

LOS NÚMEROS EN EL CUERPO

Agustín García Calvo

I

Me parece que apunto al corazón de ese suceso y arte del baile o danza cuando hablo de incorporación de números, de una entrada de los números a dar un orden preciso, una razón aritmética, a eso vago y desconocido que llamamos cuerpo; y hacemos seguramente muy mal en llamarlo con nombre alguno, pues con ello lo matamos. Pero el caso es que, antes de haberse inventado y denominado el cuerpo (que sólo se inventa y denomina a continuación y consecuencia de haberse inventado y denominado el alma, que, por cierto, a su vez empieza siendo el alma del muerto, las ánimas de difuntos), antes de comenzar la Historia, estaba ya la danza agitando la masa humana en esa fiebre aritmética que arrebatava y regía, que movía según la ley de los números, el cuerpo antes de saber quién era. Importa también reconocer que el baile es la forma primera de la aritmética: pues en él las razones y proporciones, los protonúmeros X^2 y X^3 , y sus potencias, multiplicaciones y combinaciones del uno con el otro, surgen y actúan mucho antes de que (con el arranque de la Historia) se usen para contar, por los dedos o por piedrecillas, reses de ganado y otros ítems de propiedad y para registrarlos, y que empiece así a establecerse la serie de los números: los de la danza no sirven para el cómputo y registro ni tienen nombre, pero funcionan con la exactitud que engendra ese como milagro cotidiano que, un tanto presuntuosamente (como si supiésemos qué quiere decir «tiempo»), llamamos 'medir el tiempo' (domar el tiempo), marcando para ello razones y proporciones entre los pasos, paradas, vueltas y figuras en que el ritmo de los pies y de las manos lo corta y lo divide; una exactitud de la que habrán de aprender, torpe y tardíamente, los relojes.

II

Entender un poco esa maravilla, demasiado vulgar y consabida, de la danza, requiere darse cuenta de su condición contradictoria, que aquí noto brevemente: por un lado, la danza entre nosotros tiene motivo para presentarse como algo natural (como si quedara en nosotros algo de esa sospecha que llamamos naturaleza), ya que evidentemente imita el ritmo de las olas chocando contra la costa y el de la carrera de las estrellas por el firmamento y da la impresión de producirse de una manera tan espontánea y natural como el silabeo del cuco en la espesura o el galope de unas jirafas por la pradera, hasta el punto de que se diría que los pies sobre la tierra se mueven solos y solas también las manos contra el pellejo del tambor, y que de ahí nace el aliento de la fiesta del pueblo, «cuando goza el cavador en batir la odiosa tierra en el baile», como recuerda

Horacio; y, sin embargo, por otro lado, la más breve reflexión descubre que es la danza cosa netamente artificial y artificiosa, en fin, como suelen decir, humana, ya que, por atender a la visión científica de la Realidad, nuestros primos más cercanos entre los monos no saben bailar (apenas si Kohler descubría un amago de ronda acompañada en algún rato especialmente sereno de su cuadrilla de chimpancés) y sus manoteos son claramente arrítmicos, prácticos a veces, y en todo caso desordenados para la ley de los números y el ritmo, y los animales domésticos a los que, con trabajo y pena evidente, se les fuerza a imitar la danza al son del pandero o de la orquesta (esos caballos que, de por sí, galoparían, y aun trotarían, tal vez rítmicamente, pero que sólo por una tremenda fidelidad al látigo y al amo pueden, en circos o concursos, llegar a hacer como que siguen el ritmo de la música, y el oso de los zingaros o del piamontés de Iriarte, que «la no muy bien aprendida / danza ensayaba en dos pies» y que, al preguntarle a la mona, presunta entendida en baile, como tantos que saben fingir que saben lo que no saben, «¿Qué tal?» y responderle, la examinadora de ella, «Muy mal», quedaba sumido en tan amarga desilusión) lo que prueba más bien con lo penoso y triste del intento es cómo están de lejos de sentir en sus tuétanos el calambre de la danza; y, en fin, nuestros bebés mismos, con sus pataleos y manoteos en la cuna, tan arrítmicos como los de los monos, nos enseñan también la condición de arte y artificio de la danza, y cómo sólo por aprendizaje, por obra consciente y voluntaria, del propio niño y de los adiestradores que le dan ejemplo, puede llegar a realizarse esa incorporación de los números en su cerebro y articulaciones; si bien sólo podrá decirse que el niño sabe bailar de veras cuando, a su vez, se haya olvidado enteramente de aquella operación de la voluntad y la consciencia, del mismo modo que, cuando uno, ya adulto, aprende los pasos y figuras de un baile nuevo, mientras sabe y procura, y hasta cuenta tal vez por los números de la serie (por ejemplo, «ùn-dòs trés, izquierda; ùn-dòs-trés, derecha» o bien «un-dòs-tres-cuátro, ùno-dòs»), no puede decirse que sabe el baile, y sólo sabe bailarlo cuando deja de saberlo. Es decir que estamos en el campo de las producciones automáticas, las que provienen de la región, creada por subsunción u olvido-de-consciencia de lo que antes se supo, a la que deberíamos llamar propiamente subconsciencia (por oposición a lo de veras no consciente o desconocido), y de la que la subconsciencia del aparato gramatical del lenguaje mismo es el origen o primer modelo; por lo cual es tan difícil creer a los padres o educadores que dicen que su niño, antes de haber aprendido a hablar (esto es, de haber llegado a un compromiso entre la gramática común que él trae al mundo y la del idioma de su entorno), sabe ya bailar en cambio.

III

Pero este asombro y revelación del fenómeno de la danza trae consigo un par de consideraciones más, que puede que ayude a entender lo mal que de ordinario entendemos estas cosas. Una toca a las relaciones de la danza con las artes musicales en general: pues la música, como se sabe, se produce en dos dimensiones netamente distintas y contrapuestas, que sólo después, y por ello mismo, vienen a combinarse, la del ritmo, que trata directamente con la sucesión

con eso que llamamos tiempo, y que, cuando es un ritmo exacto o aritmético, implica también el metro, la medición de las duraciones, y la otra, la de los tonos o melodías, que sólo indirectamente tiene que ver con eso del tiempo (como si consistiera, dicho algo a lo bárbaro y científico, en la diferencia de frecuencia de las vibraciones) y que juega en ese también misterioso ámbito de la escala, donde efectivamente hay escalones, no continuidad, y que se presta por ende a otro juego con los números, mucho más complejo, y aun discutible, que el del ritmo y la medida. Pues bien, de esas dos dimensiones, es claro que la del ritmo y los números del tiempo sucesivo procede de la danza, que sube desde los pies que baten a compás la tierra y se contagia a las manos sobre el tambor, a los crócalos, castañuelas, sistros, maracas, timbales y demás instrumentos de percusión, y, en fin, que agita los miembros y las almas todas en la fiebre aritmética del ritmo, mientras que la otra dimensión, la de la melodía y el juego con los grados del tono y las escalas, procede, por el contrario, de la queja vocal, más o menos articulada o prelingüística, que llega a inventar también, a imitación de la laringe y de la boca, las cañas sonoras, las flautas y zampoñas, gaitas, tubas y cornamusas. Y es por el apareamiento de hechizos tan dispares, de dos modos de números venidos de origen tan distinto (casi se diría que de la tierra el uno y del cielo el otro) como se viene a inventar, primero, el canto acompañando a la danza, la danza acompañando al canto, la queja vocal acompasada a los pasos y movimientos, y de ahí, la música toda, con la incorporación en uno del ritmo y la melodía, de los números de los pies con los de la voz, conjunción de la que los instrumentos de cuerda, cítaras y guitarras, laúdes, clavicordios y pianos, ofrecen como un símbolo. Así entran los números por las dos vías a conmovir el cuerpo, es decir, el alma.

IV

Otra consideración que me salía al paso se refería a la cuestión de la utilidad y la inutilidad. Pues es evidente que la danza mueve los pies para algo ajeno al uso de ellos que se pretende práctico y primario, la locomoción, a cuyo fin la danza es inútil y contraria, al menos en principio, ya que la locomoción es para ir a sitios que la necesidad o la intención imponen, y es claro que el que baila no va a ninguna parte, no tiene ningún destino. Y, del mismo modo, las manos sobre la piel de los tamboriles o sacudiendo las castañuelas se apartan de su uso para los manejos que se pretenden prácticos y primarios, y difícilmente podrían conciliarse con el tamborileo la prensión o la construcción ni ninguna de las tareas que sirven a la intención o la necesidad (de un modo análogo, que he estudiado otras veces más detenidamente, y que aquí no viene al caso, también la voz en el canto se opone al uso de garganta, boca y lengua para los fines prácticos de la comunicación, se opone, en fin, al lenguaje, empezando por la articulación de la queja vocal y el grito en la horma de esos entes abstractos que llamamos los fonemas, y la del libre y rico juego de sus tonos en la de las prosodias que la lengua necesita para fabricar las palabras y las frases útiles a sus fines, al punto que a veces, en sentido inverso, la riqueza y volubilidad del canto trae consigo que las palabras de su letra se vuelvan ininteligibles). Cierto que ha de notarse,

sin embargo, que la inutilidad o libertad de la danza (y de la música en general) vuelve también, en el trance contrario del proceso dialéctico, a someterse a la finalidad y la economía, cuando hallamos, en el Trabajo, cómo desde el comienzo de la Historia parece haberse usado el ritmo, por piernas y brazos, y espaldas y cinturas, de tejedores, fregatrices, costureras, y hasta segadores y respigadoras, para hacer más llevadera la fatiga y aburrimiento del esfuerzo, y así más eficaz para la ganancia del patrón o de la empresa, y todavía hasta hace poco los mecánicos o las servidoras domésticas acompañaban, si no bailando, al menos tarareando, la pena de las labores ordenadas a destino, hasta que llegó la necesidad superior de venderles radios portátiles y transistores, para privarlos de ese juego y darles hecho el ritmo, las más veces, por lo demás, según la música al uso, tan monótono y aburrido y pobre como el Trabajo mismo. Pero así es la Historia de dialéctica y ambigua: la danza y el tambor, que liberaban los pies y manos del servicio a la intención y finalidad, acaban sometándose al Trabajo y hasta a la instrucción y marcha militar de los mozos disciplinados, sin que por ello tampoco la contradicción se pierda: ella sigue siempre viva y rebelándose contra el sometimiento de la danza a los trabajos o milicias. y dispuesto el ritmo, en cualquier momento, y no en los señalados para diversión o fiesta, a arrojarlos danzando, fuera de la realidad del tiempo domesticado, a las ondas sin fin del tiempo verdadero.

V

Lo cual nos trae también a la última consideración a que la danza me llevaba, y que toca a la incorporación de los números, no ya en el cuerpo de uno solo, sino en el cuerpo de los muchos, de la gente más o menos sometida a formar conjunto. Es a saber que también en esto de su entrada en el cuerpo social, y no sólo en el individual, nos ofrece la danza muestra eximia de su contradicción y de la de los números del ritmo. Pues, por un lado, es evidente que el ritmo de la danza conjunta los pasos y los gestos de masas de individuos, que apenas más que así podrían marchar y moverse todos a compás, todos a una, como si todos fuesen realmente un mismo cuerpo. Esto se da la manera más perfecta en la marcha militar, el marcar el paso y los demás usos del ritmo de la danza en los ejércitos, que en otro lugar he estudiado en uno de sus ejemplos más antiguos y cercano a la prehistoria, con la interpretación del carmen arvale, que nos ha llegado de los orígenes de Roma misma, como letra de una danza en que los Hermanos arvales remedaban ritualmente el asalto y la toma de la ciudad enemiga, como preparación a la guerra real a que iban los mozos de Roma a lanzarse con la primavera. Y no hace falta insistir mucho para recordar las mil maneras con que el tambor y las trompetas han venido guiando la marcha de reclutas y veteranos a su tétrica faena a lo largo de los siglos de esta cansada Historia, sin dejar de recordar al paso cómo también en la escuela se usaba la ritmificación vocal conjunta para aprender, a coro o de coro, la tabla de multiplicar o las oraciones con que a los niños de antaño se les formaba. Pero sí conviene hacer notar que, del mismo modo que en el cuartel o los desfiles, cada vez que el ritmo de la danza se aplica para fines, aparentemente pacíficos, como

es caso notorio el de los deportes o el de la gimnasia, sea individual o sea, mejor, en grupo de expresión corporal o cosas por el estilo, no se está haciendo otra cosa que repetir la sumisión del ritmo a los ejercicios militares: porque, al fin y al cabo, ¿no está claro que los que dedican su tiempo (ya contado por relojes y calendarios) al deporte y los que someten a la gimnasia ese cuerpo, que ya conocen hasta científicamente y que llaman y proclaman «Yo puedo hacer con mi cuerpo lo que yo quiera» están continuando la operación de los militares de otros tiempos, la guerra para realizar el Ideal (sólo por ideas se mata) y guerra contra la vida, el cuerpo y la gente que no se sabe? Y, sin embargo, por el otro lado y a la vez, la danza contradice esa sumisión, militar, laboral o deportiva, y de algún modo nos libera, por más que ese 'libera' y ese 'nos' sean tan necesariamente ambiguos: nos libera de nosotros mismos, del cada uno y del conjunto, y aquello que, al librarlo de nosotros, deja libre, por más que aludamos a ello con 'vida' o 'cuerpo' o 'pueblo', tiene su gracia y fuerza en que no se sabe. Cómo es que la danza, rítmica, aritmética y mecánica, puede hacer algo de eso que digo 'liberar', consiste en la contradicción misma que es inherente a la Realidad, por más que el Ideal unitario y totalitario pretenda descontradecirla, y se revela tal vez de la manera más esplendorosa en el viejo artificio del teatro.

VI

El cual, como se sabe, aunque seguro que se habrá olvidado, nace justamente de la danza, la de los coros en la orquesta, que representa la plaza del pueblo, y frente a ella la de los actores sobre la escena. Y cierto que, a lo largo de estos siglos desde su invención hace unos 25, ha venido el teatro pervirtiéndose y olvidando su función originaria, viniendo a parar, aparte de la revista musical, de ritmo cada vez más triste y pobre, como sus chistes, y del ballet, demasiado culto y semántico para resignarse a ritmos netos y mecánicos, en la mera literatura sobre escena (o en pantalla), enteramente entregada a la expresión y al mensaje, y por tanto desentendida del juego y ley del ritmo. Y, sin embargo, algo sigue siempre por debajo latiendo en el teatro que recuerda su función y nacimiento como danza; y, cuando a veces el corazón o el público, que viene a ser lo mismo, reconocen en el teatro algo que de veras palpita y que lleva a compás su tiempo, es que han vuelto a sentir aquella función liberadora del teatro nacido de la danza y que arrastraba con ella el canto de los coros y el silabeo de los parlamentos. Era, como en otras partes he contado más largamente, un juego con el tiempo, que quiere decir un juego entre dos tiempos, el tiempo de lo que se representa y el tiempo de la representación, el de los personajes y el del actor y público, el juego de un tiempo contra el otro. Y cómo es que el sometimiento de los pasos, gestos, entradas y salidas, a la ley del ritmo riguroso, el sometimiento también a la ley del ritmo, no sólo de los coros y canciones, sino también de los diálogos y discursos, no tanto como cantados, pero declamados, cómo eso puede ser tan paradójicamente liberador y abrir por ende el paso a un respiro de gozo y vida, es algo ciertamente misterioso; pero puede todavía sugerirse un poco acerca de esa paradoja. Será seguramente que la exageración de lo mecánico del movimiento, de pies, manos, laringe y labios, hasta llegar a la exactitud de los

números del ritmo, el representar la vida como rítmica y exacta, tiene alguna fuerza para que los corazones y razón común del público (y del actor mismo, jugando y escindiéndose en dos, la persona que hace vivir sobre las tablas y la propia persona suya) se vuelvan sobre la realidad de sus vidas cotidianas y reconozcan la torpe maquinalidad con que se les hace ir tirando y contando malamente (por reloj y calendario) el tiempo, y, en fin, el mal teatro que tienen que hacer para ser reales. Es como si la exacta maquinalidad de pasos, gestos y lenguaje, revelara, como por parodia y burla, lo que es la traqueteante y confusa máquina de la Realidad. Y ahí debe estar el manantial de la liberación y la alegría: pues no les es dada a los corazones y razón de nosotros como público otra manera de verdad: el descubrimiento, aunque sólo sea por vislumbre, de la falsedad de la Realidad y de uno mismo.

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