

Poetas que escriben (y bailan) sobre danza

Eric Urriola

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
MÉRIDA-VENEZUELA
ericurriola@gmail.com

26

ENERO- DICIEMBRE, 2018

Resumen

Los textos de Paul Valéry, Federico García Lorca, Rubén Darío, César Vallejo, Paul Auster y Sonia Sanoja, son el camino que nos dirige desde la mirada (poética) y el cuerpo (en movimiento), hacia las principales imágenes que sobre la danza nos presentan estos autores. A partir del diálogo intertextual y siguiendo lo propuesto por Deleuze y Guattari en cuanto a la idea de concepto filosófico, en las siguientes líneas se ensaya la construcción de un concepto de danza. Las imágenes poéticas que se desprenden de la experiencia que cada uno de los autores, y en especial Sanoja, ha tenido con la danza, son la base para reflexionar sobre esa posible definición desde la cercanía que existe entre el poeta, el creador y el intérprete.

Palabras claves: danza, mirada, cuerpo filosófico, imagen.

Poets that Write (and Dance) about Dancing

Abstrac

The texts of Paul Valéry, Federico García Lorca, Rubén Darío, César Vallejo, Paul Auster and Sonia Sanoja, are the path that leads us from the look (poetic) and the body (in movement), to the main images that dance these authors present us. From the intertextual dialogue and following the proposal by Deleuze and Guattari regarding the idea of a philosophical concept, in the following lines the construction of a dance concept is tested. The poetic images that emerge from the experience that each of the authors, and especially Sanoja, has had with the dance, are the basis to reflect on that possible definition from the closeness that exists between the poet, the creator and the performer.

Key words: dance, regarding, philosophical body, images.

El cuerpo dentro del cuerpo es el cuerpo al que quiero llegar.
Charles Wright.

1. Los poetas

El poeta (y bailarina) espectador, ahí sentado, mira, observa, ve, imagina (que a veces es lo mismo que ver), al cuerpo que se mueve y, sabe que algo sucede, que si bien parte de lo común, se convierte en extraordinario. Ese algo que sucede lo impulsa sobre la palabra escrita: sea en tono de crónica, o en tono de obituario, de ensayo, de autobiografía, de objeto híbrido inclasificable, poema, la voz poética nos deja el registro de su experiencia.

Los textos de Paul Valéry, Federico García Lorca, Rubén Darío, César Vallejo, Paul Auster y Sonia Sanoja, son el camino que nos dirige desde la mirada (poética) hacia el cuerpo (en movimiento), y aquello que se puede desprender de tal encuentro. Intentaremos redibujar las principales imágenes (y a su vez relacionarlas) que sobre la danza nos presentan estos autores.

Los textos de Valéry y García Lorca comparten el mismo germen, ambos poetas presenciaron en vivo a la bailadora flamenca, Antonia Mercé y Luque, conocida como La Argentina.

Lo relatado por Valéry (1990) a través del recorrido reflexivo de un filósofo que funge como personaje que observa y cuestiona la experiencia dancística, es la imagen de un cuerpo que parte de un movimiento que se “deriva” de una “acción común” para llegar a un fin útil, y al “desprenderse” de y, “oponerse” a esta, crea su propio tiempo y espacio. El cuerpo de la bailarina formula este sistema solamente partir de sus actos, crea un mundo a partir de sus “pasos y gestos”. A su vez, el sistema autónomo creado, despoja a la bailarina de toda exterioridad. “No existe nada más allá” de este sistema tejido con sus movimientos. En este mundo, hay solo un objeto al que la bailarina atiende: “la tierra, el suelo, el lugar sólido, el plano en el que se arrastra la vida común”... es decir, el cuerpo se desprende, se libera, regresa, se entrega, huye de esa reminiscencia del mundo práctico. El poeta formula la imagen de una bailarina (véase cuerpo en movimiento) que crea su propia realidad, realidad que dialoga con el elemento que la soporta y define a la danza como “una poesía general de la acción de los seres vivos” (p.50).

Federico García Lorca en su texto titulado “Elogio de Antonia Mercé”, <<La Argentina>> (2006), la imagen que construye desde la misma bailarina, es la de un cuerpo que lucha contra el aire que lo circunda y que amenaza con destruir su armonía. En el texto del poeta español, y a diferencia del texto del poeta francés, la bailarina no dialoga con la tierra, en este caso es

el aire, elemento contra el cual se opone y juega el cuerpo en movimiento, proponiendo así una narrativa de la curva, del remolino, del giro a contrariar para no sucumbir en la oscuridad. Y en una definición, que es más un poema, nos dice: “El arte de la danza es una lucha que el cuerpo sostiene con la niebla invisible que le rodea para iluminar en cada momento el perfil dominante que requiere el gráfico o arquitectura exigidos por la expresión musical”. (p. 256).

En un segundo par que comparten germen, tenemos los textos de Rubén Darío (1920) y César Vallejo (2010), quienes escriben sobre Isadora Duncan. El poeta modernista, dada las fuentes de las que bebe la bailarina norteamericana, misma fuente de la que toma su imaginario el movimiento literario del cual el autor es el más importante representante, Rubén Darío construye la imagen de Duncan como una “Gracia danzante”, dándole el rango de criatura mitológica, especie de representante de Terpsícore que viene a inspirar en la mirada del poeta visiones de los antiguos eventos acaecidos en la Grecia antigua. La imagen que construye el poeta sobre la bailarina es una constante referencia al arte escultórico y pictórico clásico. El poeta considera que la bailarina y renovadora del movimiento no hace danza, si no: “poemas de actitudes y gestos” (p. 154), afirmación que lo acerca a la consideración hecha por Valéry. Más que una danza, lo suyo es una mímica del ritmo universal, porque considera que la música está en ella misma. En la crónica titulada “Miss Isadora Duncan”, el poeta expone que la norteamericana “siente y piensa”, es decir, que para crea estos “poemas” no solo parte del reino de la sensorialidad, si no que acompaña la sensación de una formulación intelectual profunda sobre el universo helénico, lo cual le permite seguir las reglas de la naturaleza y no las del orden estético establecido de su época.

César Vallejo (2010) en cambio no expresa de manera directa su experiencia como espectador de una función de la bailarina. Aunque en su texto titulado “Los funerales de Isadora Duncan”, comenta haberla visto en vivo pero en el texto se centra en la imagen del cuerpo de la bailarina siendo cremado. El poeta peruano recrea el acto de cremación del cuerpo de la bailarina, y propone la imagen de asociación del fuego con lo dionisiaco, rasgo fundamental en su visión sobre la danza. Esa imagen del cuerpo danzante como flama también está presente en Valéry. La imagen del cuerpo consumido por las llamas inicia y culmina el texto de Vallejo, imagen cercana a los temas de su poesía.

Diario de invierno (2012a), autobiografía de Paul Auster, es un texto en el que el autor cuenta su vida a partir del cuerpo. En el curso del relato nos

cuenta lo acontecido en una noche de diciembre de 1978. Auster, invitado por un amigo pintor, asiste a un ensayo público de una obra de la coreógrafa Nina W. (que había sido bailarina de Merce Cunningham). Durante la presentación el autor (que hasta ese momento había publicado algunos poemarios), a partir de observar a los bailarines realizar sus movimientos en completo silencio, experimenta una especie de epifanía. El escritor comprende que la música está marcada por el ritmo de los cuerpos danzantes y la supuesta carencia de una melodía y armonía acompañante, es llenada por el ritmo interno. Ritmo corporal que hace insuficiente la presencia de la coreógrafa que en varios momentos interrumpe a los bailarines para dar explicaciones sobre la obra. Esta presencia innecesaria del lenguaje verbal lleva a Auster a afirmar que la belleza está en los cuerpos en movimiento y no en el rumor sin sentido de la palabra. El punto culminante de la experiencia epifánica ocurre en el momento en el que, como producto de esa belleza, el autor se siente “cayendo por la fisura entre el mundo y la palabra”, gracias a esos cuerpos capaces de inundar al poeta de una sensación de libertad y felicidad al culminar la presentación. El estadounidense, a diferencia de los otros poetas, no construye la imagen poética de la danza como producto de observar a una intérprete conocida, en su caso habla de cuerpos anónimos, solo nombra a la coreógrafa; los bailarines son ocho, cuatro hombres y cuatro mujeres, sin más nombre que el ritmo que lo impulsa a escribir “un texto de género indefinible”. Texto que tituló *Espacios en blanco* y que vino a sacarlo de un estado de bloqueo y dividió su obra en dos momentos creativos.

El conjunto de experiencias descritas hasta este momento, entre otros, comparten un denominador común, un poeta que observa a una o más bailarines. De tales experiencias se desprenden imágenes que asocian al cuerpo en movimiento con la tierra, el aire, el fuego, y con estados de revelación espiritual. Imágenes que formulan distintos conceptos de danza desde esa condición de una mirada externa que escudriña y se ve permeada. Pero ¿qué semejanzas se sostienen y qué diferencias aparecen, si la experiencia deviene de una bailarina-poeta que se autoconstruye en imagen para narrar su propia mirada, en tanto que va formulando un concepto de danza?

2. La bailarina-poeta. Un concepto de danza a partir de *Bajo el singo de la danza* de Sonia Sanoja

Una voz precisa narra al danzarín, en cambio la bailarina se narra así misma, el cuerpo-los cuerpos en contrapunto, el aire se vuelve carne, la luz construye y atraviesa, el agua es la forma que llena... Deleuze y Guattari

en el texto titulado *¿Qué es la filosofía?* afirman que no hay un concepto simple, que todo concepto tiene componentes, que su naturaleza es múltiple, fragmentaria, pero a la vez totalizante, un todo que totaliza y fragmenta, es decir, “es una cuestión de articulación, de repartición, de intersección” (p.25). Ensayar un concepto de danza a partir de la lectura del texto de la poeta-bailarina supone entonces escuchar la vibración de las imágenes poéticas, que en esa articulación, repartición e intersección, se despliegan para mostrarnos la idea que tiene Sanoja sobre este oficio que nos atraviesa hasta en el insomnio atestado de ansiedad.

3. El cuerpo-los cuerpos en contrapunto

Uno de los componentes de esta unidad tan heterogénea, sería el cuerpo. La imagen que se erige, sobre todo en la primera sección del libro titulada *La danza ese lenguaje...* y la segunda, *A la altura de la mirada* (aunque su presencia en todo el libro es recurrente), es la de un cuerpo matizado por la experiencia del movimiento, nombrado desde y, por la palabra, enfrentado a la pregunta por la identidad, cuerpo en el centro de la existencia.

Los componentes del concepto, según Deleuze y Guattari (1999), no encajan entre sí como si fueran parte de un rompecabezas, más bien coinciden, se condensan o se acumulan en el concepto, sin dejar de ser distintos. Sin embargo, los autores aclaran que: “algo pasa de uno a otro, algo indecible entre ambos: hay un ámbito *ab* que pertenece tanto a *a* como a *b*, en el que *a* y *b* se vuelven indiscernibles” (p. 25). Como componente de un concepto de danza, el cuerpo en el texto poético se condensa con otros componentes, por ejemplo el aire, al cual se amarra en ese ámbito que es el espacio y al cual pertenecen ambos:

La piel y el aire, al confundirse,
Dibujan ágiles horizontes.

El aire es maneable. A merced de mi cuerpo, otro cuerpo se crea. Me recreo
en su consistencia flexible.

“a” (piel) y “b” (aire), se vuelven indiscernibles en ese ámbito que es la danza, ese otro cuerpo que nombra la autora en los versos antes citados.

El cuerpo del danzarín y el cuerpo del espacio se entrelazan.
la danza es el diálogo, el contrapunto, la conjunción de esos
dos cuerpos.

Al igual que el aire, el espacio también es componente del concepto, pero un espacio volcado en cuerpo que dialoga (en contrapunto y conjunción) con el del danzarín, y para ponerlo en términos de Deleuze y Guattari, que construye esas zonas umbrales o devenires que como indisolubilidad definen la consistencia interna de la danza en tanto concepto. La piel volcada en aire, vapor, volumen hueco, el músculo hecho coordenada. La danza entonces (parafraseando a la bailarina), ese acto de expandir el cuerpo (el adentro) por y a través del aire y el espacio (el afuera), como una confluencia que descubre nuevas relaciones. Idéntica operación ocurre con el agua, con la transparencia y con la luz: un cuerpo tan frágil como el agua; poroso a una transparencia que desdibuja los límites; bloque blanco que cerca.

Los componentes son heterogéneos, distintos en su constitución individual, pero no separables en el plano sobre el cual trazan sus relaciones. El cuerpo-componente permeado por las cualidades de los otros componentes.

4. Poética para un concepto de danza

El carácter particular de los términos expuestos por la autora en su poemario nos permite formular su poética como acto reflexivo en tanto acompañante de su actividad creadora, reside en varios aspectos que podríamos establecer al comparar con aquello dicho por Federico García Lorca y Paul Valéry.

Ambos poetas proponen conceptos de la danza a partir de la mirada, el espectador que escrudiña en el cuerpo danzante; Sanoja indaga desde el oficio interpretativo y coreográfico, la mirada, en tanto que juez externo, incluso le parece que fragmenta, reduce, por eso prefiere el “vértigo acompasado”. Al hacer esta distinción no se está proponiendo una valoración de los conceptos, sino más bien, indicar el lugar desde son construidos, de manera que esto permita vislumbrar qué problemas plantean y en qué plano se mueven. Los conceptos de Valéry y García Lorca se mueven en el plano de la mirada poética, el de Sanoja, también en la mirada poética pero guiada por el oficio danzante. Sanoja se mira a sí misma, palpa la naturaleza de su cuerpo desde la palabra, acción que le permite volver al cuerpo una forma del pensamiento; el cuerpo “sale de sí mismo, /se expande”, y en ese acto se percibe como totalidad que llega a su colmo.

Esta idea de unión entre el cuerpo y el pensamiento, es la misma que plantea Auster (2012b) en el siguiente fragmento de los “Espacios en blanco”: “Pensar en el movimiento no meramente como una función corporal, sino como una extensión de la mente. Del mismo modo pensar en el habla

no como una extensión de la mente, sino como una función corporal”. (p. 267). Lenguaje verbal y lenguaje kinestésico, tanto en el poeta como en la bailarina-poeta, forman una comunión, ese traspasar entre uno y otro, lo indecible que solo puede pronunciar la danza.

En contraste con García Lorca, en el concepto de Sanoja no hay lucha entre la bailarina que se narra a sí misma y el aire que la circunda; aun cuando el cuerpo puede ser dureza que lo perturba o golpea, la comunión no se rompe y así lo expresan estos versos: “*Juntos giramos el aire y yo. / Un ritmo único nos enlaza*”. Los cuerpos descritos por Auster rebosan de ritmo, lo imponen. El cuerpo de Sanoja es el ritmo que transita la palabra. En ambos casos el ritmo es elemento constituidor de la imagen expuesta. La bailarina que se narra a sí misma, distinta a la bailarina narrada por Valéry, no sólo atiende a la tierra hundiéndose en esta, también se funde con el aire, el agua, la luz y la transparencia, se vuelve escucha del silencio que es música. La bailarina no se aísla del todo en el mundo que crea, ella irrumpe en la calle, se sabe elemento del paisaje urbano que cincela con su cadencia grave.

Mirar el cuerpo danzante y descifrar la imagen (García Lorca y Valéry); mirarse como cuerpo danzante y lanzarse al primer paso para construir la imagen (Sanoja); he ahí la diferencia del problema que plantea un mirar o un mirar/mirarse para crear el concepto.

Para poner un punto suspensivo, más no final, en el decurso de estas reflexiones, se puede comentar que lo que une a todos los textos seleccionados es la idea de reconstruir la experiencia dancística desde la mirada poética, mirada que extrae del carácter efímero y escurridizo del movimiento que nunca se detiene, la certeza de que si bien la danza se funda y se sostiene en ese espacio que nos atañe a todos, el cuerpo, también comprende que debido a su transfiguración, puede expandir su naturaleza material para conjugarse con otros elementos, es decir, la danza como una operación poética y espiritual.

Referencias bibliográficas:

- Auster, P. (2012a). *Diario de invierno*. Barcelona: Seix Barral.
Auster, P. (2012b). *Poesía completa*. Barcelona: Seix Barral.
Dario, R. (1920). *Opiniones*. Madrid: Mundo Latino.
Deleuze, G. y Guattari, F. (1999). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
García Lorca, F. (2006). *Obras Completas* (Tomo III). Barcelona: RBA coleccionables.
Sanoja, S. (1992). *Bajo el signo de la danza*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
Valery, P. (1990). *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.
Vallejo, C. (2010). *Crónicas de poeta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. (Colección La expresión americana 146-151).