

¿BAILAMOS?

ISABEL ESCUDERO

*Baila, niña, baila
y que se vea el caos
bajo tus faldas.*

Todo lo que pueda desprenderse y tocarnos, tanto de hermosura como de precisión técnica, desde la danza, desde el baile y sus bailarines, parte de dos asociaciones tan primordiales como sencillas: movimiento/vida // parálisis/muerte. Estas dos notas, tan elementales como implacables, celebradas y temidas, pre-sentidas desde el primer despertar humano a la razón y repetidas en la noche de los tiempos, están en la raíz del complicado y variopinto árbol de la maravilla: la danza; danza en el tiempo, tiempo en danza; infinitas variedades de bailes, pasos medidos y contados sobre los más extraviados suelos de este mundo. Saltos de sublimación de la imposible vida natural de los monos parlantes, o sea, trazos y trozos de la más pura vida humana, pluscuantfreudianamente entendida. Exageración de ese incansable intento humano de compensación de la falta primordial (el cachorro humano al nacer no sólo es el más inválido sino además el más disarmónico en sus movimientos de todos los animalitos) resuelto en artística paradoja: maravilla de las maravillas, un animal que hace música: que hace música con su cuerpo y con su boca: un animal que danza y habla. Aquella facultad pintoresca del canto de los pájaros derramándose en canto articulado, —quizá el primer lenguaje preternatural de los hombres—, el canto, que por una doble abstracción, una doble impostura, se desdobra mágicamente en dos operaciones diferentes y contrarias: el habla y la música: la producción de palabras que dicen, que nombran —que significan—: y la producción de música, que no pretende decir nada —que no significa—, música oral, danza en movimiento y música instrumental.

El espíritu de puntillas se desprende y sale del cuerpo terrestre arrastrándole, animándole, llenándose de alma al soltarla y, como a punto de volar, aletea y danza. ¿Donde si no es en la guarida palpitante del cuerpo, en el correr incansable de la sangre, en el alentar acompasado del pecho, en el batirse preciso del corazón, donde late la huella rítmica de toda música, de toda danza? La vida se hace danza mínima, música callada. Danza, movimiento sin meta ni fin, como el mar, movimiento verdadero que huyéndose se encuentra; Vida y cuerpo: cuerpo girando, que no sabe de sí y por eso funciona sin torpeza. Cuerpo que al no saberse, desprendido de sí, vive. Cuerpo huyendo veloz de su sombra, fugándose de la fugacidad, empujado por el miedo de la quietud mortal, de la rigidez

cadavérica, produciendo vida en la huida, vida que gira y gira en contradanza de la muerte; vida que no es otra cosa que irse muriendo: viviendo a contra-tiempo.

Las primeras manifestaciones gloriosas del «alma» en el cuerpo animado, o sea en movimiento, fueron sin duda anteriores a la configuración del Alma propiamente dicha, ese segundo y posterior artificio psicológico, retórico, pleno de conciencia: el «yo» individual. La trama de este alma segunda —más tormentosa y penitenciaría que la primera alma desnuda y volandera, la de los albores, la del primordio— ascendía ya teñida de muerte como «anima»: las ánimas de los muertos. Y de ahí, del ánima de los muertos, se fraguó nuestra alma, el alma personal, única, dominante y temerosa, hecha de culpa, pecado, penitencia y pesadumbre. Aquellas manifestaciones del alma primera, del espíritu animado, se materializaban en forma de danza. Alma y danza, cuerpo y alma todavía indivisibles, cuerpo/alma lo mismo y contrario ya en inicio de lucha, soltándose el uno al otro y fundiéndose en la llama de la danza. Cuerpo y alma juntos y en guerra siempre. ¿Qué es lo que arrebatara tanto al que embelesado danza como al que extasiado contempla? En el danzante la pérdida gloriosa del cuerpo, y en el contemplador la visión más aproximada que en la tierra se permite de eso invisible e inasible que llamamos «alma». Alma que en la vida cotidiana nos pesa y maniatada los cuerpos pero que, en virtud de la danza, pierde su gravedad, como si por la fuerza centrífuga se vaciara y recuperara su vaporosidad ideal; alma vuelta cuerpo ingrávido, hecha gracia. Cuerpo glorioso libre de muerte, girando ilimitado y sin fin en la frenética o sosegada lid de la danza.

Las primeras danzas, las más puras, debieron ser rituales sagrados de guerra, de caza, de nacimiento y muerte. No se danzaba porque sí. Eran las danzas conjuros. Tampoco era «yo» el que bailaba sino el cuerpo de la tribu, no el mío particular, que al bailarlo lo pierdo, sino el cuerpo de la horda, el lamento de la manada contra la muerte común. La instauración de un principio de ordenación, soberanía sobre la bruta continuidad temporal, ritmo que exalta y tranquiliza, la implantación de un ritmo medido, preciso y acompasado en el caos de afuera —y en el caos interior del grosero cuerpo— cuerpo que en lo cotidiano se mueve desangeladamente y sin medida, es la operación, al mismo tiempo técnica y metafísica, fundamental de toda danza. Esa operación es más perfecta cuanto más fina y complicada sea la trama de esta ordenación, como si de un sutil encaje de seda se tratara, ya que la danza no es en esencia expresión sino arte, medida, y es precisamente la ejecución sobria y exacta de esa medida, y sus articulaciones, la que debe contener a la expresión. Una danza bien bailada parece decirnos que la suprema libertad es orden, que tomando las riendas del caos se le doma midiéndolo. Dice Paul Valéry de la bailarina, en boca de Sócrates, (*El Alma y la Danza*. Editorial Gallimard. Francia. 1960): «Se diría que ella paga el espacio con hermosos actos muy iguales, y que taconeando las sonoras efigies del movimiento. Ella parece enumerar y contar en piezas de oro puro lo que nosotros gastamos distraídamente en vulgar moneda de pasos, cuando caminamos con cualquier fin». A lo cual responde Eryxímaco: «Querido Sócrates, ella nos enseña lo que hacemos, mostrando claramente a nuestras almas lo que nuestros cuerpos cumplen oscuramente. A la luz de sus piernas, nuestros mo-

vimientos inmediatos nos parecen milagros...». Bajo la esponjosidad flexible del cuerpo, de un cuerpo singular, se atisba como al trasluz el esquema de la marioneta, la marioneta común.

Los movimientos incontrolados, desafinados, disarmónicos que nuestro cuerpo hace al andar desangeladamente por la calle, cobran en la danza una precisión maquinica: el cuerpo informal se transfigura y ordena en un artilugio perfecto capaz de tomar una extraña conciencia de sus actos: una conciencia vigilante que paradójicamente es subconsciencia técnica: olvido; porque, un bailarín no acaba de aprender de veras a bailar hasta que no olvida de conciencia la medida y ley de los pasos. La danza bien bailada es olvido, olvido para saber. Todos los aprendizajes artísticos participan del modelo del primer aprendizaje: el de la lengua materna. Sólo olvidando las reglas gramaticales puede llegar a hablar bien el hablante de una lengua. Pero ese olvido de las reglas, ese olvido de conciencia de los pasos arrastra también un olvido de sí, de la pesantez particular de la persona.

Porque ¿de qué huye la bailarina, y en la medida que huye a qué se acerca y qué encuentra? En primer lugar parece que huye de su identidad, huye de su contenida forma, huye de sí misma: sale de su imagen en imagen de mudanza. Intenta romper el principio de identidad que dice: «nada hay que no sea igual a sí mismo». Ella se metamorfosea constantemente en otra y en otra, en mil sombras fugitivas de sí misma, en réplica infinitesimal de sí. Pero esta repetición sin fin de lo mismo -su semejanza esquemática bajo la borrosidad del temblor- su inmutabilidad bajo la red celérica de los gestos es la única posibilidad de movimiento, y el movimiento es, a su vez, la única demostración de identidad: “sólo de lo que es idéntico a sí mismo puede decirse que se ha movido”, “si algo cambia no se mueve”, “si todo cambiase nada se movería”, “el movimiento es inmutable y el cambio es inmóvil” apunta Mairena en boca de su maestro Abel Martín. Esta identidad perdurable, aunque incesante, es la única garantía de movimiento. Si ella, la bailarina, se transformara substancialmente en algo diferente, si ella cambiase durante su movimiento en algo que no la hiciese reconocible como la misma al ojo que la mira, no se habría movido: sólo siendo la misma siempre, quieta y ensimismada, puede moverse: inmóvil y viva como en una dije que eternamente girara continuamente perdiéndose, continuamente encontrándose. La bailarina inmóvil suspendida en el aire sin embargo se mueve, burlando por astuta contramagia, la razonable aporía del zorro de Zenón que sostiene literalmente la imposibilidad del móvil: «Un móvil ni se mueve allá donde está ni donde no está, porque si está no se mueve y si no está ni se mueve ni puede hacer cosa alguna».

Este juego interdependiente y vivamente paradójico entre identidad y movimiento es, sin duda, una de las gracias fundamentales de la danza, tanto de las danzas populares más atávicas como de los ballet artísticos más elaborados. Además, el hecho de la repetición casi idéntica, no sólo de los pasos sino también de los atavíos, los vestidos, las hechuras, el tamaño semejante de los bailarines y las bailarinas, contribuye no sólo a los juegos ornamentales de proporciones, que colaboran formalmente en la conjunción armónica de grecas y giros

en el espacio escénico, sino que esencialmente también están operando en la configuración metafísica de su imposibilidad real: el movimiento como condición de identidad y la identidad como condición de movimiento, ambos siempre en pérdida y hallazgo recíprocos. Todo lo demás son gracias superficiales. Lo mismo que el lenguaje humano es articulado y discontinuo, se da «a golpes», sílabas o frases haciendo ritmo, así también hay discontinuidad y articulación en el propio cuerpo, (en piernas, brazos, dedos), en donde habita el ritmo abriéndose al gesto, al salto, a la carrera, a la danza. También son rítmicas las actividades de “contar” y «el contar» en los sentidos de contar números y contar cuentos, (García Calvo. *Hablando de lo que habla*. 1989). Las más primitivas danzas de la India como la danza Kathá, son danzas de contadoras de cuentos, posible preludeo del teatro. La bailarina, al mismo tiempo que baila, —o sea va contando sus pasos—, va contando un cuento. El ritmo va constituyendo tiempo y realidad —valga la redundancia— al mismo tiempo. Sin esta ordenación de discontinuidades en la bruta continuidad —tanto la lingüística como la de las artes temporales— en paralelo a los grandes ritmos de la noche y el día, las estaciones, los movimientos de los astros volanderos, no habría nada qué contar ni qué bailar.

La introducción de un principio de ordenación, la constitución de un Orden o Mundo, un Cosmos, es el principio de la formación de la Realidad. Tomamos a continuación algunas pertinentes observaciones que respecto a la ordenación rítmica hace A. García Calvo en el Ataque nº 10 del libro *Contra el Tiempo*. 1993. Sostiene que el primer principio de ordenación es la razón, el lenguaje, de alguna manera ya sugerido en el Génesis («en el principio fue el Verbo»); pero es curiosa que esta observación mítica y prehistórica sea hecha precisamente desde las Escrituras, y concretamente desde las Escrituras Sagradas. La escritura marca el comienzo del tiempo de la Historia, tiempo domesticado por tramos, por efemérides antropocrónicas. Para los humanos es el tiempo de la Historia el que prevalece sobre el tiempo prehistórico e indomable.

La implantación de un ritmo armónico en los humanos, por naturaleza, como antes hemos apuntado, patosos y arrítmicos, va a reconducirse en la huella rítmica del habla; después, sobre esta huella primera, el ritmo en los humanos va a alcanzar, paradójicamente, el carácter supremo de arte y embeleso. La sucesividad en el discurrir sintagmático de las lenguas y el establecimiento de bloques de simultaneidad en duración alternante de fonemas y silencios, de continuidad y cortes, esa instantaneidad de las lenguas, debió de ser un fenómeno parejo con el danzar de los humanos (no creemos que se pueda hablar de anterior ni posterior cuando no hay aún una contabilidad del Tiempo propiamente dicho hasta el comienzo de la escritura y la Historia). Apunta García Calvo que el ritmo exacto prearitmético es la primera técnica o manera de domesticar el tiempo bruto (la continuidad o infinitud) su primer intento de doma, anterior, mucho anterior, al computo numérico del tiempo ya ideado y manejado como idea, como tiempo vacío.

El ritmo desafía la falsa oposición entre ‘subjetivo’ y ‘objetivo’, entre ‘sujeto’ y ‘objeto’, pensar el Tiempo como algo físico o como algo humano. La danza sería la más perfecta evidencia de esa frágil vacilación. La atribución al tiempo de

subjetivo y veleidoso se nos impone como evidente en frecuentes casos como cuando vemos a los peces que se mueven en una pecera herméticamente cerrada al ritmo de una determinada música que estamos nosotros oyendo en esos momentos. Ese acople “subjetivo” gestáltico y temporal de ambos estímulos, el visual y el auditivo, desconectados entre sí, dice mucho de la fabricación arbitraria del tiempo como “algo humano”, pero claro está que ya en el “sujeto” que lo impone se está dando también a su vez esa necesidad de ritmificación que le constituye igual que a cualquier otro ente físico o natural. ¿Por qué no? En cualquier evidencia o reflexión sobre el ritmo se presenta esa doble naturaleza por llamarla de alguna manera. Una que parece estar ya ahí independiente de nuestra percepción, como razón común de lo moviente y otra, por otro lado, que nos da como algo humano, subjetivo, y hasta personal, proveniente de las actitudes particulares o los aprendizajes adquiridos, como ritmo producido intencionalmente y moldeado artísticamente y a voluntad, así que mientras los astros no pueden dejar de bailar, nosotros bailamos a placer, cuando queremos y cuando aprendemos. Pero esta separación de ambas caras del ritmo, añade García Calvo en el citado libro, sólo se mantiene testarudamente por “una mala apreciación de la operación de la razón en uno sólo de los dos sentidos contradictorios: como cosa idiosincrásica y personal- como cosa nuestra, y no como común y general al mismo tiempo; pero es también de disculpar la insensatez en el hecho de que, a la visión objetivante o científica – en efecto el hiato entre una aparición del ritmo y la otra se le abre como una gran distancia (en el sentido, por ejemplo de la evolución), y no sólo grande, sino como ordenada de modo que sugiera que, cuanto más alejados de nosotros están los seres, más perfectos (matemáticos) son los ritmos con que se producen (el curso de los astros..., la órbita, con algún ocasional spin, de las partículas atómicas); ya no tanto el golpeteo de las olas en la costa, el repiqueteo de la lluvia, el retumbo de truenos y volcanes, que siguen dándose muy perfectos, aunque menos, según van acercándose a nosotros (el chirrido de las chicharras o los grillos, el aleteo del colibrí o de la cigüeña, el canto de los pájaros... el galope de las jirafas o los caballos no domados) hasta llegar, en lo más cercano, al caso de los citados manoteos arrítmicos de los micos o de los bebés humanos, donde en cambio, de repente, surge la facultad de ritmo intencionado y aprendido, que vuelve a la más rigurosa exactitud y perfección”. Y más adelante observa que “una progresiva des- perfección puede notarse desde la gran exactitud de los cristales de la nieve, la sal, el cuarzo, pasando por la estructura de una espiga (o de la alcachofa), la formación de los anillos anuales en el leño de un árbol, por la estructura simple y casi geométrica de algunos insectos y animales inferiores -una araña con su tela incluida, un crustáceo... hasta llegar a la de los animales superiores que -sin duda- por fuerza de la gran complejidad apenas pueden ofrecernos formas claras y racionales, ni en su trazo exterior ni siquiera en sus esqueletos, y menos que ningunos, los humanos, donde sin duda por compensación de tantas imperfecciones y borrosidades, surge para redimirlas la invención de la Geometría”. “Se nos revela, pues, el ritmo como algo no propiamente natural o físico en el sentido de extraño o anterior a la razón (pues nada hay tal que no sea la infinitud y continuidad que la razón hace desaparecer al reducir la ordenación a mundo), pero sí anterior de algún modo a la conciencia de la razón sobre sus propias operaciones, anterior a la Ciencia y también a la Aritmética y a la Geo-

metría – que nacen para dar razón de las operaciones de la razón y acaban por servir a la Ciencia que quiere convertir aquellas operaciones en objeto de saber: en tal sentido reconocemos en el ritmo la primera forma de trata de los seres con el tiempo, un tiempo ya sometido a las operaciones lógicas, pero no ideado o concebido todavía”. “Reconocemos la práctica del ritmo y en especial del ritmo exacto, como la técnica primera que encontraron -nuestra gente- para habérselas con el tiempo y un tiempo en el que sentían (no conscientemente) a la vez la operación de la doma lógica, en que ya, como poseídos del lenguaje, participaban, y la infinitud con que esa operación guerreaba y que seguía latiendo por debajo, de manera que esa práctica hubiera de ser correspondientemente ambigua: marcar el tiempo, esto es, su ordenación lógica, y embriagarse, por así decir, de tiempo, esto es de la infinitud que por bajo de la operación latía”. “Por eso: en primer lugar, el ritmo exacto, el baile, el canto, el rezo, se aprende; cada nuevo individuo debe por imitación, por sugerencias, por instrucciones de otros que ya dominan la técnica sino recibir la facultad rítmica al menos desarrollarla según reglas que en parte son comunes a cualquiera gentes, en parte idiomáticas y culturales”. (Hasta aquí, A. García Calvo. *Contra el Tiempo*. Ataque 10).

Pero para que se dé el ritmo —tanto el lingüístico como el musical o el cinético— es necesario que algo retorne como “idéntico” “lo único especial del ritmo es que establezca la discontinuidad del tiempo y lo articule por el retorno de algo que en la inasible huida se siente, a pesar de ella, como siendo cada vez lo mismo. Esta necesidad de la ‘identidad’ como básica condición de posibilidad de movimiento es a la reciproca igualmente verdad: nos movemos para seguir siendo el que se es.

Así, con el tiempo, la progresiva configuración psicológica del “yo” individual, ilustrado, fue dando protagonismo a la figura del bailarín o bailarina primeros. En el caso más sublime y progresado, el del bailarín y la bailarina de ballet, figura sola, (o a duo), que se alza como una llama girando y deshaciéndose de y en sí misma y donde la incansable huida y el retorno se hace más evidente y conmovedor. El mismo juego de contraposición y controversia metafísica que se da entre peso y ligereza físicas por las propias leyes de la dinámica, leyes físicas y materiales, se da también concordante en las leyes del alma: juego entre gravedad y gracia, indefinición y hallazgo del ser, perdición y salvación confundidas. Así mismo, la uniformidad de los atavíos en las danzas y en el ballet (todas las bailarinas iguales) hace más espectacular la elección de una en particular por la operación fundamental de amor, que consiste en la sustracción en la bruta continuidad, entre la multiplicidad de los semejantes, de un ser al que se le dota mágicamente de un privilegio singular: su unicidad.

Los pies danzando tejen y destejen un tapiz de enigmática trama, como si un pie iniciara la interrogación que intentara concluir el otro. La primera pregunta: ¿Quién, qué?, o más precisamente sin trampa alguna, sin separar sujeto de objeto: “¿qué qué?” o más socráticamente a secas “¿qué?”. Al girar, la gravedad del alma cae a sus pies, como un gran velo que se abate sin ruido y que al caerse desvela el centro de la gracia. Sí, no vemos un cuerpo más que animado en desasimiento del alma, soltando el lastre de la conciencia, perdiendo su peso de

cuerpo al perder la idea; sólo así luce ese instante-cuerpo en remanso, detenido en el aire, sustraído de sí, glorioso. Perdido el tiempo, sólo el espacio brilla como una sombra de luz viva latiendo en el aire, como llama que arde sin consumirse: la figura del instante puro, el momento virgen. Ver la bailarina quieta en el aire es por fin “ver el momento” (eso que la gente dice que no ve, palpar el tiempo material, ese que dice la gente que no tiene, porque “no hay materialmente tiempo”). La cruz del cuerpo desclavado en el aire en su momento más alto, imagen soñada de la imposible vida: cuerpo sin fin en límpida victoria contra el tiempo, libre de muerte, cuerpo en libertad pura, en soledad hermosa como sólo lo está un cuerpo en la cima de la danza.
Ea, pues, ¡bailemos!

Las Navas del Marqués (Ávila). Agosto de 1996

*Publicado en el cuaderno «Caprichos»,
Edición a cargo de Rosalía Gómez,
de la Colección «Cuadernos Escenicos nº 6»
JUNTA DE ANDALUCÍA, 1998*