien los lleva puesto, con lo cual éste logra asumir cierto aire de agresividad hacia el Otro y cierto poder sobre él”. De aquí que se logra “[...] un singular poder de desasociación con el vecindario que lo alberga”.

Las escaleras mecánicas y los elevadores, conceptualizados por el arquitecto Portman como “gigantescas esculturas cinéticas” serán los que van a ser responsables del “[...] ambiente de espectáculo y el aire de novedad [...]” de los hoteles de dicho arquitecto, quien los hace lucir “[...] como grandes faroles japoneses o góndolas [...]” que suben y bajan portando personas, pero siendo “[...] algo más que simples elementos funcionales o componentes mecánicos”. Estos aparatos

[...] nos brinda(n) la oportunidad de tener una experiencia espacial completamente diferente, aunque complementaria: la de atravesar el techo con la velocidad de una flecha y salir al exterior, a lo largo de una de las cuatro torres simétricas, donde se extiende ante nuestros ojos [...] Los Angeles, en una vista que nos corta el aliento e incluso nos asusta. Pero [...] este movimiento vertical es contenido: el elevador lleva a sus pasajeros a un bar giratorio, en el cual éstos, sentados, de nuevo se convierten en el objeto pasivo de la rotación del lugar, al tiempo que se les ofrece el espectáculo de la ciudad, transformada ahora en sus imágenes, debido a las ventanas de cristal a través de las cuales la contemplan.

Para llegar a ese alto lugar de una de las torres, los elevadores han debido atravesar una experiencia espacial al “[...] pasar al vestíbulo o atrio, con su gran columna central, rodeada por un lago en miniatura, todo lo cual está colocado entre las cuatro torres residenciales simétricas [...] y rodeado por balcones cubiertos por una especie de techo-invernadero al nivel del sexto piso”. Aquí es donde se experimentará por primera vez el vértigo del hiper-espacio ante la sensación de un vacío “[...] absolutamente lleno, que es un elemento en el

que el visitante está inmerso, sin que conserve la distancia que antiguamente permitía la percepción de perspectivas y de volumen". Por otro lado, ese espacio está abarrotado por altos gallardetes colgantes que distraen con respecto a la captación de la forma del espacio mismo. Asimismo es necesario hacer constar que:

El descenso es verdaderamente impresionante: una caída en picada que atraviesa el techo para precipitarse en dirección al lago; una vez que se llega allí el panorama cambia totalmente, y reina lo que sólo puedo describir como una completa confusión; es una especie de venganza que este espacio les impone a los que traten de recorrerlo a pie. Dada la absoluta simetría de las cuatro torres, resulta imposible orientarse en el vestíbulo; recientemente se han instalado señales de orientación de diversos colores, en un intento lamentable y revelador, aunque desesperado, por restaurar las coordenadas de un espacio previo.

Como resultado dramático de toda esa espacial mutación, las tiendas comerciales establecidas en esa zona se han hecho completamente imposibles de localizar, y cuando se hace accesible la que se busca, resulta difícil lograrlo por segunda vez, por lo que los comerciantes se desesperan y deben constantemente rebajar la mercancía. Este desplazamiento espacial con sus aventuras y desventuras posee una interesante repercusión dentro de la teoría de la posmodernidad, ya que

[...] la más reciente teoría de la arquitectura ha comenzado a utilizar términos del análisis narrativo en otros campos, y al tratar de explicar nuestras trayectorias físicas a través de estos edificios como verdaderas narraciones o cuentos, como vías dinámicas y paradigmas narrativos que, como visitantes, se nos pide que relacionemos y completemos con nuestros cuerpos y nuestros movimientos. [...] Aquí el paseo narrativo ha sido subrayado, simbolizado, cosificado y sustituido por una máquina que transporta, y que se convierte en el significante alegórico del antiguo deambular, que ya no se nos permite realizar por nuestros propios medios [...].

No quedaría terminada esta voluntad de crear una mini-ciudad en el Hotel Bonaventura como paradigma arquitectónico, si no te-

nemos en cuenta que el espacio dedicado a la mayor importancia individual como son las habitaciones, poseen las pobres características de la marginación: "[...] los pasillos de las secciones residenciales tienen el techo bajo y son oscuros, y exhiben un funcionalismo realmente deprimente: las habitaciones están decoradas con el peor gusto".¹⁷

Este simulacro de ciudad dentro de la ciudad que acabamos de conocer, nos va a revelar, además, otras características del llamado por Eugenio Trias, "otoño de la modernidad" que resulta ser el posmodernismo y que surge de la posición del ego dentro de esa hiper-espacialidad: el factor individual tiende a desaparecer en ese fenómeno que va a ser llamado "la muerte del sujeto", y que va a ser otro rasgo de la "lógica cultural del capitalismo tardío", según conceptualización de Fredric Jameson. Absorbido por la densidad de la vida urbana, habitante de cuadrados y estrechos compartimentos, el homúnculo en que deviene el borroso hombre de la era posmodernista, renunciará al "conócete a ti mismo", porque habrá perdido la básica sensación del "uno mismo" que supone tal inquietud. Fundido en la masa amorfa de la tecnología, tiende a convertirse en un objeto más de los millones que pueblan el planeta y que constantemente se renuevan para cumplir el reciclaje de la sociedad de consumo. Su existencia está en función de ser consumido lo más pronto posible para surgir de nuevo en una metempsicosis que no da tiempo a la subjetividad; como objeto vive objetivamente persiguiendo rápidos y fugaces objetivos, llevado y traído por las fuerzas económicas, que raudas y veloces, como vientos de tormenta, lo diluye en la dinámica del azar, la probabilidad y la inestable incertidumbre.

Si bien la dimensión espacial es un elemento de expansividad, llevada, quizás, hasta el desafiado, en la posmodernidad, la temporalidad, es decir, la dimensión tiempo, va a ser sometida a diversos procesos de restricción, lo que nos lleva a la conclusión de "[...] que nuestra vida diaria, nuestra experiencia psíquica, nuestros lenguajes culturales, están hoy por hoy dominados por categorías de espacio y no por categorías de tiempo, como lo estuvieran en el período precedente de auge del modernismo".¹⁸

El escepticismo hacia el pasado y el futuro; con un fuerte acento en el presente, ha roto los hábitos de continuidad lineal. El "ahora" que hasta el momento se ha alimentado de la memoria del ayer y la

esperanza del mañana, se ha hecho inmediatez, dejando de tomar parcelas del pasado y del futuro. El presente se ha convertido en un rápido estar, en una fiesta del día, llena de fuegos artificiales, y rápidas imágenes que bombardean la veloz inestabilidad del hombre actual. La noción del tiempo va a oscilar en un constante juego de inestabilidades que va de una exagerada amplificación (justa en la cultural oriental pero no en la occidental) a su dinamitación en pedazos que es lo que se llama la fragmentación, hecha ya posible desde los primeros intentos de las vanguardias del siglo xx. Esos fragmentos estallantes van a determinar como imposible la unificación de "[...] el pasado, el presente y el futuro [...] [con lo cual] seremos igualmente incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de nuestra propia experiencia biológica o nuestra vida psíquica".¹⁹ De esta forma, aparecerán "[...] 'montones de fragmentos' y una práctica de lo heterogéneo y lo fragmentario al azar, así como lo aleatorio".²⁰ La realidad, convertida en un simulacro, la reproducción en imágenes de la misma, va a ser convertida en un gran rompecabezas o *puzzle*, cuyas piezas serían engarzadas de nuevo en forma discontinua para el logro de la ruptura en la linealidad temporal. El procedimiento de la intertextualidad permitirá la inserción disociativa de imágenes, textos sonoros, verbales y escritos que van a recrear las llamadas "cámaras de eco" y "casas de espejos" que construirán la desconstruida lógica de la posmodernidad. Todas esas piezas fragmentadas tendrán también las más insólitas procedencias en relación con los estratos culturales de las nuevas sociedades, clamando por "[...] la igualdad de derechos intertextuales del ruido de los medios masivos y el canto de las musas".²¹ De esta manera

[...] la yuxtaposición serenamente despreocupada que el post-modernismo hace de lo pop y lo clásico, de los desperdicios de los medios masivos del presente y de los deshechos culturales del pasado, tiene como su verdadero propósito nivelar, bajando lo alto, todas las distinciones tradicionales entre alto y bajo.²²

Esta arbitraria fragmentación y reciclaje de corrientes culturales va a determinar que: "[...] el museo imaginario del post-modernismo [...] [sea] una mezcla al azar de pasado y presente, clásico y pop, arte y comercio, todos ellos reducidos al mismo status de materiales desechables y estímulos de superficie".²³ A partir de todo esto, la

Historia como tiempo lineal, convertida en hechos y acontecimientos concatenantes del pasado al presente con proyección hacia el futuro, va a convertirse en una utopía, sueño despreciado por el escepticismo posmoderno.

Las manifestaciones culturales, dentro de esta vía, abrirán brecha hacia el juego de rompimientos dentro de la hasta ahora inexorabilidad de la dimensión temporal. La música de John Cage dará validez a tan largas secciones de silencio que perderemos el hilo del sonido instaurado, y se dedicará al azar improvisatorio que instaurará la música aleatoria de los años 60, mientras Bob Wilson hará un teatro de desesperantes largas duraciones (espectáculos hasta de 12 horas), en que un amasijo de imágenes pasarán por la escena una tras otra, sin alguna voluntad de cohesión.

1986 fue el turno de *Alcestes*: primeramente, el drama de Eurípides en Cambridge, Massachusetts, en una *mise en scene* que combinaba la alta tecnología del láser con las resonancias del mito y mostraba a la heroína, en una negligé neoclásica, en el proceso de morir sobre una cama matrimonial moderna con el acompañamiento de música country-and-western procedente del radio transistor; después, la ópera de Gluck en Stuttgart, situada en una extraña Arcadia en estilo Bauhaus bañada en colores de Schlemmer y vetada con diseños de Feininger por una sofisticada coreografía de luz, y que destacaba a personajes que se movían con gestos distinguidos en sus trajes del Trecento, entre ellos Hércules, mitad tosco patán del campo, mitad héroe barroco (o la parodia de un héroe barroco).²⁴

Este "canibalismo al azar" (Jameson) denota bien el carácter de anulación del tiempo por discontinuidad intertextual que pretendemos captar. "Nada es demasiado sublime ni demasiado baladí para ser recibido en el panteón pop de Wilson, que compite con el museo de cera de Madame Tüssaud y Disneylandia en su serena desatención a la perspectiva histórica." Una vez eliminada esa perspectiva, puede decirse que la lógica posmoderna logra su totalidad, y por eso puede decirse del teatro de Wilson que es "[...] el teatro de Babel, el teatro de una plétora heterogénea de diferentes discursos".²⁵

Esta olímpica desatención a la coherencia del tiempo logró lo que la crítica ha dado por llamar “ruptura de la cadena de significantes”. Es decir, es el rompimiento de “[...] la serie sintagmática intervinclada de significantes que constituye una expresión o mensaje”. Partiendo de que

[...] el mensaje se genera en el movimiento de *significante a significante*: lo que generalmente denominamos *significado* —el mensaje o contenido conceptual de una expresión— tiene que ser considerado [...] como el espejismo objetivo de *significación* generado y proyectado por la relación de los *significantes* entre sí. Cuando esa relación se rompe, cuando se quiebra uno de los eslabones de la cadena de los *significantes* estamos en presencia de [...] *desdichos de significantes distintos y no relacionados entre sí*.²⁶

La “producción de sentido” (Pavis) del fenómeno artístico frecuentemente se hace anodina. Grandes casquetes formales se van a constituir en discursos que se aniquilan unos a los otros, dejando solamente la estela de sus relaciones para constituir espectáculos visuales, como el de Wilson, despreocupados de una comunicación, como no sea la de la fascinación de las imágenes bellamente conformadas. En esa disolución del tiempo, el propio creador va a quedar diluido en “un universo de textos”, y con ello ocurrirá un “[...] ‘descentramiento’ del sujeto [que] depona el viejo discurso de un ‘yo’ o de la ‘identidad personal’ como gastados autoengaños idealistas”. Volvemos con todo esto a la ya mencionada “muerte del sujeto” de la lógica posmoderna. Sin el tiempo, sólo podremos observar “[...] una perspectiva vertiginosa, una visión apocalíptica —y, por esa misma razón, tan fascinante para una conciencia post-moderna, que se ve a sí misma en el fin de toda la historia, privada de todo futuro imaginable [...]”.²⁷

Como resumen de toda esta perspectiva posmoderna que acabamos de recorrer, Jameson nos propone tres características básicas de la posmodernidad. La primera “[...] es una nueva superficialidad, que encuentra su prolongación tanto en la ‘teoría’ contemporánea como en toda una cultura de la imagen o el simulacro”. Ésta que él considera la suprema de las mencionadas características “[...] es el surgimiento de un nuevo tipo de bidimensionalidad o falta de profundidad [...]”. Ejemplo de esto se hace evidente en el gusto por el negativo fotográfico y sus

secuelas dentro de las artes plásticas, lo cual da una congelada *imagen* de muerte a las *imágenes*, no exenta de elegancia, pero sí ajena a los usuales conceptos de la modernidad sobre la ansiedad y la enajenación, al freudismo modelo de lo latente y lo manifiesto, o sea, los *vericuetos* de la represión, o de la autenticidad y la falta de la misma, modelo existencial de temas trágicos y heroicos. Todos esos conceptos serán sustituidos en la lógica posmoderna por la fragmentación del sujeto y más aún, por su disolución.

La segunda característica será la del debilitamiento de la historicidad que hará florecer un gusto simple por la nostalgia del pasado reciente que se concretará en la moda “retro”, y que va a hacer acrobacias de una década a otra, de los años 20 a los 30, de ahí a los 40, después a los 50 (los dorados años de la segunda posguerra mundial), y aún ahora pueden los 60 ser vistos con el suficiente distanciamiento como para provocar una banal euforia de melancólica retrospectiva en modos y modas de esa turbulenta década, desacralizadora como ninguna, de tanto código del siglo xx.

Por último, surgirá un nuevo tipo de emocionalidad como tercera característica. Ésta será también llamada por Jameson *mengua de los afectos* y marcará el momento de la conversión de los objetos en mercancía, y con ello, la desaparición de la subjetividad para abrir las puertas a una acabada y decorativa nueva frivolidad en que parece surgir, aunque no lo logra, un retorno de lo reprimido que sólo queda latente en el “alborozo decorativo compensatorio”, y en el brillo y luminosidad “[...] de polvo de oro, y del espejear de la arena dorada [...]” que van a sellar algunas superficies rutilantes de los simulacros posmodernos.

Para bien cerrar esta excursión por las características básicas del post-modernismo en relación con su incidencia con la modernidad, quiero exponer algunas ideas que ayuden a redondear el general panorama de este fenómeno cultural. Pienso que será útil comprender la capacidad abarcadora del posmodernismo en dos sentidos. El primero será en un sentido vertical, capaz de asimilar indiscriminadamente estilos de todas las épocas, unos al lado de los otros, sin intención alguna de fusión sino como simple mezcla oruamental de los mismos.

[...] un estilo que responde a técnicas adaptadas a los materiales disponibles o a las circunstancias en que se construye. Estas téc-

nicas ya no están al servicio de un progreso de la racionalidad, sino de la creación libre, sin presupuestos (aunque esto ya implica un presupuesto). Se toman elementos de estilos anteriores. En algunos aspectos se tiende a rescatar la tradición, y en otros se niega la historia. Se resalta la ornamentación por la ornamentación misma. Se construye la deconstrucción: paredes resquebrajadas en distintos planos, columnas que no sostienen nada, puertas que no conducen a ninguna parte, arcadas desconectadas del resto del edificio, escaleras sin salidas. La disfuncionalidad marca la discontinuidad histórica.²⁸

Desde un punto de vista horizontal, el posmodernismo posee una potencialidad que se amplía en la interpretación de los sistemas discursivos de un arte en otro para así crear aparentemente nuevas manifestaciones artísticas, entre las cuales se pueden citar como ejemplo los *performances* en la plástica, el arte cinético, la danza-teatro, los *happenings*, los conciertos espectáculos, los cruces de música culta con los de música *pop*, como los de Freddy Mercury y Monserrat Caballé, Plácido Domingo con Simone, Julio Iglesias, Mireille Mathieu y otros, o Luciano Pavarotti junto con Sting y otros roqueros, etcétera.

Todo este panorama horizontal y vertical de la amplitud posmoderna nos la evidencia Jameson de esta forma:

Los posmodernistas se sienten fascinados por el conjunto del panorama "degradado" que conforma [...] el kitsch, la cultura de los seriales de televisión y de Selecciones del Reader's Digest, de la propaganda comercial y los moteles, de las películas de media noche y los filmes de bajo nivel de Hollywood, de la llamada paraliteratura con sus categorías de literatura gótica o de amor, biografía popular, detectivesca, de ciencia ficción o de fantasía: todos estos son materiales que los posmodernos no se limitan a "citar", como habrían hecho un Joyce o un Mahler, sino que los incorporan en su propia sustancia.²⁹

Esta amplitud y asimilación de la posmodernidad de estratos culturales no admitidos dentro de la estricta modernidad, han traído como consecuencia que sus creaciones no han encontrado el rechazo en la recepción, como ha sido usual en la época de las van-

guardias. Por el contrario, hoy por hoy, estas manifestaciones del post-modernismo han sido de inmediato asimiladas por el público. Un ejemplo fehaciente es el cine de Pedro Almodóvar que en poco tiempo y sin choque de crítica alguna se ha instalado en altos niveles internacionales y prácticamente se ha puesto al frente del cine europeo. Jameson comenta este fenómeno al decir:

[...] al examinar la revuelta posmodernista [...] se debe enfatizar igualmente que sus propias características ofensivas —desde la oscuridad y la inclusión de materiales sexuales explícitos hasta la pobreza psicológica y las expresiones abiertas de desafío social y político, que trascienden cualquier cosa que hubiera podido imaginarse en los momentos más extremos del modernismo— ya no escandalizan a nadie y no sólo son recibidos con la mayor complacencia sino que han sido ellos también institucionalizados y forman parte de la cultura oficial de la sociedad occidental.³⁰

¿Cómo se va a insertar el fenómeno de la posmodernidad en el campo de la danza en la segunda mitad del siglo xx? Para nadie es un secreto que la innovadora generación de la Judson Church estadounidense en los años de la década de los 60, se autotituló posmoderna, y también ha resultado bien cierto que las subsiguientes décadas encontraron tal denominación como impropia y polémica.

Ese conflicto surgió del choque de objetivos entre la modernidad y el posmodernismo. La primera siempre ha hecho énfasis en la creación de un arte de características funcionales, aunque con cierto aire de elitismo en cuanto a la simplificación y concreción en sus formas que lo alejaban de la cultura comercializada que se incrementó con el desarrollo industrial de las primeras décadas de nuestro siglo. El posmodernismo, por su parte, abre sus puertas a esa cultura de masas que le viene arriba a las sociedades desarrolladas, y amplía sus objetivos a una fusión de los elementos del modernismo con la incorporación populista del fenómeno cultural, abriendo así el diapasón a mayores posibilidades expresivas, aunque a costa de cierta superficialidad, lo que le dará un perfil característico, junto a la incorporación de la tecno-ciencia al hecho cultural.

Vivimos en el seno de una sociedad (de masas) que ha secuestrado el gran arte y la gran filosofía, sacrificándolo a favor de la cultura, de eso que hoy suele llamarse cultura (es decir, del ornato que el poder se da para su propia manifestación, y que lo usa y abusa con la finalidad de disciplinar *como masas*, a través de sus agentes o tributos, al organismo redentor).³¹

Hemos de tener en cuenta, además, que la lógica cultural posmodernista no dejará de usar los procedimientos de la modernidad, pero hará con ellos otra vuelta de tuerca, que en no pocas ocasiones hará romper los moldes de contención del tornillo, sin crear nuevas fórmulas de ajuste. Por eso, a veces, resulta difícil a los artistas el ubicarse dentro de uno u otro módulo cultural: el de la modernidad o el posmodernismo. De aquí que la aplicación del último a la generación de la Judson Church, admitido con júbilo en los primeros tiempos, se considerará más tarde bien discutible con respecto a la profundidad y los lineamientos del término y lo que se hacía por ese grupo de creadores. El paso de un estadio al otro, hay que tener conciencia que se constituye en una frontera abierta, en una tierra de nadie, en una "zona franca" por donde todo puede entrar y salir sin control. Por allí, las corrientes pasan y traspasan, cosa que precisamente puede decirse que en la posmodernidad viene a constituir su carácter intrínseco por el intercambio de discursos, la interdisciplinariedad e intertextualidad, la plurivalencia y el multiculturalismo que vendrán a constituir su marco de referencia. Quizás el único primer síntoma de que algo nuevo comenzó a ocurrir, no fue la irrupción de nuevas formas de hacer, sino el rechazo a las existentes en el campo de la modernidad. "[...] la generación de la década de los 60 se enfrenta ahora al movimiento moderno, que constituyera una oposición en su momento, como a un grupo de clásicos muertos [...]".³²

Bien es cierto que en la década de los 50, los modernos habían establecido ya sus códigos al mismo tiempo que recibían reconocimiento sus creadores, lo que buen trabajo hubo de costarles a través de cinco decenios del siglo. Una vez institucionalizados, la modernidad se canonizó. Y así nos vamos a encontrar que la posmodernidad va a mostrar, junto con la descanonización de lo anterior, muchas de las líneas de expresión que precisamente tratan de desacralizar. De ahí que si nos acercamos al manifiesto de

Ivonne Rainer que establece los basamentos del posmodernismo dentro de la Judson, nos va resultar confuso el concepto que aparece del mismo dentro de los lineamientos de la danza contemporánea en relación con los que han aparecido como bien evidentes en el resto del mundo cultural inmerso en esa tendencia. Al releer dicho extracto de la negación, inmediatamente percibimos que tantos rechazos, en principio, no están dentro de la amplia permisibilidad del posmodernismo, el que posee una estética de sumar y asumir zonas culturales antes marginadas. El concepto de reducción, de concreción hacia lo intrínseco de la danza que es el movimiento, al extremo de desvincularla inclusive de la teatralidad, no son más que urgencias abstraccionistas bien desarrolladas y asimiladas en otras especializaciones artísticas, aunque bien tarde arribadas al mundo de la danza, al extremo de introducirse y llegar a tomar auge en los tiempos del posmodernismo y establecerse dentro de sus propios propugnadores una confusión que ha penetrado nuestros días.

Ya conocemos desde la revuelta de Merce Cunningham, Alvin Nikolais y el propio George Balanchine, entre otros, como Paul Taylor, Erick Hawkins *et al.*, que la danza había necesitado pasar por la experiencia del abstraccionismo, forma de expresión que en principio pareció adecuada a un arte que se hacía en el nervio y la emoción del bailarín. Sin embargo, bien pudieron probar lo contrario esos creadores. No por ello dejó de haber nuevas generaciones que quisieron ir aún más lejos y que se lanzaron a nuevos experimentos en relación con el sujeto de la danza: el movimiento. Cómo buscar nuevas formas de moverse, cómo incluir otros marginados, cómo remover los códigos de la modernidad tan recientemente inaugurados, cómo establecer nuevas relaciones con el público, cómo introducirse en el proceso de creación de una obra coreográfica al extremo de poder exhibir dicho proceso dentro de la misma obra, cómo hacer de los objetos circundantes nuevas fuentes de movimiento, y cómo no hacer depender a la acción danzaria de la matriz sensorial de la emoción. Todos estos planteamientos, aunque nuevos en el campo de la danza, no lo eran dentro de la modernidad en su más amplia dimensión cultural. Bien es conocido, además, que dentro de un obligado precepto de la modernidad, la renovación y la búsqueda *ad libitum* de la originalidad fue una constante a la cual cada generación debía aportar un mensaje estético personal. Ello dio lu-

gar a que muchos creyeran en la danza moderna como un movimiento artífice del generacionismo.

En cualquier caso, la esencial tradición de la danza moderna reside en su discontinuidad. Martha Graham (quizás con Loie Fuller en mente) rechazó la simulación de los fenómenos naturales: "No quiero ser árbol, una flor o un ala." Merce Cunningham (ciertamente pensando en la Graham) rechazó la intimidad entre el movimiento y la emoción: "Realmente no me gusta (la idea) de que un movimiento particular quiera decir algo específico." Simone Forti (pensando en Cunningham) rechazó su velocidad y fragmentación: "Aquello que quiero ofrecer está más cerca de la divina, aunque generalizada acción de los niños."³³

La generación de los 60 (a la que pertenece también Simone Forti) seguirá manteniendo la cadena de ruptura constituida dentro de la danza contemporánea. Que la tecnología y el sentido del espacio discontinuo con alguna que otra característica del posmodernismo, más la presencia de algunas personalidades (Twyla Tharp, Meredith Monk, William Forsythe) hayan entrado en los presupuestos de la danza hechos por esa generación, no hace permisible poner la etiqueta de danza posmoderna a los acontecimientos ocurridos especialmente en el foco estadounidense.

En cuanto a Europa, en el área de la danza expresionista alemana surgida bajo la égida de Laban, Joos y Wigman, sí es posible encontrar en el trabajo de Pina Bausch, Susan Linke, Reinhild Hoffman, Gerard Bohner y Hans Kriesner, un mayor acercamiento y hasta una total inmersión en un posmodernismo danzario con la creación del género danza-teatro que ofrece un panorama bien caracterizado dentro de la posmodernidad. Pero antes de adentrarme en esta nueva modalidad espectacular danzaria, la cual considero la de mayor capacidad de ejemplificación dentro del posmodernismo danzario, me gustaría hacer una incursión por esa metafórica "tierra de nadie" que constituyó el quehacer de las generaciones estadounidenses durante los años 60 y parte de los 70. Para ello, partiré de las características fundamentales de la creación coreográfica de esa época y haré una disección analítica del proceso que permita ubicar cada una de las tendencias dentro de los definidos aspectos de la modernidad, de la posmodernidad, o bien en la ambigua situación que

puede llegar hasta la dualidad tanto para una como para la otra. Con ello, nos acercaremos a las características básicas de la llamada, razonablemente o no, danza posmoderna y sus aportes al general desarrollo de la danza en el siglo xx.

El desmantelamiento de la emocionalidad y el alejamiento de los devaneos subjetivos expresionistas han sido dos de los índices más fuertes de la estética del propugnado rechazo dentro del manifiesto de Ivonne Rainer. El ataque contra los supuestos excesos de la introspección por la nueva ola de coreógrafos inaugurada con Merce Cunningham, abrió una fisura en la expresividad solidificada de las primeras generaciones de la danza moderna. Esa acción puede ser analizada desde dos puntos de vista: el del choque contra el expresionismo, como un nuevo "ismo" de la modernidad surgido en la época de la segunda posguerra mundial, y otro, el de la *mengua de los afectos* (Jameson) de la posmodernidad. El primer caso puede ser explicado como la búsqueda del abstraccionismo en la danza de los años 50, que pretendió una percepción danzaria independiente de proyecciones personales psicológicas para arribar después a una intelectualización del fenómeno danzario, basado en procesos puramente formales, ajenos al prepotente individualismo que había inundado a la danza por siglos. La simplicidad del estilo dentro de la profundización en movimientos emanados de resortes psico-motores, encajados en férreas estructuras coreográficas, dio a la luz los perfiles de la danza de los años 30, pero en contra de ellos un afán ascético y reduccionista se impuso: el de hacer emanar la obra coreográfica de lineamientos intelectuales dirigidos hacia una recepción de más sutil comprensión. Esa comunicación no apelaba a lo subjetivo, sino a más conceptuales formas de percepción. De ahí el famoso manifiesto de Ivonne Rainer: "No al espectáculo, no al virtuosismo, no a la transformación y la magia o el hacer creer, no al *glamour* y la trascendencia de la imagen de la estrella, no a lo heroico, no a lo antiheroico y a la hojarasca de la imagería, no al envolvimento del ejecutante o del espectador, no al estilo, no al *camp*, no a la seducción del espectador por los engaños del ejecutante, no a la excentricidad, no al emocionarse o ser emocionado."³⁴

Por otro lado, el posmodernismo con su inclusión contaminada de formas culturales surgidas de los medios masivos de comunicación, no puede prescindir de la sensorialidad afectiva en el proceso comunicativo, y como toda teoría de enlace hará un compromiso

entre los extremos. Al no prescindir totalmente del factor emotivo, se lanzará dentro del mismo con la disminución en la intensidad de los sentimientos que proyectará una baja energía emotiva que, como ya se ha dicho, recibe la denominación conceptualizada de *mengua de los afectos*, y que va a constituir una de las tres características básicas de la posmodernidad, según Jameson. Este tipo completamente nuevo de emocionalidad tomará el matiz de “un extraño alborozo decorativo compensatorio”, que según se explica es “[...] una verdadera desconstrucción de la propia estética de la expresión, que parece haber dominado buena parte de lo que llamamos la cumbre del modernismo, pero (que parece) haberse desvanecido —por razones tanto teóricas como prácticas— en el mundo posmoderno”.³⁴

La plurivalencia y la intertextualidad de la posmodernidad crearán profusas y múltiples superficies que eliminarán la profundidad, para hacer surgir planos brillosos, transparentes, translúcidos, que no van hacia alguna revelación de lo interior, sino al juego de los planos externos, que la nueva tecnología permitirá que sean luminosos y espectaculares. De todos esos modos de expresividad hará gala la danza-teatro.

Volviendo en cuanto a la referida “revuelta contra los progenitores”, la generación de la Judson Church llenará su cometido con la creación del período analítico, dentro del cual la obra coreográfica se planteará exploraciones sobre el movimiento en busca de trascender lo compulsivo sensorial para arribar a lo racional intelectual. Kenneth King, uno de los miembros de esta generación de la Judson, revela su inquietud en esa área y se declara ser “un anti-cuerpo” que pretende poner su pensamiento por arriba de sus sensaciones. En una de sus obras, *Praxiomatics*, plantea un viaje desde el cuerpo hasta la mente, en el cual el gesto y la acción le ceden el paso al lenguaje y al pensamiento. Giros y movimientos que inducían al trance, van a ser reemplazados de forma gradual por un desborde verbal. Mientras tanto, King se descubre a sí mismo en un singular procedimiento llamado The Telaxic Synapsulator, nominado por el mismo como la primera “meta-máquina”. Ella proveía de una visión metafórica de omnisciente conciencia, totalmente libre de las limitaciones normales impuestas a ella por la naturaleza del cuerpo. La imagen que eventualmente surgía era la de la mente que jamás dormía; un ojo que nunca parpadeaba; una conciencia tan sólo expandida hacia globales proporciones, capaz de percibir todo y de nada revelar. En

suma, un anhelo fáustico de consciente despertar que se coloca tan lejos como es posible del mundo natural. King, en todo este juego coreográfico, parecía querer llegar a la conclusión de que sólo era posible llegar a esa adquisición, a través de la trascendencia de las limitaciones del cuerpo, planteada en la pregunta: ¿Es posible que el hombre sólo sea mente?³⁵ Para cerrar esta digresión sobre la emocionalidad, debo hacer hincapié en el concepto de que los modernos judsonianos no pasaron de ser más que unos continuadores de la modernidad en su constante búsqueda de nuevas formas y procedimientos para ahondar en sus ansias de síntesis, concisión y hallazgo de esencias que a lo largo de su trayecto se han constituido en características inalienables de lo moderno.

El verdadero enfoque de la posmodernidad, con respecto al sujeto de la sensorialidad emotiva, no aparece en los predios judsonianos, sino sólo, quizás, en alguno que otro disidente, como es Twyla Tharp o de su entera consecuencia dentro de la danza-teatro alemana, así como en la obra de Meredith Monk y algún que otro representante estadounidense del género danza-teatro, como son Bob Wilson, Martha Clarke o William Forsythe. A partir de este rechazo a la sensorialidad emotiva por parte de los judsonianos, y el distanciamiento emocional de la danza-teatro posmoderna, será necesario hacer una inmersión en los valores intrínsecos de los movimientos que debieron surgir de dicha premisa. Primeramente fue necesario buscar nuevas fuentes de acción cinética, a partir de la negación de los códigos de la danza moderna. El *área del movimiento natural, cotidiano o pedestre* fue una de tales fuentes. Este movimiento pudo surgir tanto de la manipulación de objetos, como de tareas asignadas al ejecutante, o bien del gesto descontextualizado de sus estructuras normales expresivas. El movimiento inmediato de cargar objetos y dejarlos caer a través de complejas travesías espaciales, el uso de escobas, sogas, escaleras de mano, etc., que rompieran con cualquier connotación simbólica, o su relación con imágenes producidas por acciones movilizadoras de algún contenido emocional, fue un expediente de logicidad referencial. El uso de la tecnología permitió aditamentos complementarios al cuerpo del bailarín para ejecutar travesías alrededor de una columna, el tronco de un árbol, o desplazamiento por paredes o fachadas. Gestos incluidos dentro de frases de movimientos danzarios codificados, y, por lo tanto, descontextualizados de sus primigenias motivaciones, al perder sus

significaciones originales y engarzarse como extraños pedruscos en elaboradas estructuras, vinieron a constituir lo que se llamó el “movimiento encontrado”, haciendo un parangón con el “objeto encontrado” (*objet trouvé*) de Marcel Duchamps, que en el mundo de las artes plásticas introdujo cosas de la vida cotidiana, sacadas de su medio natural. Éstas, al separarse de su contexto, se convirtieron en formas vacías capaces de ser admiradas sólo por sus valores formales y no por su significación, o capacidad de información sobre las razones para las cuales fueron construidas. Este procedimiento, iniciado por Merce Cunningham, dentro de su obra coreográfica, fue retomado por los judsonianos y llevado a condiciones extremas, tales como la de usar sólo dichos “movimientos encontrados” como sujetos formales dentro de la textura danzaria. Dichos coreógrafos

[...] usualmente tratan [...] el movimiento pedestre como el equivalente coreográfico del “objeto encontrado” de Duchamps. Ese “movimiento encontrado”, igualmente que el también “objeto encontrado”, establece un tipo de extrañamiento que lo hace salir de su contexto natural, y el efecto de ese desplazamiento consiste en incrementar en vez de decrecer la distancia entre espectador y ejecutante.³⁶

A diferencia de los pioneros de la danza moderna, los judsonianos no inventaron un nuevo vocabulario de movimiento, sino que, por el contrario, simplemente trasplantaron los “movimientos encontrados” a su medio y los constituyeron en lenguaje danzario. La conceptualización del movimiento pedestre entra en la danza por la puerta abierta de los últimos hallazgos de la modernidad, pero, además, plantea una fuerte democratización en el campo de la danza. ¿Quiénes son los más capaces de afrontar espontánea y naturalmente esas acciones de la vida cotidiana, sino las personas no entrenadas como bailarines? La codificación impuesta al cuerpo por las técnicas de la danza moderna, hizo que la generación judsoniana fuera en búsqueda de ejecutantes no entrenados como sujetos idóneos para la ejecución de sus danzas. Artistas plásticos, músicos o simples espectadores intervenían en las presentaciones de la Judson Church, prestándose a juegos coreográficos en los que el movimiento cotidiano era sometido a modulaciones tales como la *repetición*, el *relajamiento*, las *progresiones acumulativas*, y un gusto por el *movimiento emitido bajo los efectos de la fuerza energética consumida en las*

acciones de la vida cotidiana en que el menor esfuerzo busca el mayor resultado. Con respecto al procedimiento de la repetición, Ivonne Rainer dice que “[...] puede servir para vigorizar la discreción de un movimiento, objetivarlo, hacerlo más objetivo, [...] literalmente haciendo al material más fácil de percibir”.³⁷

Otros creadores, como Laura Dean, no comprometidos con aquellos procedimientos que eluden la seducción hacia el público, ven la repetición como una forma de relación con que pretende hipnotizar, o evocar el estado de trance. Este sistema de la repetición está basado en el temor de que la distancia entre emisor y receptor pueda ser tan fluctuante que amenace la atención sobre el movimiento, si no se usan medios compulsivos como éste de la repetición para fijarlo. Como vemos, el proceso analítico de la relación público-ejecutante se impone aquí. Volviendo a una bien objetiva conceptualización de la repetición, veamos lo que sobre ella dice Ivonne Rainer:

Recuerdo haber creído que la danza estaba en desventaja en relación con la escultura, por razón de que el espectador podía utilizar todo el tiempo que le fuera necesario para examinar una escultura, caminar alrededor de ella y todo lo demás que quisiera hacer, pero en el movimiento danzario, por razón de que ocurre en el tiempo, se desvanece tan pronto como es ejecutado. Así en un solo llamado *The bells* repetí los mismos siete movimientos por ocho minutos consecutivos [...] con el sentido de permitir al espectador “caminar alrededor de él”.³⁸

Con respecto a la acumulación, Trisha Brown en sus obras nos deja sentir

[...] la estable acumulación de impersonales, matemáticos e imprecisos movimientos (rotación del puño cerrado con el pulgar extendido) es periódicamente interrumpida por una intencionada excentricidad, movimientos a modo de fuertes espasmos personales sugerentes de alguien que justamente acaba de salir de la ducha e intenta sacudirse para secarse.³⁹

Debemos saber que esta atracción por la textura cotidiana como material de la danza fue llevada a extremos de querer eliminar al público como recepcionista, y así Deborah Hay en sus *Circles dan-*

cing fundía a la audiencia con el ejecutante, no admitiendo la permanencia en sus sesiones danzarias de personas que no intervinieran en la misma. "Esta ambición es reminiscente del anti-aristocrático, anti-jerárquico y anti-ballético impulso que en principio dio nacimiento a la danza moderna."⁴⁰

Todo esto llevó a la utilización del cuerpo como mero objeto, ajeno a sensorialidades y significaciones literales del mismo. *The mind is a muscle*, título de una obra de Ivonne Rainer, nos acerca al concepto de un cuerpo que sólo existe en su función danzaria para expresar los mandatos intelectuales del coreógrafo quien piensa analíticamente sobre todo lo que hace dentro del campo danzario, sin dar oportunidad a entregas sensoriales al público, ni relaciones entre los ejecutantes con el fin de producir imágenes significantes al receptor.

La idea de democratización de la danza, fue no sólo en cuanto a movimientos extraídos de la vida cotidiana, sino también, como se dijo, en relación con ejecutantes no entrenados en códigos danzarios. De ahí se amplió a la vestimenta que fue aquélla de la cotidianidad en forma de mayor comodidad e informalismo, junto al zapato tipo tennis, desapareciendo de las coreografías de este grupo judsoniano, la malla y el leotardo, así como las zapatillas o el pie desnudo, que se habían convertido en el estereotipo del vestuario de la danza moderna en las últimas décadas.

Con esto se dio un último paso hacia el populismo cultural de la posmodernidad, tan refractario a la simplicidad de líneas y al ascetismo de la llamada, hasta el momento, era del modernismo. Sin embargo, todo esto sólo ocurrió en ciertos aspectos, pues por otra parte no se rompió el gusto por la abstracción, la cual por primera vez se va a instaurar en la danza de los años 60 y 70.

El amor por las esencias buscará despojar a la danza de toda literalidad, de toda magia escénica, de narratividad, transformación e ilusionismo. El proceso de creación se va a constituir en un laboratorio abierto, e inclusive se va a incorporar a la obra. Una coreografía estará desvinculada de todo aquello que ha sido su ornato por siglos para convertirse sólo en la expresión de una "danza objetual", donde el lenguaje del "movimiento encontrado" se va a constituir en su textura básica, por la estetización del mismo al ser extraído de sus funciones normales.

De esta "danza objetual", Michael Kirby se expresa de este modo:

[es] una nueva relación psíquica entre espectador y obra coreográfica. Ésta debe ser experimentada por un estado mental que no ha sido hasta entonces utilizado en la danza, convirtiéndose en poco productiva y frustrante para aquéllos que busquen empatía y proyección de sí mismos en la obra. Esto último es un estado mental que se ha convertido en necesario a lo largo de medio siglo de haber mirado ciertas pinturas y esculturas. Quizás ésta sea una explicación del por qué la danza objetual se ha desarrollado en íntimo contacto con el mundo de la pintura y la escultura, y por qué parece ser apreciada primariamente por aquéllos que tienen que ver con esas artes. En tanto una más amplia audiencia advierta o no sensitivamente esa importancia en la ejecución, los pasos que han sido conformados en la misma son indicaciones significativas de un cambio en la mente y en la conciencia del hombre.⁴¹

Kirby también define a la "danza objetual" como aquélla conformada por un movimiento con el cual es imposible establecer empatía, tanto cinética como emocional, quedando dentro de sí en una activa participación sólo consigo misma.⁴²

Cuando se habla de "danza objetual" pues, se trata de una referencia, no hacia un mensaje, contenido o significado, sino a lo que Ivonne Rainer llamara el exacto gasto de energía y la dimensión física precisa de cuerpos que corren, se desplazan, o se tuercen en sí mismos, dentro de un tiempo real, sin otra connotación que la acendrada notoriedad de urgencia e inmediatez. De ahí la ruptura con un tiempo ilusorio teatral que sería la negación de la objetividad para caer dentro del mundo subjetivo de la teatralidad, poblado de imágenes, significados y significantes, dentro de los cuales, la "danza objetual" perdería su razón de ser. La otra será precisamente el área de la danza-teatro en que la posmodernidad vendrá a tener su exacto espacio, haciéndose cargo del vocabulario compuesto por el "movimiento encontrado", aunque no sea refractaria a cualquier otro establecido código danzario que pueda ser útil a su plena y perversa promiscuidad.

El uso del espacio, a partir de Merce Cunningham, va a expandirse, primeramente bajo la influencia del *happening*, surgido en el ámben

neoyorquina en la década de los 60, y en segunda instancia por las precarias necesidades de tipo económico en que se desarrollaba él y su compañía, tanto como las otras que no podían darse el lujo de rentar un teatro. Por esa razón, patios y gimnasios escolares, así como universitarios, los *floors* de baskets, las galerías de pintura y los museos, plazas y parques con sus lagos artificiales, caminos y bancos, se vieron invadidos por las coreografías de esta época. Los libres "movimientos encontrados" ejecutados frecuentemente por bailarines no entrenados, ataviados con la informal vestimenta cotidiana, y en lugares nunca utilizados hasta el momento para un evento danzario, evocan esta época de franca democratización en la danza. Danza hecha por cualquiera, en cualquier lugar posible y ataviada de cualquier forma es la imagen de la llamada danza posmoderna, surgida de la Judson Church, y después expandida por toda el área neoyorquina.

Veamos un ejemplo, el de *Street dance* (1965) de Lucinda Childs, en que el público desde la ventana del desván-estudio de Robert Rauschenberg observaba los movimientos danzarios de la obra. Una cinta magnetofónica proveía de detalles con minuciosa descripción de los objetos, señales y mercancías de las tiendas, a manera de un marco verbal, mientras que los ejecutantes alternativamente establecían focos de atención o se fundían con los transeúntes.

Para mirar esta danza, el observador debe pararse en la ventana de la parte sur del desván y mirar a lo largo de la calle hacia el lado sur de Broadway, especialmente a las aceras que se extienden entre las calles 11 y 12. Me interesa exactamente el área entre el Bon vivant Delicacies Store y el Surplus Materials of Norbert and Hauskneet. No me interesan específicamente los edificios en sí, sino solamente el área entre ellos.⁴³

Quizás uno de los más conspicuos eventos de espacio múltiple y expandido fue el realizado por Trisha Brown en que utilizó las azoteas de varios edificios del *downtown* neoyorquino, con bailarines en distintas áreas de los mismos. Otro fue el de bajar por una pared caminando de forma perpendicular a la misma desde lo alto de varios pisos por medio de un articulado aparato que permitía tal proeza de equilibrio. Hubo otro también en que varios ejecutantes acostados sobre balsas en las aguas del estanque de un parque, hacían

movimientos simples que pasaban de unos a los otros por sobre la superficie acuática. Sin embargo, no puede decirse que estos experimentos crearan aún el hiper-espacio posmoderno aunque puedan considerarse como sus progenitores. Al mover sus danzas dentro de espacios insólitos, que necesariamente por ser públicos se convertían en "lugares encontrados", capaces de adquirir un sentido estético precisamente por convertirse en paisajes distanciados por el extrañamiento y la otredad, los judsonianos pretendían romper con la establecida teatralidad y probar que cualquier lugar puede ser utilizado, no por la magia teatral, sino por la voluntad intelectual del coreógrafo. También Cunningham minó la dimensión temporal dentro de la coreografía al desconstruir sus obras en secciones que podían ser cambiadas en cualquier ocasión por medio de los procedimientos del azar. Esto, sin contar con su insistencia con respecto a que la música, la danza y la escenografía no necesitaban estar unidas por ligazón alguna en forma orgánica, lo que, a su vez, hacía el tiempo escénico más fragmentado e inestable por sentirse los diversos estratos o sistemas significantes chocar abigarradamente unos contra los otros.

Si estos atentados a la dimensión temporal en la obra coreográfica plantean una revalorización del tiempo en la danza, no podían aún, sin embargo, preverse lo que serían los rompimientos teatrales en la posmodernidad, como los inflingidos por William Forsythe en la década de los 80 dentro de su versión posmodernista de la danza-teatro, a pesar del uso del más acendrado código danzario: el ballet clásico. Telones de boca que se cierran y abren en medio de la representación, sonidos musicales que desaparecen aunque los bailarines sigan bailando en escena, piezas escenográficas que esconden a los ejecutantes, luces escénicas que se apagan y encienden intermitentemente, o se lanzan a los ojos del espectador, recursos todos que cortan deliberadamente el tiempo de la coreografía en la posmodernidad.

Por último, citaremos un llamado a la nostalgia "retro" en la revitalización del pasado reciente, de acción, no solamente en la danza urbana, como el *break dance*, sino también en el *tap*, la de parejas llamadas de *ball room*, los coros de las *rockettes*, las portadoras de batutas de los desfiles callejeros, y el patinaje, tanto sobre ruedas como sobre el hielo, de los años 40. Un tipo de ejercicio de la memoria danzaria de las formas populares va a llenar esa casilla historicista

de la posmodernidad, que irá a la búsqueda de la Historia, no como lo hizo la danza moderna con el período pre-clásico para encontrar eslabones que definieran la cadena del desarrollo de la danza, sino como una festiva memorización de un pasado reciente que le permite irónicamente preservarse contra la originalidad, algo tan poco convincente al espíritu posmoderno, el que sólo se compromete con los estilos históricos para utilizarlos como elemento de ornamentación y no de continuidad. Este aspecto resulta ser de los pocos que puramente pueden ubicarse dentro de un sentir posmodernista, y que, sin embargo, no es posible adjudicárselo a los judsonianos, sino a personalidades como la de Twyla Tharp, quien surgió de esas filas, pero que lo utilizó más adelante de haber abandonado esos predios. Este sentir no sólo se ajusta al enfoque del pasado que tiene que ver con lo posmoderno, sino que también lleva el ansia de populismo cultural que invade a esta tendencia. Una desenfadada mezcla de formas danzarias *pop* con el más cerrado código ballético va asimismo a cumplir con el apotegma de *Anything goes* (Cualquier cosa va bien), al pasar por el colador de una sensibilidad formalista el juego de los bailes urbanos, producto de los gustos espectaculares del mundo del entretenimiento de décadas pasadas. Estos últimos toques son, quizás, los más exactos matices de posmodernidad en la danza norteamericana de los últimos decenios (aparte de su danza-teatro), lo cual dejará una estela de cultivadores.

A manera de conclusión es necesario, pues, hacer constar que este grupo que se autodenominó como posmoderno, al hacer un análisis de sus búsquedas, experimentaciones y concreciones debe ser situado dentro del aún no extinguido período de la modernidad, siempre abierto a la búsqueda de la originalidad, a la síntesis y a la austeridad propias de sus lineamientos estéticos. Esto no quiere decir que, como hemos visto, no existan atisbos del posmodernismo dentro de sus obras, y que no dejen de existir componentes generacionales que sean ahora representantes danzarios del posmodernismo estadounidense.

Para tratar de clarificar algo de esta confusa situación de la danza entre las tendencias del modernismo y de la posmodernidad, pienso que es útil hacer un recorrido por los perfiles estilísticos de los períodos de la danza que han marcado sensibles diferencias en su total desarrollo, para en conjunto poder determinar qué es lo que pertenece a cada uno y su diferenciación con los precedentes. De esa

manera, podremos situar a la cultura danzaria occidental, desde sus inicios en el siglo xvii hasta el xix inclusive, bien determinada por su sentido de verticalidad del cuerpo en relación con el suelo que la soporta. Los códigos desarrollados por el ballet hicieron amplio énfasis en la oposición a la ley de la gravedad; la bailarina sobre las puntas, los poderosos saltos masculinos, y las cargadas o levantamiento por los aires de la mujer por el hombre, estuvieron todos al servicio de la levitación, la ligereza y el flotar de los cuerpos danzantes desligados del poder de atracción del suelo. La diferencia sexual entre hombre y mujer fue utilizada como elemento de contraste y relación entre las figuras que se movían más allá de la fuerza gravitacional. Podemos perfectamente decir que la verticalidad poseyó una bien marcada direccionalidad hacia arriba, en oposición a la tierra.

En el siglo xx, el surgimiento de la danza moderna va a revalorizar esa verticalidad y revertir su direccionalidad hacia abajo. O sea, que el bailarín llamado moderno, cuestionará la verticalidad con las contracciones ondulantes de su cuerpo, con sus caídas, para enseguida recuperarse de las mismas, y con el uso del nivel del suelo como plano inspirador: la cercanía con la tierra pareció proporcionarle poderes creadores. Por otra parte, ese sentido de penetración en el suelo lo entrenó en la interiorización de su personalidad, y una introspectiva tendencia, producto de ello, le hizo abrirse a su psicología, a sus visiones y a sus conflictos internos.

La danza de los 60 decide romper con la verticalidad preponderante del código ballético y también con el cuestionamiento del mismo hecho por la danza moderna. Prescinde de la verticalidad y con ella de todas sus consecuencias. Va a dejar sentir la preponderancia de la ley de la gravedad, y con ello dejará de utilizar las altas tensiones energéticas de los períodos anteriores. Un cuerpo relajado, fuertemente atraído por la tierra, dejará de expresarse en saltos, o en las fuertes cargadas en abierta oposición con el suelo. En vez de oposición, será la atracción del suelo tal, que puede decirse que va a desarrollar una horizontalidad del cuerpo del bailarín sobre el piso, en vez de la verticalidad precedente. Una de las líneas creatrices de la danza de esta época será la *Contact improvisation*, técnica creada para el goce de improvisadas coreografías en que la energía emerge de cuerpos relacionados entre sí, entregados al disfrute de su peso y al leve rebotar en contra del suelo para volver a caer, sin daño alguno.

Esta técnica de improvisación de contacto inventada por Steve Paxton en 1972, tiene en su formación las influencias de la danza social, los deportes y las artes marciales, así como una íntima y personal interacción entre los cuerpos de sus ejecutantes. Expandida por todos los Estados Unidos, Canadá y Europa, se ha constituido en un tipo de danza folklórica urbana y contemporánea que todo el mundo puede aprender y participar en ella. La estructura de movimientos de la misma, literalmente corporiza la ideología social de principios de la década de los 70 que rechazó el tradicional género de los roles y jerarquías sociales. La experiencia de tocar y compartir el peso con un compañero de cualquier tamaño y sexo, es vista como una nueva experiencia del yo interactuando con otra persona. La ausencia de consciente foco composicional en su forma representó una espontaneidad vital, un literal "seguir el flotar de los eventos", al tiempo que los bailarines siguen el flotar de sus contactos físicos. El grupo, sin director, simboliza a una igualitaria comunidad en que cada cual coopera sin ser dominado. Por último, el modo de practicar e improvisar recuerda una danza social, un informal encuentro en que cada cual puede participar si lo desea, y en que la distinción entre aficionado y profesional es conscientemente ignorada. Actualmente existen compañías profesionales de esta técnica, la cual también es usada dentro de otros tipos de danza, a la vez que constituyen una bien organizada actividad social.⁴⁴

A partir de este período de la década de los 60, puede decirse que la danza tirará por la borda siglos de tensión física para la consecución de códigos complejos de acción. El movimiento natural y la energía mínima para su logro instaurarán un mundo en que la diferencia de sexos no tendrá trascendencia alguna, y los cuerpos perderán individualidad en sus acciones espaciales, y desde luego que la sensorialidad quedará controlada por impulsos mentales y más abstractos que los acostumbrados por la expresividad de los otros códigos. Hacer de la acción física en el momento y el lugar precisos una fuente de realización independiente de sentimientos emocionales, ha sido su ideal. Que pueda lograrlo o no, basado en el imponderable carácter sensorial del cuerpo del bailarín, es una cuestión todavía por definir, aunque no por ello ha frenado todo tipo de intento en su logro. Al respecto dice Roger Copeland:

Una cosa es que Duchamps expurgue la "expresión animal" de un arte inanimado como es la pintura, pero otra cosa es hacer lo mismo con un arte del cuerpo. Pueda o no la danza plenamente trascender alguna vez sus orígenes [...] para alinearse dentro de las teorías y prácticas de las artes plásticas contemporáneas mundiales es algo que aún está por ver.⁴⁵

Es decir, que aunque muchos estimen que los propósitos de esta danza de los años 60 no ha logrado su finalidad que es la de eliminar el factor emocional de la danza, no por ello, y quizás en el arduo empeño, ha sabido encontrar nuevas formas de moverse que han dominado el desarrollo de la danza hacia fines de nuestro siglo. Raro será encontrar un coreógrafo de los últimos decenios que no se haya hecho eco de la descontextualización del gesto, de la energía danzaria descargada en las tareas, de los movimientos encontrados, del intento si no de la total eliminación de la emotividad, por lo menos mostrarla bajo un aspecto de otredad y extrañamiento que permite ver al bailarín a través de un distanciamiento sensorial que antes no aparecía en la danza. La periodización de estos cuatro lineamientos nos va a dar la perspectiva de que si el primero duró varios siglos, el segundo sólo fue de cuatro décadas, mientras que el tercero fue de una sola, por lo que podemos llegar a la conclusión de que el dinamismo evolutivo cada vez ha sido más acelerado e intenso. Al llegar a la década de los 70, y no ocurrir ninguna nueva emergencia, hubo, sin embargo, una novel alternativa, que fue el posmodernismo, en que todo lo anterior se convirtió en bloques de componentes para la gran mezcla de fin del siglo xx. Hoy por hoy, tenemos dos caminos de expansión de la danza, uno el de la danza-teatro con su vuelta a la narratividad, su eclecticismo estético, su teatralidad acendrada, plus la utilización de todos los últimos hallazgos de la década de los 60, y otra, la corriente más apegada a los judsonianos, aunque independizada de ellos.

Twyla Tharp vendrá a constituirse en la figura paradigma de este abstraccionismo populista que usará del virtuosismo ballético, prescindiendo de la galante relación de sexos, en grupos amorfos, ajenos a las racionales formaciones y las diferenciaciones entre solistas y cuerpo de baile. Prescindirá de la narratividad, pero guardará el fuerte acento teatral dando la sensación de casuales *happenings* a una bien estructurada coreografía, plena de elementos físicos opositores en la

dimensión espacial escénica, la cual es manipulada con un tiempo fragmentado por apagones de luces, aunque plenos de ritmos organizados del mismo, en frases que pasan intermitentemente de bailarín a bailarín, o que juegan repitiéndose de uno a otro, pero en bizarras relaciones entre unos y otros. De los judsonianos tomará los laqueados rostros como máscaras del Noh, inexpresivos y enigmáticos para instaurar una atmósfera de humor indiferente, o más bien irónico. De sus bailarines en escena se ha dicho que sus inexpresivas caras pueden parecer las de auténticos jugadores de póker, a pesar de estar entregados a intensas acciones escénicas como las de repetir en distintos lugares idénticas frases al mismo tiempo, o por el contrario, las mismas frases en diferentes tiempos, oponiéndolas de una situación a la otra casi a punto de la colisión por momentos, y al mismo tiempo haciendo aparecer como que todo es puramente casual. Sus bailarines se pasan frases, cuenta por cuenta del uno al otro, como si estuvieran efectuando un juego de grupo, todo ello eludiendo la uniformidad física o personal.⁴⁶ La utilización del "retro" danzario es bien conocida en sus piezas coreográficas: del *tap* al *break dance*. Del *ball room* al bastoneo de las *rockettes*, o al trabajo de los patinadores de hielo. Con ello ha sabido dar el salto del mundo de la vanguardia al amplio gusto del mundo del espectáculo, siendo, por supuesto, inmediatamente solicitada por grandes y establecidas compañías de ballet, tales como el Jeoffrey Ballet y el American Ballet Theater. A ella, como coreógrafa del posmodernismo, puede bien aplicársele aquella idea desarrollada por Jameson de la inmediata aceptación y complacencia por parte de la cultura oficial, así como su rápida institucionalización. Igual que los filmes de Almodóvar, triunfadores en diversas partes del mundo, el renombre de Twyla Tharp ha cundido por el mundo de la danza en los últimos decenios.

La frontera entre la alta cultura danzaria, ballet, danza moderna y *avant-garde* judsonianos va desapareciendo para fundirse con el populismo estético del jazz y sus manifestaciones danzarias urbanas surgidas del espectáculo comercial para masas o del devenir callejero, "[...] de esa misma Industria Cultural tan apasionadamente denunciada por los modernos [...]".⁴⁷ Twyla Tharp mezcla la música de la época del *ragtime* con Haydn, la de Fax Weller y la de Chuck Berry con Mozart y Bach, sus guiones literarios dichos en escena

ilustrados por los mismos bailarines: una total intertextualidad posmoderna. Su obra reniega de la originalidad y en uno de los textos usados en ella, dice: "¿Puede algo ser nuevo, original, privado? Pienso que puedo hacer una danza con las *Variaciones Goldberg* precisamente porque eso ha sido ya hecho."⁴⁸ Con ello se adhiere al criterio posmoderno de que "[...] la absoluta originalidad es un mito del romanticismo tardío".⁴⁹

Hurgando en las características de su coreografía, encontraremos un paralelo con los preceptos posmodernistas establecidos por Copeland: a) un retraimiento con respecto a las doctrinas de pureza y unidad; b) un buen aprovechado y ecléctico historicismo; c) una nueva determinación de reconciliar el viejo desacuerdo mantenido durante todo el siglo entre la vanguardia modernista y la fuerza del gusto de la clase media.⁵⁰ En Twyla Tharp podemos encontrar un buen ejemplo del artista posmoderno con una "[...] más flexible actitud hacia la cultura popular, una mayor noción de popularidad o por lo menos de accesibilidad hacia ella".⁵¹

Las últimas décadas del siglo xx van a presentar una particularidad: la de una civilización que mira al pasado sólo como citas historicistas y al futuro como fantasías consumistas. A partir de ello, no le queda otra expectativa que situarse con fuerza en el presente. Esa inmediata urgencia de vivir en el "aquí" y el "ahora", le ha hecho desarrollar una potencia narcisista y como secuela de ello, un hedonismo insaciable que plasma en el gusto por una espectacularidad teatral.

La cultura del simulacro al que ya hemos hecho referencia lleva a las sociedades desarrolladas de fines de nuestro siglo a teatralizar sus vidas con el gran aparato de la tecnología. La vida pública se llena de ceremonias vistosas; los dirigentes políticos resplandecen como las estrellas de Hollywood y hacen giras triunfales por el mundo. Los atentados contra ellos se convierten en *thrillers* impactantes: el Papa, a partir del estruendoso y fallido atentado a su vida en la plaza del Vaticano, viaja por el mundo dentro de su especial autocar (el papamóvil), dando una imagen de divino extraterrestre tras los cristales de su cápsula protectora, dentro de la cual va de pie impartiendo bendiciones. Los psicópatas hacen de las suyas espectacularmente, y así John Lennon es asesinado en la puerta de su casa por un fanático admirador, mientras otro, armado de una mandarina

acomete a golpes a la *Pietà* de Miguel Ángel en el museo del Vaticano. Los Juegos Olímpicos, por su carácter universalista, han sido marco propicio para el despliegue del terrorismo internacional. En la Olimpiada de 1972 efectuada en Múnich, un grupo de terroristas cometieron el vandalismo de bombardear las instalaciones deportivas en plena competencia ante el pánico de miles de espectadores. Ya en 1968, la Olimpiada de México dio la oportunidad para un despliegue de represión contra los estudiantes que culminó en la llamada Noche de Tlatelolco, en que fueron ametrallados varios cientos de indefensos jóvenes. Éste fue uno de los episodios de la revuelta de los estudiantes que había culminado en 1968 con la toma del teatro Odeón y la marcha por las calles de París, otro buen golpe de espectacularidad de la segunda mitad del siglo xx.

La era posmoderna es rica en teatralización a gran escala. Dice Ihab Hassan, uno de sus connotados líderes: "El 'teatro' se vuelve —al borde del terrorismo— el principio activo de una sociedad paratáctica, descanonizada, si no realmente carnavalizada." Aquí surge el concepto de *performance* como algo básico de la lógica posmoderna en que es necesario una febril actividad sensorial multiplicada por "una energía en movimiento, una energía con su propia forma" que se revela en la ejecución, la realización, la actuación en público de muchos ante muchos más. Aquí entra también el concepto de carnavalización como "[...] 'polifonía', capacidad centrífuga [...] 'alegre relatividad' de las cosas, el perspectivismo y el performance, la participación en el salvaje desorden de la vida, la inmanencia de la risa". Y sigue: "[...] la lógica peculiar del 'al revés', [...] del 'al contrario', [...] de numerosas parodias y travestis, degradaciones y profanaciones, coronaciones y descoronaciones cómicas. Una segunda vida".⁵² ¿Qué es el teatro sino esa segunda vida que sólo el acto performativo permite en el trayecto entre emisión y recepción? La mentira de la teatralización va a hacer posible la semiósis teatral. Una catapulta de signos se van a corporizar y lanzar información para la alta comunicación de lo performativo. Por ello es que la Semiótica va a adquirir una gran importancia en los últimos decenios. Para esta ciencia "[...] el ojo nunca es 'inocente', y, por lo tanto, todas las transacciones perceptuales están culturalmente mediatizadas (así en cierto sentido son 'impuras'), es decir, que todos los sentidos están social e históricamente determinados".⁵³

De aquí saltamos a la conceptualización de la impureza en el ámbito de la posmodernidad, cuando se establece por sus ideólogos que "[...] el posmodernismo puede ser comprendido como una estética de la impureza",⁵⁴ en que si los modernos decían que "lo menos es lo más", la réplica de que "lo menos es un aburrimiento" (Venturi) se espeta contra la obsesión modernista de la pureza. La ideología post-moderna brota de la palabra del manifiesto del arquitecto Robert Venturi que en 1966 dijo:

Los arquitectos no pueden por más tiempo dejarse intimidar por el lenguaje moralmente puritano de la arquitectura ortodoxa moderna. Me gustan los elementos que son híbridos, en vez de los "puros", los comprometidos, en vez de los "limpios"... tan perversos como impersonales, tan aburridos como "interesantes"... acomodativos más que excluyentes, redundantes más bien que simples, rudimentarios tanto como innovadores... estoy más por la confusa vitalidad que por la obvia unidad. Estoy por la conclusión que no se deduce de las premisas y proclamo el valor de la dualidad.⁵⁵

Toda esta profusión de signos y la impureza en la mezcla de sus sistemas son caminos a la teatralización. De aquí que ésta sea la época de sorprendentes intercambios que hacen salir el cuadro fuera del marco y convertirlo en una "instalación", o a los cantantes bailar en escena, el habla callejera mezclarse con la alta literatura, y a borrarse también las fronteras entre la danza y el teatro. El mundo de la imagen que ha inundado la percepción de la sociedad de los últimos decenios, vía el factor tecnológico, va a constituirse en el puente que va a anudar la danza-teatro dentro de la conceptualización de lo híbrido, tan caro a la posmodernidad. La hibridación no es más que "la repetición mutante de los géneros" que va a llevar "[...] a un concepto diferente de la tradición [...] en el que la continuidad y la discontinuidad, la alta y baja cultura, se mezclan no para imitar, sino para expandir el pasado, en el presente. En ese presente plural, todos los estilos están dialécticamente disponibles en una interacción entre el Ahora y el No Ahora, el Mismo y el Otro".⁵⁶

Caemos de nuevo en la ya conocida intertextualidad que hace penetrar un sistema de signos dentro de otro para construir la urdimbre sistémica que va a tener revelación en la danza-teatro, géne-

ro de géneros dentro de la posmodernidad en que la hibridación va a tener uno de sus más sólidos pedestales.

La narratividad, tan rechazada y execrada a partir de Cunningham, vuelve a instaurarse en la danza-teatro con un fuerte caudal de figuratividad. “[...] el desprestigiado ‘contenido’, palabra críticamente caída en desgracia, totalmente terrorífica y pasada de moda, parece reencontrar su respetabilidad”.⁵⁷ Pero esta vez la deconstrucción de los materiales narrativos va a darle al género una estructura en que escena tras escena alrededor de una temática no se van a aglutinar para constituir la longitud en tiempo escénico de la obra coreográfica. Ya desde los días de la Grand Union, grupo de judsonianos reunidos en una compañía, se dedicó a la libre improvisación en público por varios años (1970-1976). Sally Banes comenta su espectáculo de esta forma:

A veces como que el formato total de la Grand Union se refería al vodevil, ya que los números de danza surgían en cualquier momento, o bien los “gags” interrumpían la danza, la cual a su turno podía interrumpir las canciones. Pero aquí se trataba de un vodevil surrealista, ya que el método de libre asociación utilizado en la manera de agregar nueva música, nuevos elementos escenográficos y nuevas ideas creaba nuevos marcos de referencia en una corriente de rápidos cambios.⁵⁸

De la obra de Pina Bausch también se dice que obedece al formato del vodevil, una de las formas más primitivas de hibridación de teatro, música, canciones y bailes. En ese formato, un número sigue al otro sin relación alguna entre sí, y a través de los mismos se hace uso tanto de textos verbales, como canciones o secciones puramente danzadas que se suceden por solos, dúos, tríos o por grupos enteros de bailarines. Con esto, la danza-teatro se inscribe dentro del carácter de indeterminación que “[...] incluye toda clase de ambigüedades, rupturas y desplazamientos que afectan al saber y a la sociedad”. Esa indeterminación surge de la fragmentación: “El postmodernista sólo desconecta; los fragmentos son todo en lo que él aparenta confiar.” Y así se exhorta a “[...] una guerra contra la totalidad [...] [en] testimonio de lo impresentable [...]”.⁵⁹ He aquí la descripción de *Con amore*, “[...] un escenario apocalíptico y desesperado, aunque clásicamente lleno de gracia”, de Martha Clarke en que podemos

ver claramente la acumulación indeterminada de escenas e imágenes sobre la temática del amor en el Renacimiento italiano:

Primero, unas mujeres completamente desnudas, surgen en procesión, que evocan [...] ¿A Man Ray? ¿A Margritte? O ¿a figuras de fantasmas familiares? El espectador no tiene tiempo de precisar reminiscencias, cuando ya un tipo de “pierrots lunaires” con cuellos de tul volado y sombreros puntiagudos [...] y violines o guitarras, se expanden por la escena. Todos cantan con voz de “castrati” [...]. Una mujer aparece por una ventana y flirtea con un esqueleto; otra, que tiene cuatro manos, se peina despaciosamente, mientras se mira en dos espejos que posee. La canción *Miracolo d'amore*, entonada a coro, restablece un semblante de unidad [...] y he aquí que dos groseros personajes se pelean entrelazados por el suelo, insultándose a grandes gestos, en italiano, a través del proscenio. [...] Un fantasma jorobado, con el cuerpo completamente recubierto por una especie de capa, atraviesa el espacio escénico, barriendo todo a su paso, con ayuda de una escoba de hechicera.

[...] esta escena sugiere vagamente una pintura célebre de Clouet que representa a dos mujeres con el busto desnudo, una sosteniendo delicadamente el pezón de la otra entre dos de sus dedos. Y de pronto, el cuadro se materializa, pero con un ligero matiz: una de las dos mujeres es atacada por una risa histérica, lo que la otra hace cesar brutalmente, como si apagara una luz, pellizcando el borde del seno de su compañera. [...] a la derecha se adivina que una violación es perpetrada, pero no se percibe por la ventana abierta más que una pequeña parte de la acción que plasma una perturbadora escena de confusos cuerpos desnudos.

[...] una mujer echada sobre sus espaldas abre las piernas bajo una saya de tul, da a luz una concha marina que la asistente del parto, encantada, se lleva a la oreja.⁶⁰

Esta concepción de la obra coreográfica como aglutinación de escenas desconectadas una de las otras vendrá a constituir una marca de fábrica de la danza-teatro y su criterio sobre el espectáculo. Maguy Marín habla de sus obras así: “[...] división en cuadros, espectacularidad que persigue las formas más atrayentes del teatro popular [...]”.⁶¹

La premisa de descanonización (Ihab Hassan) es cumplida por la danza-teatro al rechazar los códigos establecidos en las técnicas danzarias hasta el momento, con lo cual se ataca “[...] a todas las convenciones de autoridad. Somos testigos [...] de una ‘deslegitimización’ masiva de los códigos maestros en la sociedad [...]”, y ahondando en esta característica de la posmodernidad que tan bien ejemplifican muchas de las obras coreográficas de la danza-teatro, sigamos el rastro de conceptualizaciones sobre la descanonización: “[...] desde la burla de la autoridad hasta la revisión del plan de estudios, estamos descanonizando la cultura, desmixtificando el saber, desconstruyendo los lenguajes del poder, del deseo, del engaño. La burla y la revisión son versiones de la subversión, cuyo ejemplo más triste es el incontrolado terrorismo de nuestro tiempo”.⁶²

Los creadores dentro del tanztheater alemán se van a adherir a la expresión cinética producto del movimiento pedestre y prosaico, pero descontextualizado en la obra coreográfica, como para constituirse en un objeto de otredad y extrañamiento distanciado, del cual ya hemos hablado. “[...] gestualidad del comportamiento y tics nerviosos; movimientos elementales y explosiones acrobáticas; manifestaciones de lo cotidiano tanto en el sentido íntimo como en el social; huellas del sistema biológico y del subconsciente”.⁶³

Pina Bausch extraerá sus movimientos de los que ella llama “historias del cuerpo”, surgidos de procesos improvisatorios con lo cual buscará la concreción de su “teatro de la experiencia”. Meredith Monk tomará la perspectiva judsoniana de buscar nuevos movimientos y así “[...] sacando a los movimientos cotidianos y a los objetos del contexto del mundo de la vida diaria, las cosas ordinarias, son transmutadas al exponerlas dentro de nuevos marcos, con lo cual establece que el teatro es un mundo separado con sus propias leyes, hábitos y costumbres”.⁶⁴

Por su parte, William Forsythe no renunciará al idioma de la danza académica, pero a partir del concepto de que: “La herencia del ballet clásico se ha agotado y estamos de nuevo en el punto de partida.” Sus coreografías “desmantelan el mito del ballet clásico”,⁶⁵ y con ello desacraliza y contamina el lenguaje que utiliza.

La crítica responsable se resiente de los procedimientos con los que el código ballético es sometido por Forsythe, con lo cual podemos llegar a la conclusión de que la descanonización posmodernista

puede coexistir con la materia descanonizada. Tal es su fuerza de mezcolanza. “[...] la danza clásica académica es frecuentemente distorsionada y sometida a un proceso de disección hasta el punto de hacerla irreconocible”.⁶⁶

Es en el punto crucial de la emocionalidad que la danza-teatro va a tener un tipo de oposición con los postulados de la posmodernidad, tan excluyente en cuanto a la misma, por lo menos parcialmente. El cuerpo del bailarín, por su propia naturaleza, es bien conocido que se constituye en el sujeto más permeable a la sensorialidad emotiva. También es bien sabido que los procedimientos coreográficos de Cunningham, Nikolais y Balanchine en los años 50 se dedicaron intensamente a desechar ese condimento de la acción viva en el cuerpo danzante. Una danza hacia la abstracción, que buscaba eliminar todo psicologismo, todo compromiso con la interiorización anímica del bailarín, fue la meta de un grupo de creadores de ese decenio. Códigos desprovistos de inmediatas relaciones, con una sensorialidad desconstruida, una lógica por la discontinuidad espacio-temporal, por vestimentas y elementos plásticos, por el seguimiento de estructuras musicales regidas por formas bien alejadas de lo ya trazado (Stravinsky, Webern) lograron una época en que puede decirse que los criterios sensoriales en la danza fueron barridos. Luego vino la generación de la Judson Church (Ivonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton, Kenneth King, David Gordon, Deborah Hay, Laura Dean y otros) que penetró aún más en dicha tendencia y se dedicó a rechazar otros aspectos de la danza, como la teatralidad, el espacio escénico, y los códigos de movimiento, hasta incorporar el movimiento cotidiano a la estilizada área de la danza. El llamado neoexpresionismo del tanztheater alemán va a plasmar una vuelta a la emocionalidad. Con Pina Bausch a la cabeza, un grupo de creadores que ya han sido nombrados, se dedicarán a devolver al mundo de la danza los aspectos emotivos, la teatralidad y la figuración narrativa, aunque esta última aparecerá filtrada por los procedimientos posmodernos surgidos de la abstracción modernista, tales como la ruptura con la linealidad, la conversión de los objetos reales en significantes evocativos, y la presentación de las temáticas a través de diversos planos de la realidad y la fantasía, al extremo de hacer ambos campos casi indiferenciados y convertirlos por lo tanto en visionarios y hasta oníricos. Esta multiplicidad de superficies frecuentemente se van a materializar por medio de procedimientos

tecnológicos teatrales que permiten nuevos modos de comunicar en el espectáculo danzario. "[...] algunos entre los más importantes postmodernistas [...] optan por una conversión a una teatralidad espectacular y multimedia que contradice los paradigmas utópicos y ascéticos de los años sesenta".⁶⁷

En este resurgir de la danza teatral, con nuevas perspectivas, aunque devolviendo algunos de los presupuestos perdidos en las corrientes en boga por aquel momento, "[...] el objeto no es nunca la exploración o el descubrimiento de nuevos movimientos en cuanto tales, sino la identificación de nuevos modos de comunicar mediante el trámite del movimiento".⁶⁸ Sin embargo, no son desechados muchos de los procedimientos utilizados anteriormente para llegar a las concreciones coreográficas de sus creadores, pero ahora con la finalidad de mantener frescas las fuentes espontáneas de la cinotividad. De este modo: "Las improvisaciones de movimiento y de discurso creadas por los bailarines constituyen el material sobre el que construir a continuación, por libres asociaciones, la estructura de la obra, que se abre cada vez más al encuentro de los distintos códigos expresivos."⁶⁹

Los objetos se van a constituir en co-protagónicos dentro de la danza-teatro: Susan Linke hará famosa su danza con una bañera, dentro y alrededor de la cual expresará sus ideas feministas. La relación con los objetos despertará decisivas asociaciones emocionales al evocar significados trascendentes que permitirán al bailarín desenvolverse dentro de una perspectiva de viva experiencia, al mismo tiempo que crea signos (semiosis) que darán claves de información al receptor. Reinhild Hoffnan en *Solo mit sofa* expresa la lucha contra las restricciones en una extenuante relación con un diván al que se encuentra indisolublemente ligada por una larga tela.⁷⁰

Recientemente Pina Bausch ha presentado una nueva obra con el funcional título de *Tanzabend II* [...] la pieza fue a la vez nueva y vieja, característica nada fuera de lo común dentro del tanztheater de la postguerra. Pina Bausch ofreció al público una pieza de tres horas en la que uno pudo identificar muchos aspectos de otras obras suyas del pasado. A primera vista pudimos observar diversos elementos presentes dentro de su estilo teatral: árboles colgantes del techo, un animal que anda (esta vez un oso polar), un bebedero, los bailarines interactuando con el público (pidiendo dinero), el des-

pliegue de defectos físicos, la agonizante naturaleza del mundo de la danza, lo absurdo de los rituales cotidianos del hombre. Las acciones en escenas también fueron familiares: la recurrente línea frontal a lo ancho del proscenio, los sincronizados y rítmicos movimientos en las diagonales, los característicos gestos de brazos cruzados, el detallado uso de las manos, la utilización de movimientos totales del cuerpo, el contrapunto entre acciones inmovilizadas y rápidas explosiones de movimiento, así como el ruidoso y activo ir y venir del total conjunto de sus bailarines.

[...] Blacanieves desciende del cielo del teatro; abedules en lo alto crean una floresta que lentamente es bajada; proyecciones sobre una pantalla que sumergen al teatro y su público en extraños paisajes de desiertas playas y montañas. Todos los elementos escénicos estuvieron plenos de simbólicas significaciones que crearon un mundo donde los seres humanos y los objetos habitaron un espacio en que perdieron sus identidades individuales.⁷¹

La sensorialidad emocional propia de este llamado neo-expresionismo del tanztheater va a estar, sin embargo, controlada por otros recursos de la posmodernidad, como la retórica de la ironía y la ausencia del yo. De la primera hay que decir que crea un distanciamiento que permite la valoración por una perspectiva que lanza hacia la autorreflexión al sujeto receptor. El procedimiento de la ironía plantea un esquema complejo, ya que consiste en dar a entender algo contrario de lo que se piensa, promover un significado estrictamente opuesto al aparente, y establecer una relación lúdica entre el significado superficial y el profundo, entre el externo y el interno.

[...] [la] ironía supone la indeterminación, la multivalencia [...], la claridad de la desmitificación [...].

La ironía, el perspectivismo, la reflexibilidad: éstos expresan las inevitables recreaciones de la mente en búsqueda de una verdad que continuamente la elude, dejándola tan sólo con un irónico acceso o exceso de autoconciencia.⁷²

El hecho escénico se va a desplegar en varios caminos, por medio del recurso irónico. La entrega emocional es controlada por un pensamiento crítico racional y reflexivo, por diversos puntos de vista

que no son solamente los pasionales o los determinados por los sentimientos. Cuando en *Barba Azul* de Pina Bausch se hace un despliegue violento de la hegemonía masculina sobre la mujer en diversas escenas, vemos al protagonista pretender lucir sus encantos viriles ante una pequeña muñeca desnuda parada en medio de la escena, y también en medio de una agresiva acción entre una pareja, una gran línea de hombres en traje de baño, como Apolos de magazines, se sitúan en el proscenio, mientras un grupo de mujeres, lujosamente ataviadas, tantean sus músculos y admiran sus presencias como abejas absorbiendo el polen de las flores. Con esa doble acción, la ironía pone en entredicho a la maltratada víctima que se constituye en esclava de sus sentidos ante la presencia masculina, quien, por su parte, es capaz de inflar su vanidad hasta delante de una inerte muñequita de juegos infantiles. La visión romántica femenina es ridiculizada en *Renata se va*, cuando los hombres aparecen en un marco de cuento de hadas, con rey y reina incluidos, desplegando a sus espaldas alas de seráficos ángeles, según la imagen de ingenuidad femenina.

Otro de los recursos desplegado por la posmodernidad, y que controla los excesos de emocionalidad, surge de la llamada ausencia de profundidad que implica la anulación del tradicional yo, “[...] simulando un autodesvanecimiento —una falsa lisura, sin dentro/fuera— o su contrario, una automultiplicación, una autorreflexión”, declarándose al sujeto como una mera ficción, y así suprimiendo o dispersando el ego. “Perdiéndose en el juego del lenguaje, en las diferencias de que está hecha pluralmente la realidad, el yo encarna su ausencia incluso cuando la muerte acecha sus presas. Se difunden los estilos sin profundidad, que rechazan, eluden la interpretación.”⁷³ Esta ausencia del ego descentra al yo de sus interioridades y con ello se expulsan las experiencias de ansiedad y de alienación, tan caras al primitivo expresionismo de los años 20 y que “[...] ya no resulta apropiado en el mundo del postmodernismo”, pues “[...] la alienación del sujeto ha sido sustituida por la fragmentación del sujeto”. A esto se refiere Jameson cuando habla de la *mengua de los afectos*, con lo cual se refiere a “[...] el fin, por ejemplo, del estilo, en el sentido de lo peculiar y lo personal; el fin de la pincelada individual distintiva [...]”. Sin embargo, “Esto no quiere decir que los productos culturales de la era posmoderna estén totalmente desprovistos de sentimientos, sino

que los mismos —a los que quizás sería más adecuado denominar ‘intensidades’— son ahora impersonales y flotantes [...]”⁷⁴

Esto podemos medirlo más concretamente con el surgimiento del gusto por la biografía en los últimos tiempos dentro de la narrativa danzaria. Cuando enfrentamos al *Café Müller* de Pina Bausch, asistimos a los recuerdos de su niñez, pero con su presencia adulta y rodeada de personajes que ambiguamente pueblan sus memorias, o, quizás, son aspectos de su vida. La claustrofobia de la escena llena de sillas, es aparentemente mitigada por un personaje que sólo se dedica a movilizar constantemente el mobiliario para abrir espacio a los bailarines. Nunca hay una catarsis emocional: los repetitivos movimientos y secciones de movimientos fragmentados de las acciones, logran una disección que nunca permite el brote total de la emocionalidad. Ésta está controlada por la deconstrucción de las secciones, por sus dinámicas repetitivas, por el ralentamiento en las velocidades, por la recurrencia de acciones de los personajes encerrados en estrechos moldes de conducta: la mujer de la *negligéé*, vagando sobre sus sueños infantiles; la pareja en busca de una imposible comunicación; la mujercita que siempre quiere ayudar; el taurmaturgo de acciones de la pareja; el movilizador de las sillas. Todo ello conspira para situarse en la inquietud de una bomba de tiempo que jamás llega a la explosión.

Nada tan útil como la obra de Meredith Monk para bien emplazar la danza-teatro dentro de la posmodernidad, cuando percibimos el espacio dilatado o hiper-espacio en que se desarrolla la realización de sus obras, junto con la fragmentación del tiempo y su deconstrucción. Ella piensa que su público debe desplazarse de un espacio a otro durante el desenvolvimiento de la pieza, y que esa movilización debe efectuarse en días diferentes, en los cuales no sólo amplía, multiplica el área espacial, sino que también fragmenta el tiempo de desarrollo de la misma. Junto con ello desarrolla un juego de percepciones en que desde las primeras secciones hasta las últimas se efectúa un proceso de inversión: grandes espacios, minimización de los personajes agigantados o en grandes grupos; menores espacios, amplificación de los personajes en imágenes cinematográficas de cercanos *close-ups*. Así ocurrió en *Juice*, desde las amplias escalinatas y salones de un museo hasta las habitaciones de un desván, pasando por un pequeño teatro de colegio. Los personajes estuvieron dando información por sus estaturas, el color de sus

ropajes y textos, así como por el número de sus agrupaciones. Todo ello se fue concretando hasta exhibir sólo objetos, artefactos y las vestimentas, así como las imágenes en video de los cuatro personajes que tranquilamente discutieron sus roles ante la cámara. Es decir, del espectáculo hasta la confección del mismo, fue llevado a efecto en un recorrido por la geografía de Manhattan, emplazándose la obra dentro de la multiplicidad espacial, con también una dilatación del tiempo, igualmente que la percepción de la obra.

[...] la escala de la obra disminuye a medida que aumenta la información sobre los caracteres, ya que ningún resultado de creciente intimidad era logrado por los estímulos distanciados. En el museo, los ejecutantes venían a constituirse en unas especies de esculturas vivientes, cuya respiración hasta los espectadores podían percibir. En él (pequeño teatro), el público se distanciaba de la representación por el espacio del proscenio. Finalmente, en el desván [...] en el que aún se podía oler el sudor impregnado en los trajes de los ejecutantes, éstos se hicieron totalmente remotos, a través de la pantalla del video. El museo y el desván cumplían sus funciones de principio a fin de la obra.⁷⁵

En *Vessel*, por el contrario, invirtió la progresión del tamaño del espacio en que desarrolló la pieza. En este caso comenzó en el desván una obra sobre Juana de Arco con ausencia de la protagonista, y sólo presentando el mundo que la rodeaba, todos vestidos de negro, como de luto por la futura muerte de ella. Inmediatamente después se llevó al público en un autobús hasta un teatro al aire libre donde Juana, sobre un cadalso de muselina y pintada de plata, era sometida al juicio de un tribunal de locos bufones con un rey de corona de papel y un obispo acusador con máscara de cerdo. En tercer lugar vino una zona de parqueo aledaña al teatro, en que todo fue magnificado, en cuanto número de ejecutantes y esplendor lumínico. Ante ellos, la protagonista es inmolada, con un sombrero hongo en la cabeza, deslizándose a saltos entre las chispas, emitidas por un soldador. Los tres espacios son usados uno detrás del otro el mismo día.⁷⁶

En *Paris/Venice/Milan/Chacon* juega con la geografía espacial imaginaria presentando selectos fragmentos en

[...] una super-yuxtaposición de recuerdos muertos [que] evocan objetos nostálgicos, los cuales sirven para establecer una analogía entre la noción de la mente y un desván polvoriento en que las memorias se esconden entre sus recónditas esquinas.

De cierta manera también, esta trilogía es una especie de sueño o fantasía acerca de un viaje: la misma gente aparece en bien distanciadas y dispares comunidades, aunque con frecuencia asumen simbólicamente similares roles; los objetos parecen tomar una especial significación como claves de oscuras situaciones; los mapas geográficos y las conductas parecen condensarse dentro de un solo formato, y cada imagen es capaz de mostrar varias significaciones.⁷⁷

Las capacidades para multiplicar el espacio, hacen de éste “[...] como divisiones que pueden fácilmente disolverse”, y en que se “[...] ha hecho trasladar el pasivo papel del espectador al del ejecutante, y el activo rol del ejecutante al espectador, cosa que ha requerido la invasión del espacio por una u otra facción”.⁷⁸

A veces en el texto de sus programas se hacen indicaciones al público de las situaciones en que debe ver el espectáculo: ése es el caso en *Tour 4: Lounge*.

Sección I. [...] La audiencia debe sentarse en el medio del espacio[...].

Sección III. Durante un intervalo de 20 minutos ocurrirán seis eventos simultáneos distribuidos en diferentes áreas del espacio. [...] En cada evento será ventajoso para el espectador el moverse libremente de uno a otro [...].

Sección IV. La representación ocurrirá en medio del salón y el público debe estar en los bordes del mismo.⁷⁹

En otro programa, el de *Tour 5: Glass in New York*, ofrece un mapa del lugar de la representación, con las escalinatas que llevan al escenario, la galería de cristales y las del auditorium en la parte baja, y luego clarifica los diversos eventos anotados en las diferentes áreas. Con ello busca que los espectadores pasen de un lugar de ejecución a otro, activando zonas y nichos no usualmente utilizados para fines teatrales, con una deliberada intención de ofrecer rigurosos contrastes, haciendo comparaciones entre extensiones espaciales planas

y otras profundas, entre las proporciones enormes de algunas y las pequeñas de otras. Todas esas técnicas para elevar el sentido visual del lugar, del espacio y de sus diferentes escalas, tienen utilidad para diferentes propósitos, todos ellos evocadores de un peregrinaje.

Las actividades de la obra frecuentemente tocan y aún muestran viajes y cuestionamientos. En un nivel, estos viajes son actuales exploraciones de una específica y geográfica entidad, ya sea la representación teatral de un lugar en la escena (París o Venecia, por ejemplo), o un lugar "real" (el bajo Manhattan o el campo del Connecticut College) que son explorados. En otro nivel, son simbólicas jornadas en que se exploran espacios internos o paisajes del cuerpo físico; metáforas que encarnan lo espiritual, lo artístico, lo psicológico, o aun los desarrollos biológicos.⁶⁰

El tiempo para Meredith Monk funciona como un aliado del espacio y así "[...] es estrechado, combado, apurado o vuelto hacia atrás. La distorsión de la continuidad espacio-tiempo mina tanto la experiencia racional cotidiana como las convenciones clásicas teatrales". Con ello "[...] induce a la sospecha confirmada en otros campos de la experiencia, tales como el sueño, la fantasía, la euforia producida por la droga o el trance, de que espacio y tiempo son después de todo inconsistentes". De esta forma llega a provocar "[...] asombrosas transformaciones [que] ocurren no en la superficie de un objeto [o movimiento] sino en los cambios de tiempo o de contexto espacial [...]".

La narratividad es manejada en forma deconstructiva: hace corte, disoluciones, o barre por completo de una escena a otra. Siguiendo esa técnica cinematográfica realiza *zooms* para mostrar detalles o efectúa *pans* a través de un ancho espacio. También utiliza *flashbacks* y *flashforwards*, es decir, hace retrospectivas o aparición de cosas futuras. Asimismo realiza ediciones durante la composición de sus obras, y así su narratividad progresa por asociaciones y crecimientos en vez de por desarrollos continuativos.⁶¹

Así resulta difícil hablar acerca de significados literales en el teatro de la Monk, pues éste habla más bien en un lenguaje sensorial que en el literal, es decir, que habla más bien de sensaciones sobre eventos e instituciones que usualmente se nos escapan al

ser nombrados o descritos lógicamente. Al sugerir, Monk ha recogido su única forma de acercamiento sensorial, que es la de corporizar sus visiones a lo largo de múltiples avenidas.⁶²

Del otro lado del Atlántico, el tanztheater de Pina Bausch da sus versiones del hiper-espacio teatral, no teniendo en cuenta el "espacio real", sino a través del "espacio ficticio o imaginativo" que construye la propia obra a pesar de utilizar el espacio cerrado y convencional de un escenario a la italiana. Ella somete al receptor a una experiencia espacial al hacerlo descodificar los numerosos signos que le impone al ojo y que evocan espacios abiertos, amplios y libres. En él es que los seres humanos aspiran a su realización precisamente por sentirse encerrados dentro del marco imaginativo que ella traza en la escena con sus implicaciones dramáticas. Allí es donde se sueñan o añoran fronteras abiertas, ausencia de límites, o, en fin, espacios dilatados y multivalentes. Por supuesto, que estos espacios tienen más bien una connotación interior, que los signos externos van a corporizar metonímica o metafóricamente. Así, los escenarios se llenan de agua sobre la que chapotean sus bailarines, se extienden alfombras de césped o de enhiestos claveles, animales taxidérmicos (hipopótamos, cocodrilos, ciervos) o también vivos, o la visión plástica de un tranquilo y rizado mar que llega a una playa. Otras veces, grandes ramajes cubren el suelo, o cuelgan en el aire. Puertas semiabiertas dejan ver el pasar de grupos danzantes iluminados por la luz, mientras en la penumbra del interior reina la obscuridad. En otras ocasiones, un cafetín con mesas, sillas y grandes retratos en las paredes, es desmantelado por la tramoya en medio de la pieza, como si fuera dinamitado el espacio escénico para quedar desnudo y ajeno a cualquier artificio. Una puerta de cristal giratoria es la válvula de escape del sórdido *Café Müller*. Por ella, constantemente, entran y salen los mismos personajes, como en busca de oxígeno para proseguir sus luchas y contradicciones. Los amplios salones cerrados, como los de *Kontaktoff*, parecen celdas lujosas donde los protagonistas se abaten en la frontera entre la violencia y la ternura, añorando la luz del día y la expansión del espacio. Una gran habitación llena de muebles, duchas, cortinas, vitrinas vacías, pianos para ser destruidos en el frenesí de recurrentes violencias contra los objetos es el distorsionado espacio en la paráfrasis del *Macbeth* shakespeariano. Un desierto de arena es el paisaje árido y polvoriento de una pieza,

cuyo solo título ya evoca el hiper-espacio interior: *En la montaña un grito fue escuchado*. O también la amplia sala del apartamento desalquilado y lleno de desperdicios de *Barba Azul*.

Las piezas de Pina Bausch ofrecen una exhaustiva dimensión temporal. A lo largo de esas extensiones, algún que otro intermedio, no da respiro: una mujer en medio del escenario queda sollozando todo el tiempo que aparentemente descansa la escena en su constante profusión de acciones unas tras las otras, o superpuestas unas sobre las otras. El tiempo se elastiza, pero dentro del mismo la fragmentación crea constantes pedazos de un tema general: la desesperación conjunta, la búsqueda infructuosa de la ternura, la necesidad de ser amado, etc., que se suceden en rápidas imágenes y que van tejiendo una textura nada literal de extrañas narraciones que comentan la desvalidez del ser humano en la época de la tecno-ciencia, en que la robotización de los sentimientos elimina el tiempo, o lo hace pedazos, como fragmentos luminosos que explotan en el espacio y rápidamente desaparecen. Seres que se han perdido en el hiper-espacio de las relaciones humanas, se golpean, se acarician, se humillan, se aman, o pasan indiferentes unos al lado de los otros, sin buscar el tiempo perdido irremediamente en un extraño espacio que no se reconoce a sí mismo, pero que se añora en la lobreguez de paredones de lujo, de cafés de esparcimiento, o en reconstruidos jardines, Saharas sin oasis, enfermos de espejismos, animales monstruosos inertes, evocadores de un bestiario ecológico que convive con el ser humano, sin que éste se perciba de ello.

El espacio y el tiempo son manipulados por Pina Bausch con un señalado matiz posmoderno: su espacio se dilata, se constriñe, se tortura, se añora a sí mismo, mientras que el tiempo se hace insoportablemente despedazado por la fragmentación. De tantos pedazos, en medio de tan ancho espacio imaginativo, es que surge la danza-teatro de Pina Bausch.

El tiempo va a encontrar en William Forsythe otro encarnizado triturador. Sus piezas son muestras de desconstrucción llevadas a un máximo de consecuencias:

[...] (cierres de telón, apagones intempestivos) [...] iluminaciones insólitas, juegos de "trappes": una cabeza por aquí, un brazo por allá; uso de "gags" en medio de una violencia y un ritmo infernal. Eso sin contar con cegadores "flashes" lumínicos, los

gorgoritos que emite por un altoparlante una bailarina-cantante en traje estilo Luis XV, quien repite incesantemente las mismas palabras en inglés, durante toda la función. Los decorados se desbaratan y caen, un bailarín negro es atacado por una histeria furiosa [...]⁸³

Todos esos acontecimientos destructivos del hilo de una danza, ocurren taladrando la serenidad del cuerpo de baile, los virtuosos *pas de deux* y demás secciones de la pieza coreográfica. Los sistemas escénicos parecen declararse la guerra unos a los otros, para exhibir un destrozo que sólo la posmodernidad puede darse el lujo de apadrinar dentro de su lógica cultural.

Un aspecto importante por dirimir en la danza-teatro resulta su postura ante esa tan antigua vinculación del fenómeno danzario con la sexualidad. Para nadie es un secreto que desde los más primitivos rituales danzados hasta las producciones teatrales de danza de los años 50, el sexo presentado, ya como la elegante relación cortesana de los siglos XVII y XVIII, ya como el sublimado acontecer amoroso del siglo XIX, o la aparición de los conflictos propios de "la lucha de sexos", de mediados del siglo XX, siempre ha sido una constante, en un arte tan ligado a la conformación del cuerpo físico, a su sensorialidad, y a su secuela de sensualidad, aspecto estilizado de la sexualidad. Ya desde los festivales de Dionisio, las bacantes, portadoras del tirso (emblema pénico), eran seguidas por hombres: "Disfrazados de sátiros y silenos con largas barbas, colas y falos, y acompañados de agudos oboes y de incitantes sonajeros [...], en éxtasis, embriagados por la danza, bailando lujuriosamente alrededor de las maenades que se resisten."⁸⁴

En pleno siglo XX, Martha Graham en *Deaths and Entrances* hace una apología de la sexualidad como fuerza continuadora de la vida. En un momento de fuerte imagen visual, una gran forma escultórica remedadora de un pene es rodeada por sus brazos que portan una amplia capa, y que efectúan un movimiento que rememora la acción erótica del coito.

Pero si la danza ha estado frecuentemente ligada al sexo, ello no quiere decir que hasta los años 60 se haya atrevido a presentar completamente desnudos a los bailarines. Si existía un género espectacular de desnudo llamado *strip tease*, siempre ejercido por un sujeto femenino, en que la acción de desvestirse era efectuada con música

y más o menos una plasticidad o movimiento danzario, puede decirse que éste sólo se desenvolvía dentro de los predios de la llamada Baja Cultura o cultura comercializada, y desde luego, a nivel popular: espectáculos para hombres solos en que refulgieron algunas figuras como Gypsy Rose Lee, por la década de los 40 en los Estados Unidos. Ninguna bailarina de nuestro tiempo, excepto Isadora Duncan que mostró sus pechos en una ocasión, se había atrevido dentro del marco de un escenario de Alta Cultura a mostrarse desnuda, y menos aún un sujeto masculino. La desnudez, admitida desde siglos en la pintura y la escultura para la mujer, no fue tan generosa en relación con la masculina, sobre todo a partir del siglo XIX. El aspecto estético del sexo no había aún madurado. Dice María Golaszewska al respecto: "Esta actitud se expresa, por ejemplo, en el culto de la desnudez, de la presentación del cuerpo humano y de los comportamientos sexuales como bellos. [...] En casos extremos, el esteticismo abarca la estilización artísticamente idealizadora de los genitales y las posiciones sexuales."⁸⁵

Esa tendencia que exorcizará la secular "magia de la maldición" (María Golaszewska) ejercida sobre el sexo, se va a ligar con la efervescencia desacralizadora de la década de los 60, que subvierte todos los valores establecidos hasta el momento. La apertura a la sexualidad llega no solamente a presentar libre de prejuicios los vericuetos de la vida sexual, sino que se lanza también hacia el destape de zonas marginadas con respecto al sexo (homosexualidad, multiplicidad racial en el sexo, feminismo, etc.), y nuevas exploraciones en esas áreas, haciendo surgir, además, como subproducto, la expansión de la pornografía, género que suministra "[...] vivencias sustitutivas, lo que conduce, a veces, a la renuncia a una auténtica vida sexual".⁸⁶

La dinamitación de los valores del *establishment* de las sociedades desarrolladas a mitad del siglo, tuvo como componente también

La puesta de relieve del sexo como expresión de una rebelión contra la hipocresía. [...] El deseo de desacreditar la civilización burguesa, toda clase de manifestaciones de hipocresía, de ocultación ante sí mismo de las propias necesidades y pasiones reales —entre otras, también las necesidades y experiencias sexuales— con el deseo de liberar el subconsciente del hombre [...]. Hoy día se piensa que el arte expresa no sólo el subconsciente del artista

individual, sino también el subconsciente colectivo, el del hombre como ser perteneciente a su género.⁸⁷

La generación de la Judson rápidamente incorpora a su quehacer el desnudo, pero con un matiz significativo: ansiosa de romper con las personificaciones, con la emocionalidad surgida de la pareja, va a disolver el desnudo del bailarín en una ascética visión estética ajena al erotismo. Los bailarines aparecerán desnudos, pero como una afirmación de sí mismos y como una presentación física y mental, sin subterfugios de vestimenta, no siempre exenta de finalidades políticas, como la ocasión en que Ivonne Rainer presentó un espectáculo danzario en contra de medidas policiales tomadas en relación con un grupo que protestaba contra la guerra de Vietnam, y que pisoteó la bandera norteamericana. Los bailarines desnudos llevaban banderas atadas a sus cuellos que en momentos determinados ocultaban sólo la desnudez de la parte delantera del cuerpo. La ironía de esta coreografía es bien evidente: el símbolo nacional puede, en ocasiones, servir para ocultar la verdad por hipócritas manejos del poder. La misma Rainer dice de ese espectáculo coreográfico: "Combinar la bandera y la desnudez me pareció como el ataque de una escopeta de dos cañones contra la represión y la censura."⁸⁸

La danza-teatro tomará la desnudez, que ya se había extendido por los predios del cine y que también había inundado las producciones teatrales del Living Theater (*Paradise Now*) y otras compañías de vanguardia internacionales, al extremo de penetrar en los más atrevidos rincones de la sexualidad, como fue la puesta en escena y pantalla de *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, que ha planteado, quizás, el más fuerte y desacralizado tema del sexo: las relaciones en la cárcel entre un homosexual y un heterosexual (con uso de la desnudez) que llega a ser gratificante en el desarrollo de la solidaridad humana.

La vuelta a la polaridad genérica femenina/masculina se volverá a instaurar y el tema de la contradicción entre ambos tipos psicológicos va a ser una temática recurrente en Pina Bausch. La dificultad de comunicarse los sexos en el más alto nivel de la sexualidad, como es el del amor, las convenciones sociales deformadoras de los sentimientos, el machismo en el mundo de las relaciones de pareja, serán motivaciones de las cuales surgirán diversas piezas de Pina Bausch.

La pareja que, desde lejos, en una de dichas obras, se lanzan miradas de intenso deseo, comienzan a desnudarse a la distancia sonriendo tímidamente uno al otro, mientras públicamente se desvisten "[...] lentamente uno frente al otro, descubriendo según una expresión consagrada, las faltas de la propia coraza, mostrándose sin defensa, lo que bien los acerca uno al otro, aunque se mantenga la distancia exterior", es un ejemplo, entre muchos posibles, que ilustra esa conflictiva temática. En ello se enfatiza el dramatismo de la relación entre pareja a las que María Golaszewska se refiere cuando dice:

El drama del sexo está ligado con la concepción de la lucha de los sexos, con el elemento supuestamente ineluctable de sadismo y violencia que reside en el acto sexual. [...] El dramatismo del sexo significa para el arte la extracción de las tensiones que se producen entre las personas sobre la base de los comportamientos sexuales [...].⁸⁹

Meredith Monk en *16 Millimeters Earrings* (1966) es un solo que presenta imágenes del cuerpo como sujeto de la Medicina y también de la sensualidad. En un momento determinado ella sale desnuda de un baúl, frente a la pantalla de proyecciones que esparcía imágenes de llamas sobre su cuerpo, creando una metáfora de la fuerza de la sexualidad flameante sobre la desvalida desnudez del cuerpo humano.⁹⁰

Los primeros intentos de suprimir la diferenciación sexual entre los géneros masculino y femenino, llevaron a una imagen escénica andrógina, que tuvo en el travestismo usado por la danza-teatro una significación particular. Hombres en lujosos trajes de *soirée* y mujeres en vestimenta masculina, ironizaban las duras relaciones entre los sexos. El travestismo llegó a un paroxismo de humor en que la escena se vio inundada de travestis entregados al furor de la danza. William Forsythe ofrece en *Bongo-Bango Nageela* uno de esos excesos de ironía humorística:

Imagínense a treinta y dos colegialas enloquecidas, entre las que hay una buena cantidad de travestis. Todas (o todos) iguales: falda plisada color azul marino; blusa blanca adornada con una cinta azul; medias blancas bien estiradas; cerquillo y cabello semi-largo. Sobre una música percusiva de Tom Willens [...] estas

Lolitas instauran un gran sabbath, muestran sus calzones, forman rondas desordenadas. Hay rock y twist, sectarismo delirante, danza tribal africana. En un determinado momento, un personaje con un pequeño sombrero puntiagudo, que ha estado tendido en el suelo, se levanta y toca una flauta; todas las chiquillas lo siguen, cogiéndose los brazos, haciendo un guiño a la famosa leyenda del encantador (flautista de Hamelín) de ratones (y niños).⁹¹

Esta visión del sexo, a través de la carnavalización expresiva del "al revés" o del contrario, no hace más que enfatizar los aspectos irónicos de la transmutación de géneros que en la actualidad aún puede verse por las calles de cualquier capital del mundo. El travestismo ha dejado de ser una aventura teatral para convertirse en un fenómeno de las sociedades actuales en que una nueva cultura del sexo se expande por la segunda mitad del siglo XX, y de lo que la danza-teatro se hace eco, a veces en forma dramática (Bausch), y otras, lírica (Monk), y otras, hilarantes de comicidad (Forsythe). En suma, ese fenómeno del travestismo parece querer retrotraer de las antiguas mitologías, el "culto de los andrógenos" y los "rituales de travestis",⁹² ceremonial de fertilización en los pueblos primitivos en que la dualidad sexual promueve a la procreación.

El sistema sonoro del tanztheater va a constituir uno de los acápites de mayor hibridación en el género. Una ojeada a la música utilizada en las piezas de Pina Bausch así lo testifica: Beethoven, Mozart, los comediantes armónicos, antiguas arias italianas cantadas por Benjamino Gigli para *Arias* (1979); antiguas canciones populares inglesas, canciones de Shakespeare, Judy Garland y/o tangos de Carlos Gardel para *1980-una pieza de Pina Bausch* y *Bandoneón* ambas del mismo año; canciones de Edith Piaff y Tino Rossi o Franz Schubert, George Gershwin y Sophie Tucker para *Vals* y *Nelken*, las dos de 1984; Henry Purcell, Mendelssohn, música de gaita irlandesa, Billy Holliday, Tommy Dorsay, Fred Astaire para *En la montaña un grito fue escuchado* (1984); música popular de la Lombardía, de la Toscana, del sur de Italia, de Cerdeña y de Bolivia, de la Edad Media, vales rusos, música de Nueva Orleans, de baile de los años 30, junto con la de Tchaikovsky, Buxtehude, Dvorak y Khatchatourian para el *Victor* de 1986,⁹³ son algunos ejemplos bien clarificantes.

Nada como estos vastos panoramas de hibridación musical para ratificar aquello de que: "El museo imaginario del postmodernismo es una mezcla al azar de pasado y presente, clásico y pop, arte y comercio, todos ellos reducidos al mismo status de materiales desechables y estímulos de superficie."⁹⁴

Meredith Monk hace intervenir preponderantemente su voz dentro de sus obras, que en ocasiones llama óperas épicas o cantatas teatrales, presentando un amplio abanico de sonoridades. En *16 Millimeters Earrings* se escuchan fragmentos de sonidos, unos en vivo y otros grabados, ella misma cantando la canción anónima medieval *Green Sleeves*, murmullos de canturreos con sonidos de una multitud, la grabación ficticia de un orgasmo tomado de *The function of the orgasm* de Wilhelm Reich.⁹⁵ Sus exploraciones sobre el sonido la han llevado a tratar de captar la sonoridad de las voces maya, incaica, hebrea, atlántica, arábiga, eslava, de raíces tibetanas, la voz de los oráculos, la voz de la memoria, así como la voz humana de alguien de 80 años, de 800 años, de 8 años.⁹⁶

Ella gusta de componer su propia música, la cual hace reminiscente de la de Satie, después la mezcla con los clásicos, la sazón con sonoridades de cantigas hebreas y las llamadas que se hacen a los fieles desde las torres de las mezquitas. Posee "[...] una simple calidad folklórica, siempre con un sonido nasal y la utilización de melodías repetitivas consistentes en cadenas circulares de pequeñas frases acompañadas de arpas judías, Kazoo, tintineo de copas de cristal, o un clavicordio".⁹⁷

William Forsythe usa, además de la música electroacústica de su compositor Tom Willens, a Bach que mezcla con ladridos de perros. También fragmenta las obras clásicas, dejando anchos huecos de silencio dentro de la partitura de *La Chacona* de J. S. Bach en *Steptext*, enfatizando el valor de la ausencia de sonido, aunque la acción escénica continúe su curso. Esto sin contar los continuos textos verbales de que se han hecho mención. El gusto por la nostalgia "retro" aparece en el vestuario formal femenino a la última moda de la década de los 80, bien reminiscente de la de los años 40 y 50 y del uso de traje completo, con cuello y corbata, bien frecuente en la vestimenta de los hombres, aun cuando en determinados momentos puedan mostrar desnudez, en ropas interiores o algún que otro aditamento fantástico, como el de las alas o los trajes de reyes de cuentos de hada en *Renata se va*.

Meredith Monk de igual modo se retrotrae a los años 40 en *Quarry*, reminiscente de la época de la cacería de judíos por los nazis. Era también de la radio, la que se convirtió en signo icónico dentro de dicha pieza: "[...] imagen central de la obra tanto visual como auditiva que significa el poder, fuente de información que, es a su vez, tanto verdadera como distorsionada". Un locutor solitario y aislado en su cabina hace escuchar canciones y discursos en el lenguaje del *nonsense*.⁹⁸ Aquí, se trata de la historia de un niño, que se amplía a la de la familia, a la de la gente, a la del mundo, en una labor de síntesis que redondea en cierta manera la historia de la humanidad en una época.⁹⁹

En *Paris/Venice/Milan/Chacon* la intertextualidad convierte a la obra en "[...] extraños y deliciosos híbridos de novelas de misterio, de películas silentes y folletos vivos de guías turísticas",¹⁰⁰ a través de los cuales se inventan "[...] rituales [que] se hacen más elementales: el énfasis se hace sobre el agua, sobre nacimientos, la muerte y el renacer; en plantar y esperar por la caída de la lluvia".¹⁰¹

De la danza-teatro de Meredith Monk se ha dicho que usa las formas folklóricas para la creación de nuevos significados. Es como el uso dialéctico de la vieja dualidad conocida como convivencia de vanguardia y tradición, tan cara a muchas inquietudes artísticas. Ella hace una evaluación de experiencias del pasado dentro de leyendas futuras al poner materiales de cosas pequeñas o familiares dentro de nuevas estructuras. "El patrón de atención a los pequeños detalles de las vidas ordinarias, la celebración del cada día, como si fueran acciones cósmicas, la armonía de los grupos rituales [...] vienen a constituir modernistas cuentos folklóricos para los habitantes de las ciudades."¹⁰²

Si hemos concentrado la atención en algunas figuras claves de la danza-teatro, ello no quiere decir que sean ellas las únicas que marcan pautas en la eclosión del nuevo género danzario. La geografía por la que se extiende este fenómeno artístico de la posmodernidad en la danza es amplia y abarca desde las grandes capitales hasta las pequeñas poblaciones. Ésta es una de las características de la danza teatral de los últimos decenios, tal es su difusión y aceptación. Su expansión abarca hasta los rincones bien alejados de los tradicionales centros culturales del mundo. Además, la proliferación de pequeños grupos, es igualmente una de las características de la danza-teatro, lo que vale la pena tener en cuenta, también, como

elemento idiosincrático. A partir de los epicentros danzarios alemanes de Europa y los neoyorquinos en los Estados Unidos, va a efectuarse por todo el continente europeo (inclusive llegará hasta Asia), y en América se dejará sentir por toda Latinoamérica, desde México, Centroamérica y el Caribe, y en el sur desde Venezuela y Colombia hasta Argentina y Chile.

En cuanto a esa eclosión de la danza-teatro en Latinoamérica, resultan interesantes una serie de planteamientos de tipo teórico indispensables para la comprensión del fenómeno. Para ello no será necesario abundar, pero sí recordar de que en esta amplia área están unidas una cantidad de naciones ligadas histórica y culturalmente por comunes raíces y que pertenecen a la situación socio-económica de países en vías de desarrollo. Y que por otro lado, el sujeto que nos ocupa, que es el de la posmodernidad, es considerado la atmósfera cultural emanada de la lógica socio-política de los países en pleno desarrollo. ¿Es posible, pues, superponer una estructura sobre otra sin correr los peligros de la colonización cultural? Siguiendo el texto de un apasionante diálogo entre intelectuales de nuestro hemisferio (Rufo Caballero y Oscar Olea): "[...] el lenguaje de la cita, los reciclajes de estilos históricos, la yuxtaposición de disímiles referencias culturales y el énfasis en la intertextualidad [puede ser] impugnada por 'inpostada'". Ese planteamiento se continúa de esta forma:

[...] se observan dos posturas bien definidas en torno a la manera en que Latinoamérica pretende insertarse en la cultura universal: una reactiva y defensiva, que preconiza la "cultura de la resistencia" [...] y la activa y ofensiva, que persigue la integración sobre la base de la autodefinition de lo propio y una real descolonización del pensamiento. ¿Cuál valora usted como más consecuente y oportuna?

Este cuestionamiento pone el dedo en la llaga de una antigua inquietud de la cultura latinoamericana: la de tradición y vanguardia, situación que se ha venido tratando de dilucidar pragmáticamente en los hechos culturales del área, aunque todavía no hayan encontrado su respuesta teórica. Volviendo al interesante diálogo con Olea, que resulta esclarecedor para este momento de irrupción de la posmodernidad en nuestro marco de acción cultural:

La coyuntura del vacío es momento propicio para fomentar la descolonización cultural y asumir los nuevos retos desde nuestras proposiciones; es imprescindible el sistematizar las respuestas propias y desacreditar la mentalidad que se sienta a esperar por consejos o provocaciones ajenas. Debemos generar las propuestas, no acomodarnos a recibirlas. Decía que este período temporal resulta oportuno porque, entre otras razones, se aprecia un debilitamiento de las influencias de los centros internacionales —tradicionalmente metropolitanos— sobre las llamadas "culturas periféricas". En verdad esos centros sufren la crisis actual mucho más que nosotros. Entonces la coyuntura propicia que nuestra labor se encamine a gravitar en la cultura universal, hablando desde nosotros mismos.¹⁰³

Es decir, que si nuestras culturas latinoamericanas son capaces de asumir la posmodernidad como hicieron con el modernismo, no tendremos por qué temer con respecto a la pérdida de nuestra identidad. La misma situación de diversificación existía entre los primeros balbuceos de la modernidad entre Europa y Latinoamérica, y, sin embargo, no pocas de nuestras voces han ocupado un buen lugar en el modernismo universal.

Por otra parte, Alfonso de Toro dice sobre la temática:

La famosa identidad y la acusada y demonizada hegemonía cultural bajo la que sufre presuntamente Latinoamérica son dos caras de un mismo mito, que ha postrado a Latinoamérica, por períodos, al provincianismo cultural. La historia cultural de Latinoamérica ha demostrado ya hace decenios la falacia de esta posición: Neruda, poeta universal, sale de la provincia, de un país subdesarrollado; Roa Bastos proviene de un feudo; Carpentier, del azúcar; García Márquez, de la superstición; Vargas Llosa, de un país culturalmente descastado.¹⁰⁴

A estos nombres sumamos los de Rubén Darío, Wifredo Lam, Heitor Villa-Lobos, Oscar Niemeyer, Julio Cortázar, Gabriela Mistral. Y así, quizás, podríamos extendernos *ad libitum* en la materia. Un constante reciclaje de nacionalismo y cosmopolitismo han regado las raíces de nuestra cultura latinoamericana, probando con celo que estamos en el centro de una de las grandes problemáticas de la cultura que, según Patrice Pavis, es

[...] la universalización de la noción de cultura [ligada] a una búsqueda de la esencia común a toda la humanidad, lo que no deja de ocasionar un regreso de lo religioso, de lo místico, y en el teatro, de lo ritual y de lo ceremonial. Pero, por otra parte, la época pertenece al reconocimiento de las culturas, de los particularismos, de las minorías, de las subculturas, de los grupos de presiones y de los lobbies, y por ende, al refinamiento de los métodos socio-culturales para medir la extensión y los efectos de las culturas [...].¹⁰⁵

Nada como las culturas americanas para estar cerca de las raíces indígenas autóctonas o africanas climatizadas en suelo americano, para con la hispanidad fundir la lógica cultural de tres continentes: Europa, América y África. Por supuesto, que para países aún en búsqueda de una total realización, el camino de donde venimos (la Historia) y aquél hacia donde vamos (la utopía), siguen teniendo sentido, y no podemos prescindir de ellos, como pretende la total teoría del posmodernismo. El proyecto de emancipación necesario, esperanza viva en el espíritu latinoamericano, nos hace todavía recrearnos en los metarrelatos, igual que en los mitos de nuestros progenitores. Sin embargo, gran cantidad de procedimientos creativos permiten expandir nuestros sistemas de percepción, usados tanto en la emisión como en la recepción de la obra artística, si sabemos preservarnos del caos a que puede llevar la gran apertura de los códigos propugnada por la posmodernidad, que según se dice, aun por sus propios adalides, “[...] continúa siendo más una incógnita que una respuesta”. Pero de ese lúdico caos y de esa vacía carnavalización “[...] podemos extraer varios provechos [...] en cuanto a la recuperación y reestructuración de códigos, y a la reinserción en la historia ,¹⁰⁶ si Latinoamérica no se limita a recrear el caos como reflejo pasivo.

No son pocos los estudiosos que ubican a personalidades de la cultura latinoamericana entre los constructores de un posmodernismo que habrá que llamar hispano-americano. Tales son los nombres de Jorge Luis Borges que ha sabido hacer “[...] de la lengua y de la cultura un mundo para él solo, donde no hay otras leyes que las del azar y del eterno retorno. De este modo ha abierto espacios ilimitados a los juegos de las artes combinatorias y de las ciencias ocultas [...]”,¹⁰⁷ junto con Lezama Lima, que en

Paradiso (1966) podría señalarse como “[...] otro bello ejemplo de narcisismo lingüístico”.¹⁰⁸

Es interesante para nuestro sujeto, oír que este tipo de creación literaria de la posmodernidad se ha llamado “género de la novela de la energía” (material tan intrínseco del lenguaje de la danza), en el que se expresan

[...] directa o indirectamente, las monstruosidades de la violencia humana [...] con unas intensidades estilísticas y con un despliegue de humor negro tan grande, que el contraste es aún mayor y casi explosivo, con sus juegos formales de muy libre imaginación y con otros juegos aún más curiosos de un lenguaje lleno de vigor que trata de regenerarse bajo la presión de los deseos más elementales.¹⁰⁹

Asentándonos otra vez en nuestro sujeto, el de la danza, la posmodernidad y Latinoamérica, tenemos que tener en cuenta la inserción de la danza moderna en la expresividad cultural latinoamericana a partir de la década de los 50. Esta instauración estuvo presidida, además, por un sentir marcadamente enraizado en las fuentes populares del folklore de los países latinoamericanos. México y Cuba, quizás, fueron los primeros en sentir esa urgencia y concretar una generación de creadores coreográficos que conformaron una ahora nostálgica llamada Edad de Oro de la danza moderna latinoamericana. Ese fuerte impulso en las tradiciones folklóricas nacionales cayó en descrédito en la década de los 70, impulsado por el formalismo cosmopolita danzario que se implantó con fuerza.

En los noveles creadores de la danza-teatro parecen estar, sin embargo, emergiendo inquietudes paralelas a las de esos días, aunque expresándose de diferente manera. Lo que sí no puede ser obviada es la presencia de la danza-teatro en el panorama danzario al sur del Río Grande, la cual presenta una nueva vuelta de tuerca hacia el mundo de lo real inmediato y acuciante, en cuanto a los problemas del hombre latinoamericano, aunque no vistos a través de una mirada de tradición popular, apegada a lo nativo, sino más bien a la inquietante, desorbitada y desinhibida visión de lo urbano. El neo-expresionismo de la danza-teatro latinoamericana no va a lo trágico etnosociológico del hombre en el conflicto de razas del crisol americano, sino más bien a la voracidad del hombre por el hombre en las

ciudades en vías de expansión, con un lenguaje híbrido, desacralizado, agresivo y contaminado de códigos, igual que la atmósfera llena de *smug* de las urbes capitalinas, entre las cuales no por casualidad, Ciudad México ocupa un lugar prominente en la alta población mundial. Los contrastes de aglomeraciones capitalinas con un mundo provinciano que se despuebla, y un agro cada vez más solitario, por la huida del campesino hacia las ciudades en busca de la mecanización, son materiales ricos para la danza latinoamericana. Los antiguos rituales devenidos en banales ceremonias de la procacidad e inmediatez urbana, así como la lucha por la supervivencia en la selva de asfalto, han tomado el lugar de la introspección expresionista de las producciones de la primera década de la segunda mitad del siglo, escindida en los años 70, por una fisura de formalismo emanada de la entrada en órbita del abstraccionismo danzario. Con la instauración de la danza-teatro, esa fisura queda soldada y un nuevo figurativismo y narratividad van a imponer la otredad, el extrañamiento y el distanciamiento post-moderno que se impondrá sobre el coloquialismo y la introspección de la poética dramática de los años 50.

Otro fenómeno de gran interés en la danza de los fines del siglo XX lo constituye la versión de danza-teatro que ofrece Japón, con su inimitable Buto, forma danzaria surgida en la década de los 60 y que ha sorprendido a la cultura danzaria universal con su impredecible aporte.

Dos figuras de la danza nipona, Tatsumi Hijikata y Kazuo Hono, la instauran a partir de 1968 en que van a crearse diversos grupos, de los cuales, el de mayor repercusión ha sido el *Sankai Juku*, con Ushio Amagatsu como director, heredero de tres generaciones evolutivas del nuevo género. Desde sus inicios ya pueden establecerse tres puntos definitorios dentro del género: 1) el erotismo que se plantea en el desnudo y en la sugerencia andrógina u homosexual de sus ejecutantes, lo que se incrementa con el hábito de afeitarse toda la capilaridad del cuerpo y usar polvo blanco en su superficie; 2) énfasis en el uso del cuerpo como objeto material natural; 3) provocativo y violento acercamiento a la crítica social, un ejemplo de lo cual es la bien conocida presentación de Hijikata matando en escena una gallina viva.¹¹⁰

Amagatsu ha dicho de su espectáculo que se trata de la danza de las tinieblas, la cual "[...] pertenece al mismo tiempo a la vida y a la muerte. Es la comprensión de la distancia entre el ser humano y lo desconocido".

Una danza experimental, revolucionaria, totalmente introvertida, que tiene que ver con su propio silencio interior. Sus movimientos lentos acumulan una enorme tensión teatral.

Todo el espectáculo está en la línea divisoria entre las más radicales sensaciones y vivencias. La más constante, la abolición de las diferencias sexuales. No se trata de seres asexuados ni de travestis, sino de bailarines que se deleitan en la más compleja definición de su sexualidad polivalente, ambigua y siempre perversa.¹¹¹

Sus obras pueden utilizar las más diversas técnicas teatrales, como la inversión de un enano en gigante, la danza con un pavo real, o la suspensión boca-abajo de un bailarín girando en el espacio, acción que costó la vida de uno de ellos en una representación en Seattle, Estados Unidos. De una de sus obras, *Unetsu* (sensación al observar un huevo), es esta descripción que nos acerca a la clave del decir del Buto:

El agua y la arena, símbolos mitológicos del espacio y el tiempo, comparten con el huevo el protagonismo de este riguroso ceremonial cuya acción se desarrolla, en su mayor parte, en una piscina que ocupa casi todo el escenario. Como bonzos en oración, o como extraterrestres que buscan la razón existencial, los cinco bailarines, descalzos, con la cabeza rapada y el rostro y el cuerpo pintados de blanco, ofician un hermoso e impresionante ritual en el que el gesto, las manos y los pies configuran un código fascinante. Pese a sus difíciles claves, uno adivina un discurso metafórico sobre el enigma de la creación y sobre la muerte, secuela inevitable de la vida. En este viaje a lo desconocido [...] está presente la fascinación del Buto, esa danza de las tinieblas de un Japón postatómico.¹¹²

Uno de los supremos momentos de la estética Buto con su extraño lirismo es así descrito:

Una máscara que evoca, una materia que se funde, se fija portando unos ojos con nariz, una boca, el contoneo de caderas atroz e

impúdico que le sirve a manera de desplazamiento, hace pensar que bajo el amplio sayón, roto a jirones, las piernas han dejado su lugar a una cola de pescado. Las manos deformadas, por otra parte, hacen pensar en garras componentes de fascinantes brazos. A esta raza degenerada sucede el hombre-dios, quien tiene un pavo real vivo abrazado contra su cuerpo desnudo y cubierto de polvo blanco. La cola lo viste del más fabuloso traje escénico que jamás haya sido inventado. El hombre y el ave ejecutan entonces un paso a dos que reta a cualquier descripción de la imaginación. Es este un momento de perfección absoluta, al cual se asiste, fijado en el estado de lo perfecto.¹¹³

Las representaciones del Buto someten al espectador a una fuerte tensión agravada por la lentitud de sus movimientos y la longitud de sus espectáculos, en los que se hace un amplio despliegue de introspección. Sin embargo, el tiempo parece moverse más despacio que en la realidad, y esa convención teatral, cuando una representación es exitosamente realizada, provoca en la audiencia un estado cercano al trance. Además, su forma expresiva se caracteriza por un mínimo vocabulario de movimientos y una extremada limitación coreográfica con respecto al reconocimiento del espacio y a la relación entre bailarines.¹¹⁴ Todo esto no evita que el Buto sea considerado como un “[...] alucinante, suntuoso y horrible, feroz y tierno, perverso y místico, horroroso y espléndido [...]”¹¹⁵ espectáculo que asombra al mundo occidental y que se ubica, a pesar de su tono filosófico y espiritual (ajeno, en general, al *consensus* de la posmodernidad), como un aporte de la cultural oriental a la danza-teatro.

Para terminar sólo nos queda por apuntar que de pequeñas ciudades del mundo como Wuppertal, en Alemania y Catania, en Italia, Valencia o Mataró en España, hasta los grandes centros culturales como Berlín, Nueva York, Barcelona, París o Ciudad México y Caracas o Buenos Aires, la danza-teatro ha tomado por asalto el mundo de la danza, cualesquiera que sean los pro o los contra al posmodernismo, confusa y peligrosa área en que puede bien decirse que no son todos los que están, ni están todos los que son, y a pesar de tener aún mucho de incógnita en medio de sus logros y fracasos alrededor del planeta.

De punto final nos servirá esta cita de Jameson, quien acertadamente hace esta observación: “Lo principal de la cuestión es que estamos *inmersos* en la cultura del posmodernismo hasta un punto en que su rechazo a la ligera es tan imposible como corrupta y engréida es cualquier celebración del mismo que se realice igualmente a la ligera [...]”¹¹⁶

1993

NOTAS

¹ Alfonso de Toro: “Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)”, en *Revista Iberoamericana*, no. 155-156. University of Pittsburgh, Pennsylvania, USA, abril-septiembre, 1991, p. 443.

² *Ibid.*

³ Adolfo Sánchez Vázquez: “Posmodernidad, posmodernismo y socialismo”, en revista *Casa de las Américas*, La Habana, julio-agosto, 1989, p. 142.

⁴ *Ibid.*, p. 141.

⁵ *Ibid.*, p. 141.

⁶ *Ibid.*, p. 143.

⁷ *Ibid.*, p. 143.

⁸ Esther Díaz: “¿Qué es la postmodernidad?”, en *¿Postmodernidad?*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 1988, p. 32.

⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 32-33.

¹¹ Alfonso de Toro: *op. cit.*, p. 446.

¹² *Ibid.*, pp. 444-445.

¹³ *Ibid.*, p. 445.

¹⁴ Esther Díaz: *op. cit.*, p. 29.

¹⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹⁶ Fredric Jameson: “El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío”, en revista *Casa de las Américas*, no. 155-156, La Habana, 1996, p. 164.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 164-165 (todos los párrafos descriptivos del Hotel Bonaventura provienen de estas páginas).

¹⁸ *Ibid.*, p. 150.

¹⁹ *Ibid.*, p. 157.

²⁰ *Ibid.*, p. 156.

²¹ Manfred Pfister: “¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?”, en revista *Criterios*, La Habana, enero-junio, 1991, p. 18.

- ²² *Ibid.*, p. 18.
- ²³ *Ibid.*, pp. 18-19.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 21.
- ²⁵ *Ibid.*, p. 20.
- ²⁶ Fredric Jameson: *op. cit.*, pp. 156-157.
- ²⁷ Manfred Pfister: *op. cit.*, pp. 12-13.
- ²⁸ Esther Díaz: *op. cit.*, p. 24.
- ²⁹ Fredric Jameson: *op. cit.*, p. 142.
- ³⁰ Fredric Jameson: *op. cit.*, p. 144.
- ³¹ Eugenio Trías: "Artes y estética en el otoño de la modernidad", en revista *Letras de Deusto*, vol. 20, no. 47, Universidad de Deusto, Bilbao, España, mayo-agosto, 1990, p. 51.
- ³² Fredric Jameson: *op. cit.*, pp. 143-144.
- ³³ Martin Pops: "Some remarks on Modern and Post-modern Dance", en *Salmagundi*, 1980-1981, p. 244 del original. (Estos fragmentos han sido traducidos especialmente para este ensayo por Ramiro Guerra.)
- ³⁴ Sally Banes: *ibid.*, p. 43.
- ³⁵ Fredric Jameson: *op. cit.*, p. 148.
- ³⁶ Roger Copeland: "Postmodern dance and the repudiation of primitivism", en *Partisan Review*, vol. 50, Winter, 1983, USA, p. 119 del original. (Estos fragmentos han sido traducidos especialmente para este ensayo por Ramiro Guerra.)
- ³⁷ Roger Copeland: "Postmodern Dance. Postmodern Architecture. Postmodernism", p. 32 del original. (Estos fragmentos han sido traducidos especialmente para este ensayo por Ramiro Guerra.) (Los textos citados son de una fotocopia de un trabajo de Copeland donde no se cita la fuente.)
- ³⁸ *Ibid.*, p. 35 del original.
- ³⁹ *Ibid.*, p. 120 del original.
- ⁴⁰ *Ibid.*, pp. 35-36 del original.
- ⁴¹ Roger Copeland: "Postmodern dance and the repudiation of primitivism", en *op. cit.*, p. 109 del original.
- ⁴² *Ibid.*, p. 115 del original.
- ⁴³ Roger Copeland: "Postmodern Dance. Postmodern Architecture. Postmodernism", p. 42 del original.
- ⁴⁴ Roger Copeland: "Postmodern dance and the repudiation of primitivism", en *op. cit.*, p. 114 del original.
- ⁴⁵ Cynthia J. Novack: *Sharing the dance. Contact improvisation and the american culture*, The University of Wisconsin Press, USA, 1990, pp. 10-12. (Los fragmentos han sido traducidos especialmente para este ensayo por Ramiro Guerra.)
- ⁴⁶ Roger Copeland: "Postmodern dance and the repudiation of primitivism", en *op. cit.*, p. 17 del original.
- ⁴⁷ Joseph H. Mazo: *Prime movers. The makers of modern dance in America*, William Morrow and Company, Inc., New York, 1977, p. 286 del original. (Los fragmentos han sido especialmente traducidos para este ensayo por Ramiro Guerra.)
- ⁴⁸ Fredric Jameson: *op. cit.*, p. 142.
- ⁴⁹ Roger Copeland: "Postmodern Dance. Postmodern Architecture. Postmodernism", pp. 39-40 del original.
- ⁵⁰ *Ibid.*, p. 39 del original.
- ⁵¹ *Ibid.*, p. 39 del original.
- ⁵² *Ibid.*, p. 39 del original.
- ⁵³ Ihab Hassan: "El pluralismo en una perspectiva postmoderna", en revista *Temas*, La Habana, enero-junio, 1991, pp. 273-274.
- ⁵⁴ Roger Copeland: "Postmodern Dance. Postmodern Architecture. Postmodernism", p. 39 del original.
- ⁵⁵ *Ibid.*, p. 36 del original.
- ⁵⁶ *Ibid.*, p. 36 del original.
- ⁵⁷ Ihab Hassan: *op. cit.*, p. 272.
- ⁵⁸ Leonetta Bentivoglio: "Teatro-danza. Descripción de un paisaje", en revista *El Público*, Madrid, enero-febrero, 1990, p. 57.
- ⁵⁹ Sally Banes: *Terpsichore in sneakers*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, USA, 1987, p. 213 del original. (Los fragmentos han sido traducidos especialmente para este ensayo por Ramiro Guerra.)
- ⁶⁰ Ihab Hassan: *op. cit.*, p. 269.
- ⁶¹ Selim Nassib: "La tentación de Martha Clarke", en periódico *Liberation*, Paris, 20 de julio de 1980. (Traducción de Ramiro Guerra.)
- ⁶² Leonetta Bentivoglio: *op. cit.*, p. 60.
- ⁶³ Ihab Hassan: *op. cit.*, p. 270.
- ⁶⁴ Leonetta Bentivoglio: *op. cit.*, p. 55.
- ⁶⁵ Sally Banes: *op. cit.*, p. 151 del original.
- ⁶⁶ Eva Elizabeth Fischer: "William Forsythe", en revista *El Público*, Madrid, enero-febrero, 1990, p. 62.
- ⁶⁷ *World Ballet and Dance*, Dance-Books, Cecil Court London, 1992-1993, p. 113 del original. (Los fragmentos han sido traducidos especialmente para este ensayo por Ramiro Guerra.)
- ⁶⁸ Leonetta Bentivoglio: *op. cit.*, p. 57.
- ⁶⁹ *Ibid.*, p. 57.
- ⁷⁰ Francesca Pedroni: "El territorio del teatro-danza", en revista *El Público*, Madrid, enero-febrero, 1990, p. 79.
- ⁷¹ *Ibid.*, p. 78.
- ⁷² Hedwig Müller: "Tanztheater", en *World Ballet and Dance*, Dance-Books, Cecil Court London, 1992-1993, p. 117. (Los fragmentos han sido traducidos especialmente para este ensayo por Ramiro Guerra.)
- ⁷³ Ihab Hassan: *op. cit.*, pp. 271-272.
- ⁷⁴ *Ibid.*, p. 270.
- ⁷⁵ Fredric Jameson: *op. cit.*, p. 150.
- ⁷⁶ Sally Banes: *op. cit.*, p. 153.
- ⁷⁷ *Ibid.*, p. 153.
- ⁷⁸ *Ibid.*, pp. 159-160.
- ⁷⁹ *Ibid.*, p. 161.
- ⁸⁰ *Ibid.*, p. 161.
- ⁸¹ *Ibid.*, p. 162.
- ⁸² *Ibid.*, p. 162.
- ⁸³ *Ibid.*, p. 164.
- ⁸⁴ Rene Servin: "William Forsythe: le genie de la provocation", en periódico *Le Figaro*, Paris, 23 de junio de 1988. (Los fragmentos han sido traducidos especialmente para este ensayo por Ramiro Guerra.)

- ⁸⁵ Curt Sachs: *Historia universal de la danza*, Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1944, p. 254.
- ⁸⁶ María Golaszewska: "Sexo y arte", en revista *Criterios*, La Habana, enero de 1985-diciembre de 1986, p. 252.
- ⁸⁷ *Ibid.*, p. 259.
- ⁸⁸ *Ibid.*, p. 256.
- ⁸⁹ Cynthia J. Novack: *op. cit.*, p. 42.
- ⁹⁰ María Golaszewska: *op. cit.*, p. 261.
- ⁹¹ Sally Banes: *op. cit.*, p. 152.
- ⁹² Sylvie de Nussac: "Sabbath de Lolitas", en periódico *Le Monde*, París, 6 de julio de 1988. (Los datos han sido especialmente traducidos para este ensayo por Ramiro Guerra.)
- ⁹³ Viacheslav Vs. Ivanov: "Contribución a la teoría semiótica del carnaval como inversión de oposiciones binarias", en revista *Criterios*, La Habana, enero-junio, 1991, p. 46.
- ⁹⁴ Raimundo Hoghe: *Pina Bausch. Histoire de théâtre danse*, L'Arche, Paris, 1987, pp. 158-159.
- ⁹⁵ Manfred Pfister: "¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?", en revista *Criterios*, La Habana, enero-junio, 1991, pp. 18-19.
- ⁹⁶ Sally Banes: *op. cit.*, p. 152.
- ⁹⁷ *Ibid.*, p. 167.
- ⁹⁸ *Ibid.*, p. 154.
- ⁹⁹ *Ibid.*, pp. 157-158.
- ¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 156.
- ¹⁰¹ *Ibid.*, p. 158.
- ¹⁰² *Ibid.*, p. 159.
- ¹⁰³ *Ibid.*, p. 165.
- ¹⁰⁴ Rufo Caballero: "Postmodernismo y caos en la América Latina", en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, agosto, 1990, pp. 18-19.
- ¹⁰⁵ Alfonso de Toro: *op. cit.*, p. 454.
- ¹⁰⁶ Patrice Pavis: "Hacia una especificidad de la traducción teatral: la traducción intergestual e intercultural", en revista *Criterios*, La Habana, enero-junio, 1991, p. 90.
- ¹⁰⁷ Rufo Caballero: *op. cit.*, p. 19.
- ¹⁰⁸ Antonio Blanch: "Algunas ideas sobre la llamada novela posmoderna", en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, abril, 1990, p. 22.
- ¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 22.
- ¹¹⁰ *Ibid.*, p. 23.
- ¹¹¹ Prue Moodie: "The changing face of Butoh", en revista *Dance Australia*, abril-mayo, 1987, p. 49. (Los fragmentos han sido especialmente traducidos para este ensayo por Ramiro Guerra.)
- ¹¹² Cuadernos *El Público*: "Sankai Juku: danzar el apocalipsis", Madrid, septiembre, 1987, pp. 67-68.
- ¹¹³ Cuadernos *El Público*, p. 69.
- ¹¹⁴ Lucille Rossel: "Le Sankai-Juku", en revista *Les Saisons de La Danse*, Paris, Été 1980, p. 12. (Los fragmentos han sido especialmente traducidos para este ensayo por Ramiro Guerra.)
- ¹¹⁵ Prue Moddie: *op. cit.*, p. 51.
- ¹¹⁶ Lucille Rossel: *op. cit.*, p. 12.
- ¹¹⁷ Cita de Fredric Jameson en la nota 7 del texto "Antropología y posmodernidad" de Magaly Muguercia, en revista *Tablas*, no. 1, La Habana, 1993, p. 17.

ICONOGRAFÍA

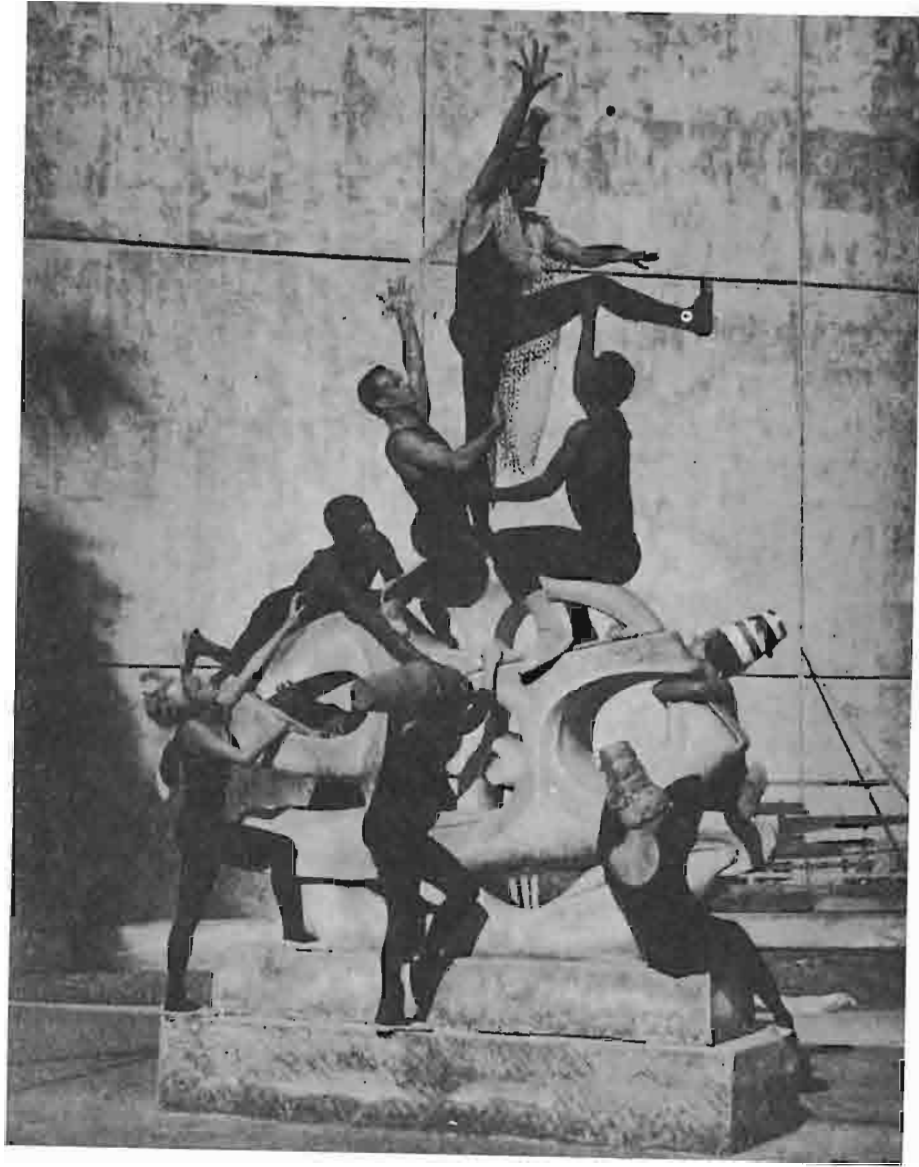
DECÁLOGO DEL APOCALIPSIS

Las fotos del Décalogo del Apocalipsis fueron tomadas en un ensayo general en sus respectivas locaciones del Teatro Nacional de Cuba.

EL BECERRO DE ORO



Solista: Gerardo Lastra



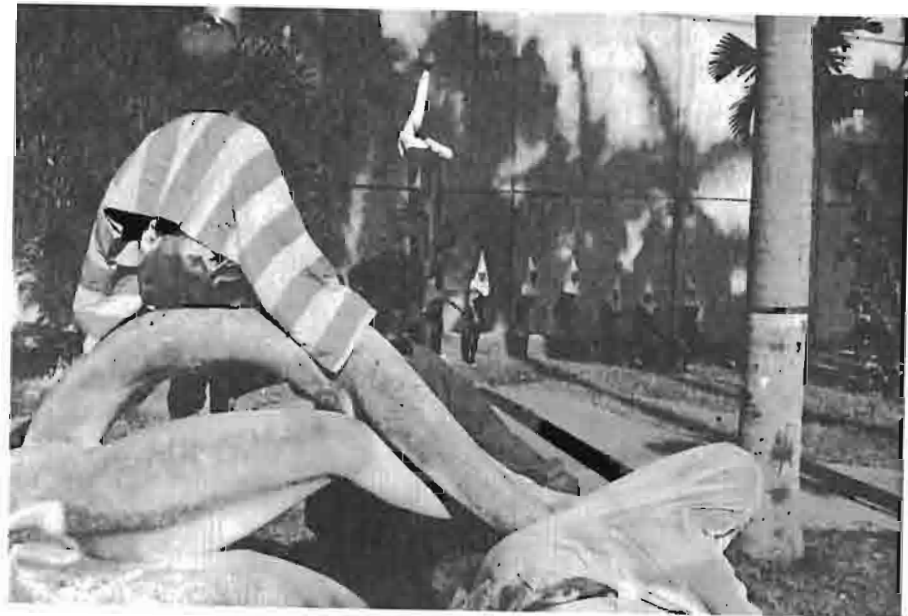
CRUCIFIXIÓN



Solista: Isidro Rolando



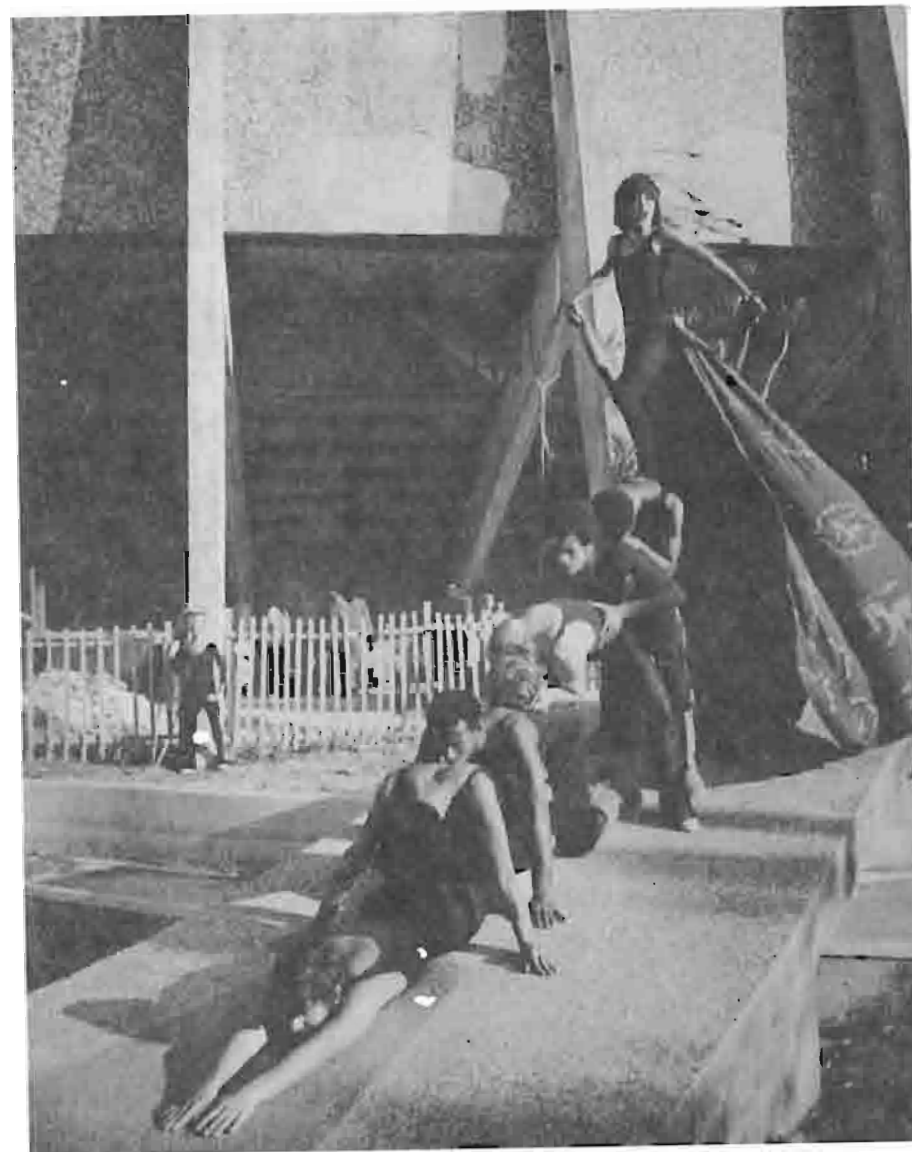
KYRIE



LOS ÁNGELES CAÍDOS



LAS VÍRGENES TONTAS



Solista: Ernestina Quintana

LOS FALSOS PROFETAS

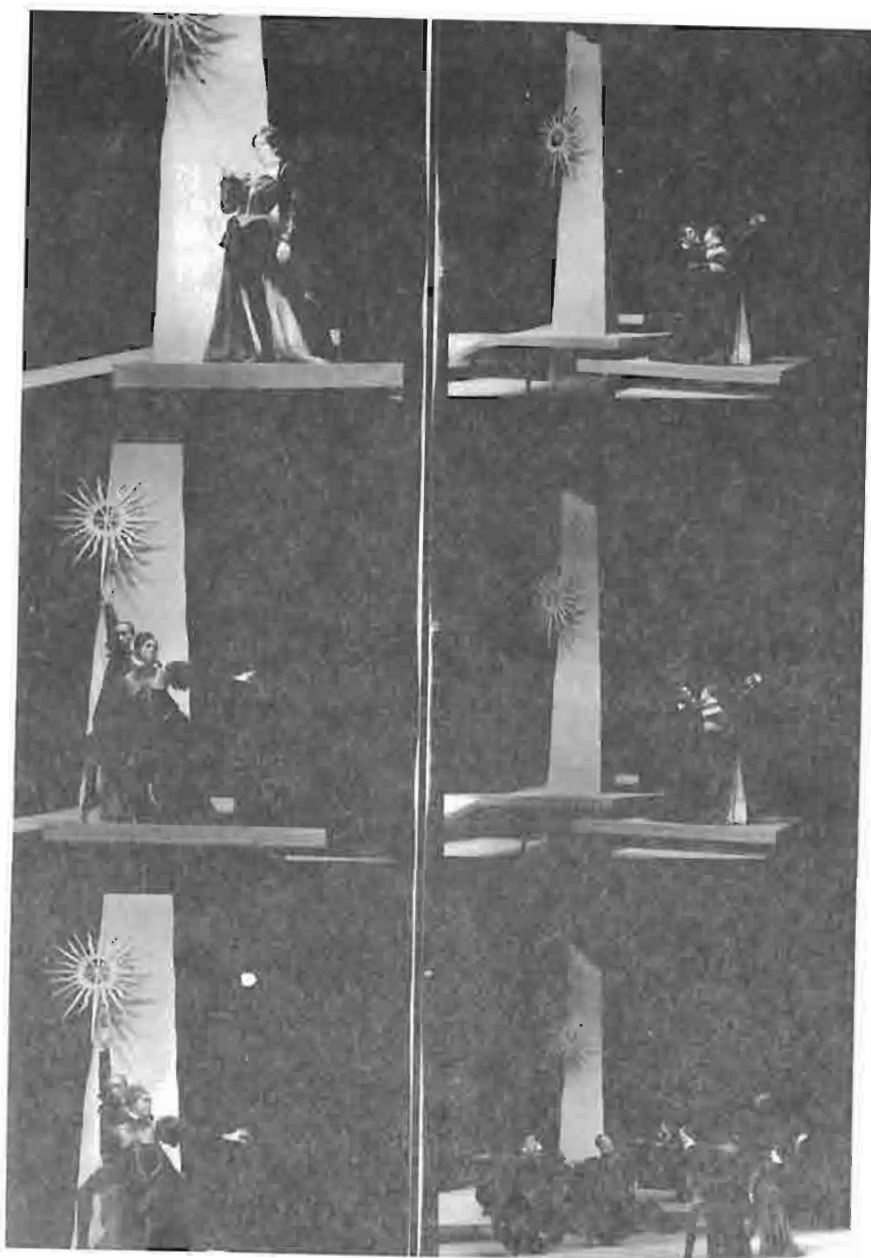


EL SÉPTIMO SELLO



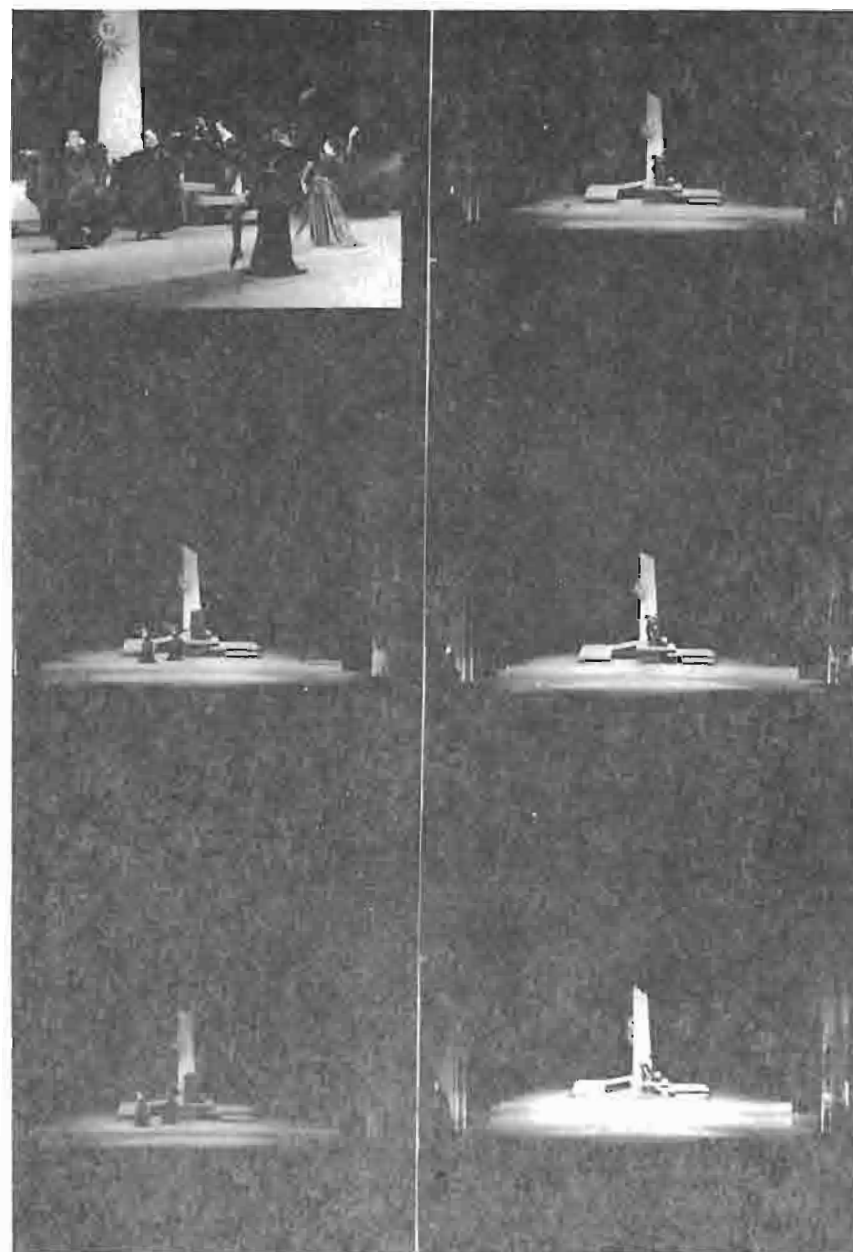
Solistas: Luz María Collazo
María del Carmen Cañedo

CHACONA



Solistas: Clara Luz Rodríguez
Luz María Collazo
Silvia Bernabeu

Eduardo Rivero
Arnaldo Patterson
Isidro Rolando





Solista: Clara Luz Rodríguez

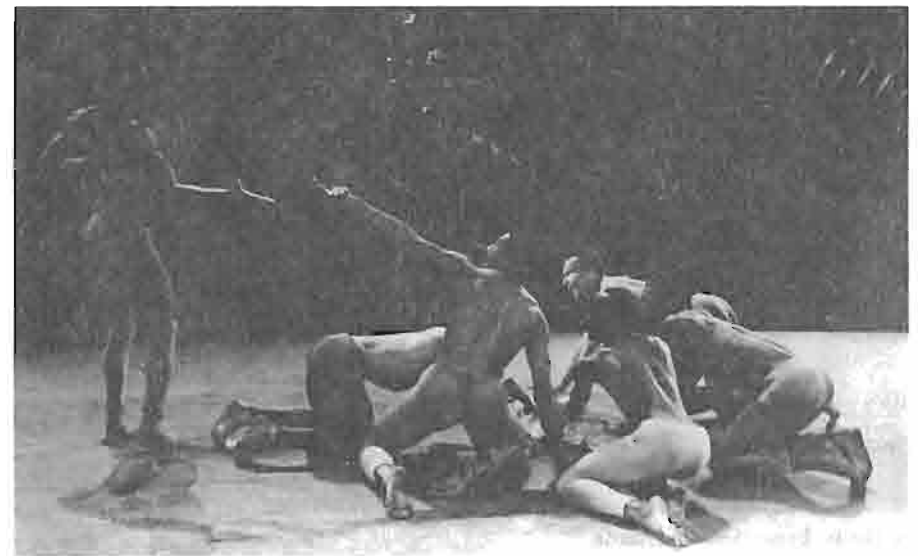


Solista: Eduardo Rivero



Solistas: Arnaldo Patterson
Isidro Rolando

IMPRONTU GALANTE





Solistas: Ernestina Quintana
Gerardo Lastra

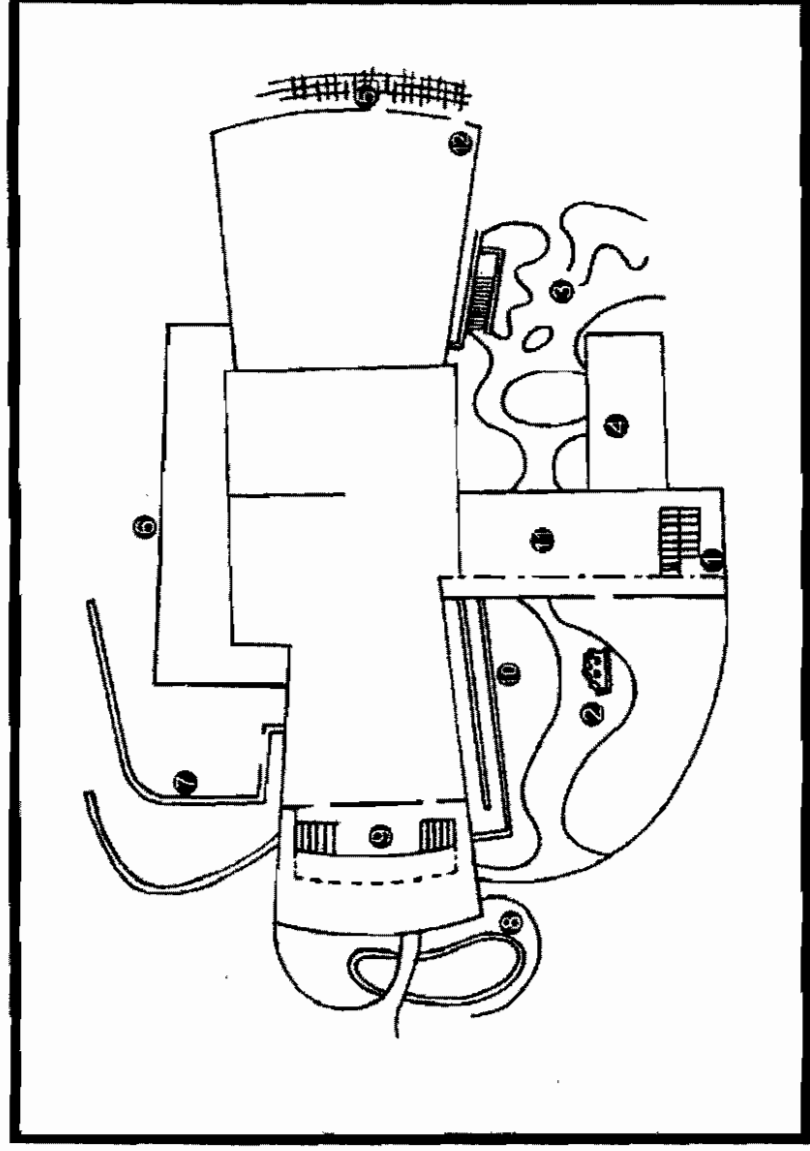


Solista: Silvia Bernabeu

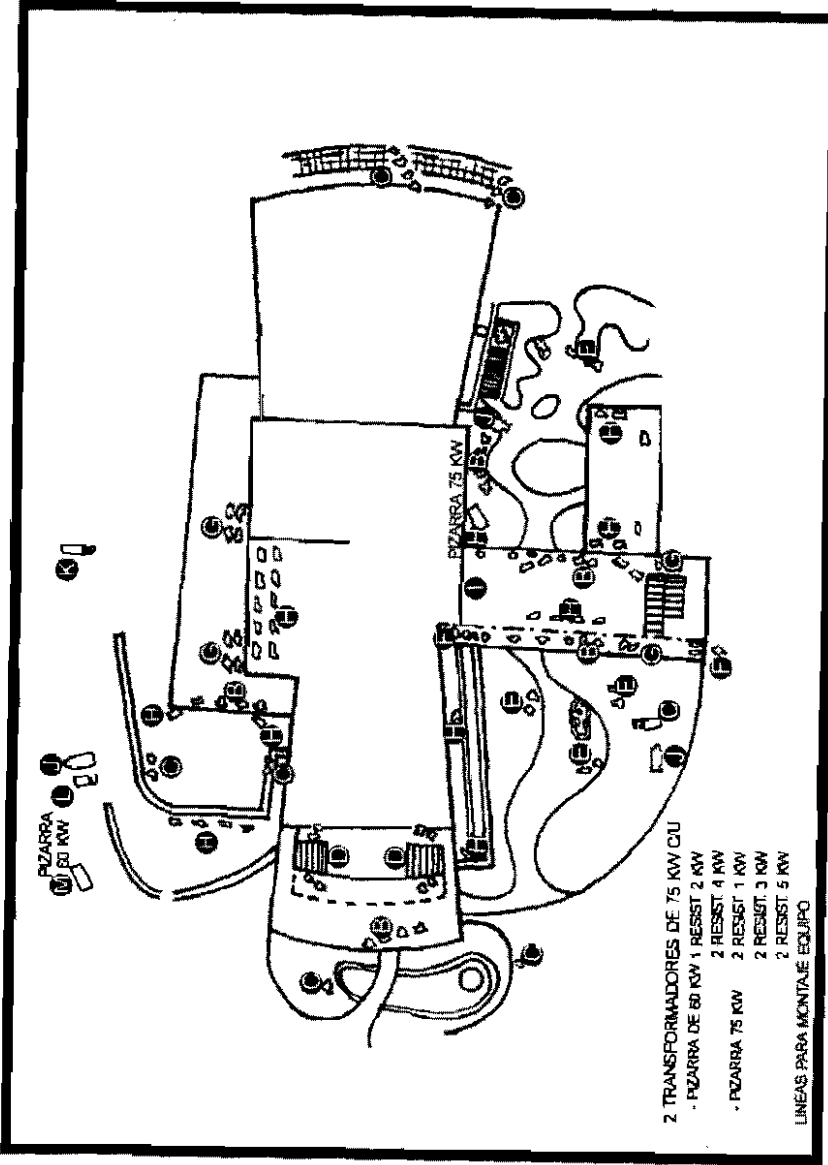


ANEXOS

ANEXO I
PLANO DEL TEATRO NACIONAL Y SUS ÁREAS EXTERIORES



ANEXO II
PLANO DE ILUMINACIÓN DEL TEATRO NACIONAL



Por los comienzos de los años 70, nuestro equipo técnico de iluminación era bien primitivo comparado con los sistemas electrónicos y computarizados que ahora poseen algunos de nuestros teatros. Como bien dije en una ocasión, todos los equipos técnicos del país, más gran parte de los equipos técnicos de los teatros de la capital, fueron instalados *in situ* para responder a las necesidades lumínicas técnicas de la obra. El plano de luces que mostramos fue confeccionado por Miguel Cobas, director técnico de las luces de la obra, para poder iluminar adecuadamente la cantidad de locaciones que ya han sido explicadas.

En cuanto a la sonorización, tampoco en aquella época era posible reunir un módulo de audio para cada locación. Para resolver tal situación, se confeccionó un diseño sonoro que permitió un mínimo de calidad con los recursos entonces disponibles, siempre con el apoyo y cooperación de la empresa Vic-Cuba. Así, se utilizó una consola mezcladora de doce canales, dos grabadoras reproductoras y ocho micrófonos distribuidos en tres áreas. El diseño sonoro consistió en establecer un control maestro en una de las oficinas del local del Conjunto, situada en el primer piso de la ya mencionada ala arquitectónica del TNC. Dicho local, a través de su pared de cristales, permitía la visión del gran parqueo donde fue instalado un sistema sonoro central con altavoces de tres vías y una potencia de 400 watts para esa zona. Se entrelazaron líneas de altavoces sobre el techo del gran cuerpo del teatro para ser utilizadas en la zona de la entrada de la sala Avellaneda con 100 watts de potencia en cuatro altavoces tipo trompeta. Se enlazó otra línea con la zona de la sala Covarrubias, y una más para la locación del costado del teatro en que hoy está el *café-concert*. Tres técnicos situados en la zona de actuación tenían un *walkie-talkie* y el director de sonido, otro. Por medio de un interruptor los técnicos de cada área avisaban el momento en que debía ser puesta en acción la grabadora, o bien los micrófonos usados para la sonorización en vivo. Con este sistema se pudo asegurar desde los primeros ensayos generales el funcionamiento del audio en el espectáculo, a partir de los primeros días de abril. Sólo faltó, estando en vías de instalación, otra línea que comunicaría con las áreas del teatro que daban hacia su sección este, donde se efectuaba la acción de *Los ángeles caídos*, y la del ángulo sureste, para el sonido de *El buen ladrón*.

ANEXO III FESTIVAL DEL TEATRO DE LA HABANA (1982)

Espectáculo itinerante

Área 1. Casa de la Condesa de la Reunión (hoy Centro Cultural "Alejo Carpentier"), en Empedrado y San Ignacio. Los relacioneros del Cabildo de Santiago, desde los balcones de la casa, despliegan un gran bando impreso en papel (4,50 x 1,75 m) con el siguiente texto, que a su vez dicen al público entre sonidos de redoblantes y corneta china:

Espectáculo de clausura en un solo acto, once cuadros, diez caminatas y una entrega de premios. La más grande compañía del mundo en un espectáculo único: bailes, cantos, malabarismos, tragedia, comedia, animales amaestrados, fuegos artificiales, bandas, comparsas, tiroteos, carnaval, música, vistosos trajes, elegantes escenografías, impresionantes trucos de tramoya y al final... Gana el teatro.

Los tres actores, mientras despliegan el bando, se reparten el siguiente texto entre unos y otros:

Preparaos a disfrutar y caminar. Que no imaginó Pedro de Santiago cuando hizo su danza por treinta y seis pesos y seis granos en 1520, semejante fiesta de la escena, ni con tantos atractivos y movilidad.

(Textos de Albio Paz)

Área 2. Centro de la Plaza de la Catedral: Comparsa *El Alacrán*, por el Conjunto Folklórico Nacional de Cuba.

Área 3. Balcón central del palacio del Conde de Casa-Bayona (hoy Museo Colonial): Merceditas Valdés canta, acompañada de los tambores batás, cantos yorubas.

Área 4. Atrio de la Catedral de La Habana: escena final de la zarzuela *Cecilia Valdés* por el Teatro Lírico Nacional.

Área 5. Recodo formado por las calles Empedrado y Chacón: *El hambre*, por el grupo Escambray.

Área 6. Portal del Palacio del Segundo Cabo: *Din son* por el Ballet Nacional de Cuba.

Área 7. Explanada del Castillo de la Fuerza: Comparsa *Caraball Izuama*, por el Conjunto Folklórico Nacional de Cuba.

Área 8. Ceiba y espacio de la calle delante del Templo: la Banda Nacional de Conciertos interpreta *La Bayamesa*, mientras bajo la ceiba una cubana borda la bandera nacional.

Área 9. Centro de la Plaza de Armas: Cabildo del *Día de Reyes* por el Conjunto Folklórico Nacional de Cuba.

Área 10. Patio del Palacio de los Capitanes Generales: Escenas de *Vida y muerte severina* por el Teatro Musical de Cuba.

Área 11. Locación en la calle Obispo, al costado del Palacio de los Capitanes Generales, donde estaba levantado un escenario, en el que se presentaba *Perro huevero* con los sucesos del teatro Villanueva, utilizándose para los disparos los balcones de las casas de la calle. Después, y en ese mismo lugar, se hizo la premiación del festival.

Los relacioneros del Cabildo de Santiago con su orquesta callejera guiaron el espectáculo de un área a la otra.

ANEXO II

X ANIVERSARIO DEL PARQUE LENIN

Espectáculo itinerante de clausura

- Área 1. Parada del Trencito del parque ante la calle. Bajada de la orquesta del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba tocando una fuerte música de conga callejera.
- Área 2. Terraza de la Galería "Amelia Peláez": Escena de *El oso*, presentada por Teatro Estudio.
- Área 3. Jardín de entrada a la Casa del Té: Escena de la salida de Cecilia de la zarzuela *Cecilia Valdés* por el Teatro Lírico Nacional.
- Área 4. Elevación del terreno rodeado de pinos, después de la Pradera 1740: Tema para *Verónica* por Alberto Pedro.
- Área 5. Tarima levantada a manera de escenario en el parqueo del Acuario: Los Amigos y Juana Bacallao.
- Área 6: Islote del lago del Anfiteatro: Danzas yorubas por el Conjunto Folklórico de la Federación Estudiantil Universitaria (FEU).
- Área 7. Escenario flotante sobre el lago del Anfiteatro: Escenas de *Tríptico oriental* (Tajona, Comparsa *Carabalí Izuama* y Cutara), por el Conjunto Folklórico Nacional de Cuba.

La orquesta del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba guiaba el espectáculo de una zona a la otra.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AFANASIEV, VIKTOR: "El enfoque sistémico aplicado al conocimiento social", en *Documentos sobre metodología de la investigación*, CEDEM (3), La Habana, 1988.
- AMICO, SILVIO D': *Historia del teatro dramático*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1971.
- ARANGUREN, JOSÉ LUIS: *La comunicación humana*, Ediciones Guadarrama, S.A., Madrid, 1967.
- ARTAUD, ANTONIN: *El teatro y su doble*, Instituto del Libro, La Habana, 1969.
- BADIOU, MARYSE: "Pina Bausch, el grito intuitivo de un paisaje interior", en revista *El Público*, Madrid, junio, 1988.
- BANES, SALLY: *Terpsichore in sneakers*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, USA, 1987.
- BENTIVOGLIO, LEONETTA: "Teatro-danza. Descripción de un paisaje", en revista *El Público*, Madrid, enero-febrero, 1990.
- BLANCO, DESIDERIO Y RAÚL BUENO: *Metodología del análisis semiótico*, Ediciones Universo, S.A., Universidad de Lima, 1980.
- BLANCH, ANTONIO: "Algunas ideas sobre la llamada novela posmoderna", en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, abril, 1990.
- BOIADSHIEV G. N. Y A. DZHIVELEGOV: *Historia del teatro europeo*, t. II, Editorial Futuro, S.R.L., Argentina, 1957.
- BROOK, PETER: *El espacio vacío*, Edición Revolucionaria, La Habana, [s/f].
- BUSTAMANTE, JOSÉ ÁNGEL: *Raíces psicológicas del cubano*, Impresora Modelos, S.A., La Habana, 1959.
- CABALLERO, RUFO: "Posmodernismo y caos en América Latina", en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, agosto, 1990.

- CÁRDENAS, ROSARIO: "Para un concepto de combinatoria en la danza" (inédito), La Habana, 1990.
- COPELAND, ROGER: "Postmodern Dance. Postmodern Architecture. Postmodernism". (Los textos citados son de una fotocopia de un trabajo de Copeland donde no citan la fuente.)
- : "Postmodern dance and the repudiation of primitivism", en *Partisan Review*, vol. 50, Winter, USA, 1983.
- CUADERNOS EL PÚBLICO: "Sankai Juku: danzar el apocalipsis", Madrid, septiembre, 1987.
- CUNNINGHAM, MERCE: *Changes: Notes on choreography*, Something Else Press, Inc., New York, 1968.
- DALLAL, ALBERTO: *La danza contra la muerte*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1979.
- DÍAZ, ESTHER: "¿Qué es la postmodernidad?", en *¿Postmodernidad?*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 1988.
- DICCIONARIO DE AUTORIDADES, Edición Facsímil, Real Academia Española, Editorial Gredos, Madrid, 1976.
- DICCIONARIO DE CIENCIAS ECLECIÁSTICAS, Librería de Subirana, Hermanos Editores, Barcelona, 1885.
- DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO HISPANO-AMERICANO, t. I, Montaner y Simón Editores, Barcelona, [s/f].
- DORFLES, GILI O.: *L'ultime tendenze nell'arte d'oggi: dello informale allo concettuale*, Feltrinelli, Milano, 1973.
- ECO, UMBERTO: *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Editorial Lumen, Barcelona, 1968.
- ENCICLOPEDIA DE LAS ARTES, t. II, Librería Editorial Argos, S.A., [s/f].
- FISCHER, EVA ELIZABETH: "William Forsythe", en revista *El Público*, Madrid, enero-febrero, 1990.
- GARCÍA MONTIEL, EMILIO: "Consuélate como yo", en *El Caimán Barbudo*, La Habana, octubre, 1989.
- GARNER, JR. Y STATON B.: "Becket y las márgenes de la narratividad", en *Pausa*, Revista Sala Becket, no. 3, Barcelona, abril, 1990.
- GOLASZEWSKA, MARÍA: "Sexo y arte", revista *Criterios*, La Habana, enero de 1985-diciembre de 1986.
- GUANCHE, JESÚS: "El gesto del cubano", en revista *Revolución y Cultura*, no. 10, La Habana, octubre, 1984.
- GUBERNATIS, RAPHAEL DE: "Pina Bausch, la dame de Wuppertal", en revista *danser*, no. 56, Paris, mayo, 1988.
- GUILLÉN, NICOLÁS: *La paloma de vuelo popular. Elegías*, Ed. Losada, S. A., Buenos Aires, 1948.
- HODGSON, MOIRA: *Quintet*, William Morrow and Company, Inc., New York, 1976.
- JALLEY-CRAMPE, MICHEL: "Las nociones de estructuras mentales en los trabajos de Claude Levi-Strauss", en revista *RC-13*, año 1, no. 13, La Habana, 1968.
- JAMESON, FREDRIC: "El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío", en revista *Casa de las Américas*, no. 155-156, La Habana, marzo-junio de 1986.
- KAHN, JEAN FRANÇOIS: "La minuciosa conquista del estructuralismo", en revista *RC-2*, año 1, no. 2, La Habana, 1967.
- KOWZAN, TADEUSZ: "El signo en el teatro. Introducción a la Semiología del arte del espectáculo", en *Semiología y Teatro*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1988.
- LESSCHAEVE, JACQUELINE: *Le danseur et la danse. Merce Cunningham*, Pierre Belfond, Paris, 1988.
- LIVET, ANNE: *Contemporary dance*, Abbeville Press, Inc., New York, 1978.
- MACHEREY, PIERRE: "El análisis literario, tumba de las estructuras", en revista *RC-13*, La Habana, año 1, no. 13, 1968.
- MAHLER, ELFRIDA: "El lenguaje del movimiento", en *Fundamentos de la danza* (folleto), Editorial Orbe, La Habana, 1978.
- MARINIS, MARIO DE: "La antropología teatral", en revista *Criterios*, La Habana, enero-junio, 1991.
- MAZO, JOSEPH H.: *Prime Movers. The makers of modern dance in America*, William Morrow and Company, Inc., New York, 1977.
- MEYERHOLD, V. E.: *El teatro teatral*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1988.
- MOODIE, PRUE: "The changing faces of the Butoh", en revista *Dance Australia*, Australia, abril-mayo, 1987.
- MORGAN, BARBARA: *Martha Graham. Sixteen dances in photographs*, Duell, Sloan and Pearce, New York, 1941.
- MÜLLER, HEDWIG: "Tanztheater", en *World Ballet and Dance*, Dance-Books, Cecil Court London, 1992-1993.
- NADOTTI, MARÍA: "Meredith Monk", en revista *El Público*, Madrid, enero-febrero, 1990.

- NASSIB, SELIM: "La tentación de Martha Clark", en periódico *Liberation*, París, 20 de julio de 1980.
- NOVACK, CYNTHIA J.: *Sharing the dance. Contact improvisation and American culture*, The University of Wisconsin, Press, USA, 1990.
- NUSSAC, SYLVIE de: "Sabbath de Lolitas", en periódico *Le Monde*, París, 6 de julio de 1988.
- PAVIS, PATRICE: "Hacia una especificidad de la traducción teatral: la traducción intergestual o intercultural", en revista *Criterios*, La Habana, enero-junio, 1991.
- : "¿Hacia una puesta en escena postmoderna?", en revista *Tablas*, La Habana, abril-junio, 1989.
- : *Diccionario del teatro*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1980.
- PEDRONI, FRANCESCA: "El territorio del teatro-danza", en revista *El Público*, Madrid, enero-febrero, 1990.
- PFISTER, MANFRED: "¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?", en revista *Criterios*, La Habana, enero-junio, 1991.
- PINEDA BOTERO, ÁLVARO: "Estética del siglo xx", en *Hojas Universitarias*, vol. V, no. 34, Universidad Central, Bogotá, 1990.
- POLIAKOV, M.: "La problemática semiótica en el teatro y el drama", *Semiología y Teatro*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1988.
- POPS, MARTIN: "Some remarks on Modern and Post-modern Dance", en *Salmagundi*, 1980-1981.
- POUILLON, JEAN: "Un ensayo de definición", en revista *RC-13*, año 1, no. 13, La Habana, 1968.
- PRINCE, GERALD: "Observaciones sobre la narratividad", en revista *Criterios*, La Habana, enero-junio, 1991.
- REVISTA *TIME*, New York, julio, 1966.
- ROSSEL, LUCILLE: "Le Sankai-Juku", en revista *Les Saisons de La Danse*, París, Été 1980.
- ROVNER, EDUARDO: "Imagen vs. Idea. Reflexión acerca de la creación dramática", en revista *Espacio de Crítica e Investigación teatral*, Editorial Espacio, año 3, no. 5, Buenos Aires, abril, 1989.
- RUSO, MARÍA TERESA: "Genette paratexto", en revista *Unión*, año IV, no. 11, La Habana, 1991.
- SACHS, CURT: *Historia universal de la danza*, Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1944.
- SALAZAR, ADOLFO: *La danza y el ballet*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, ADOLFO: "Posmodernidad, posmodernismo y socialismo", en revista *Casa de las Américas*, La Habana, julio-agosto, 1989.
- SANCHIS SINISTERRA, JOSÉ: *¡Ay, Carmela!* Teatro 1. *El Público*, (Centro de documentación teatral), Madrid, enero, 1989.
- SCHLICHER, SUSANNE: *Tanz-Theater*, Rowohlts Enzyklopädie Kultur und Ideen, Hamburgo, 1987.
- SERVIN, RENE: "William Forsythe: le genie de la provocation", en periódico *Le Figaro*, París, 23 de junio de 1988.
- SERVOS, NORBERT: *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater or the art of training a goldfish. Excursions into dance*. Ballet Bühnen-Verlag Köln, Cologne, FRG, 1984.
- SLAWINSKA, IRENA: "La Antropología del teatro", en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, enero, 1990.
- TORO, ALFONSO de: "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)", en *Revista Iberoamericana*, no. 155-156, University of Pittsburgh, Pennsylvania, USA, abril-septiembre, 1991.
- TRIAS, EUGENIO: "Arte y estética en el otoño de la modernidad", en revista *Letras de Deusto*, vol. 20, no. 47, Universidad de Deusto, Bilbao, España, mayo-agosto, 1990.
- UBERSFELD, ANNE: "El director y su representación", en *Estudios teóricos: arte teatral*, Instituto Superior de Arte, La Habana, 1989.
- WOLF, CHARLOTTE: *Psicología del gesto*, Editorial Luis Miracle, S. A., Barcelona, 1966.
- WORLD BALLET AND DANCE, Dance-Books, Cecil Court London, 1992-1993.
- ZALAMEA, JORGE: *La poesía ignorada y olvidada*, Casa de las Américas, La Habana, 1965.

ÍNDICE

De la teatralidad en la danza / 7
Notas / 26

Del gesto y la gestualidad / 29
Notas / 76

Del discurso coreográfico / 81
Notas / 116

Del *Decálogo del Apocalipsis* / 119
Notas / 166

Del posmodernismo en la danza / 171
Notas / 237

Iconografía / 241

Anexos / 265

Bibliografía / 273

Este título fue impreso
en el mes de Febrero
del 2000 en el taller 01
" Osvado Sánchez "

A lo largo de cinco ensayos, este libro provee de un método de análisis o descodificación de la obra coreográfica muy necesario para el coreógrafo, el crítico de danza y todo aquel interesado en las disciplinas de la teoría danzaria.

Problemas de la danza del siglo XX aparecen de una forma u otra en este texto, en función de una clarificación de las innovaciones y sus relaciones con la tradición teatral, los noveles espacios ajenos al escenario y su cuarta pared, la nueva gestualidad e irrupción del "movimiento encontrado" que se mezclan con las técnicas danzarias tradicionales; así como la aparición de la danza-teatro propia del posmodernismo y –desde luego– la difícil asimilación de todos estos factores por el gran público que acude a las proyecciones creativas de las nuevas generaciones de coreógrafos.



Ramiro Guerra es fundador de la danza contemporánea en Cuba a partir de la creación del Conjunto Nacional de Danza Moderna en 1959 (hoy Danza Contemporánea), después de estudiar en Estados Unidos con Martha Graham, Doris Humphrey y Charles Weidman. Bailarín, coreógrafo, promotor y maestro de las primeras generaciones de esta técnica en el país, sentó las bases para el desarrollo del estilo de la actual danza cubana. Investigador, ensayista y crítico ha publicado los libros: **Apreciación de la Danza** (1968), **Una metodología para la enseñanza de la danza moderna** (1969), **Teatralización del folklore y otros ensayos** (1988), **Calibán danzante. Procesos etnoculturales de la danza en Latinoamérica y el Caribe** (1993). Preside el Centro de Desarrollo de la Danza que edita el tabloide **Toda la Danza, la Danza Toda**. Graduado en Derecho por la Universidad de La Habana (1949), Doctor Honoris Causa en Danza (1989), recibió el Premio Nacional de Danza de Cuba 1999.

ISBN 959 - 209 - 292 - 3

