

La danza como borde del lenguaje

PATRIAU HILDEBRANDT, Andrea / UNA - andrepatriau@gmail.com

Eje: Artes Performativas - Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: danza – lenguaje – poema - Perú – golpe de estado

» **Resumen**

Es común encontrar explicaciones de la danza a partir del lenguaje. Generalmente, se trata de establecer comparaciones o metáforas que parecen responder a la pregunta implícita acerca de qué nos puede decir el lenguaje sobre la danza y, en última instancia, del cuerpo. Sin embargo, existen contextos en los cuales el lenguaje parece haberse agotado o, peor aun, parece haberse vaciado de contenido, y es el cuerpo el que toma la escena. Por ejemplo, las protestas masivas que ocurrieron en el Perú a partir del golpe de Estado perpetrado por el Congreso en noviembre de 2020. Por ello, nuestro objetivo es invertir el orden de la pregunta inicial: ¿qué nos puede decir la danza sobre el lenguaje? Tomando como excusa el análisis de la obra *Gala*, del coreógrafo francés Jerome Bel, nuestro trabajo propone una mirada a la relación entre danza, cuerpo y lenguaje a la luz de conceptos interdisciplinarios. Ello, para desplegar líneas de pensamiento que nos permitan abordar la última crisis política ocurrida en el Perú problematizando el papel del lenguaje como vehículo de representación política.

» **Presentación**

Durante la maestría en Teatro y Artes Performáticas que cursé en la UNA, empecé a interesarme en la relación entre los dos campos de estudio a los que me he dedicado separadamente: la danza y el lenguaje. En particular, comencé a interesarme en el ballet, disciplina que había practicado con cierta intermitencia durante mi formación como bailarina contemporánea, pero que retomé en los últimos años con renovado entusiasmo. Esto no es casual. El ballet en sí mismo constituye un ejemplo prototípico de lenguaje en la medida en que cuenta con todo un vocabulario de pasos que se pueden combinar solo de ciertas maneras. Es decir, cuenta con unidades mínimas que formarán unidades más grandes siguiendo reglas de combinación. Tiene un léxico y una sintaxis. Por ejemplo, nunca veremos un *grand jeté* en un adagio y tampoco lo veremos sin estar precedido de un movimiento preliminar como un *glissade*, o un *coupé*. Al igual que nunca encontraremos usos del castellano como *carro uno* o *casas las*, sino *un carro* o *las casas*, siguiendo la regla de formación de frases nominales, según la cual el determinante siempre precede al nombre y nunca ocurre al revés.

Con estas ideas generales ya en mente, asistí a la obra *Gala*, del coreógrafo francés Jérôme Bel, presentada en la edición 2020 del FIBA en el Anfiteatro del Parque Centenario.¹ Esta obra consiste en colocar en escena a gente de edades y condiciones físicas muy diversas, que pueden o no tener alguna experiencia profesional con alguna disciplina relacionada a la danza o al movimiento. Está dividida en secciones, ya sea por clasificación del tipo de baile, indicado con un letrero, como “Ballet”, “Vals” o “Michael Jackson”, y por piezas coreográficas lideradas por cada miembro del elenco.

Quiero centrarme en la sección de ballet de la obra. En ella, después de que es colocado el letrero “Ballet”, empiezan a aparecer todos los bailarines de uno en uno a ejecutar una *pirouette en dedans* y *en dehors*. Es de llamar la atención que se elija uno de los pasos más exigentes del inventario de la danza clásica. Veamos cómo es descrita y definida la pirueta por el diccionario del American Ballet Theater:² es un giro completo del cuerpo sobre un pie, en punta o media punta. La correcta colocación del cuerpo es fundamental en todo tipo de piruetas. El cuerpo debe estar bien centrado sobre la pierna de apoyo con la espalda sujeta con fuerza y las caderas y hombros alineados. La fuerza del impulso la proporcionan los brazos, que permanecen inmóviles durante el giro. La cabeza es la última en moverse cuando el cuerpo se aleja del espectador y la primera en llegar cuando el cuerpo se acerca al espectador, con los ojos enfocados en un punto definido que debe estar a su misma altura.

El resultado de los bailarines de Bel, por supuesto, está en las antípodas de la precisión y rigurosidad de esta descripción lingüística, pero es precisamente esta desprolijidad lo que lo vuelve cautivador.

Esto a simple vista podría parecer una idea común sobre ver a gente bailar, a saber, que la gente cuando baila se divierte y eso es agradable de ver. Sin embargo, toda la situación de las piruetas de *Gala* enmascara uno de los tópicos principales de los estudios de danza, y es que la danza excede el sentido discursivo del lenguaje verbal, lo que Mark Franko (2015) ha llamado el exceso discursivo de la danza.

Otro acercamiento a esta idea de sentido no necesariamente aprehensible semánticamente, pero sí perceptible de la danza es propuesto por Laurence Louppe (2011). Para ello, recurre a la idea de función poética del lenguaje de Roman Jakobson (1984). Sobre ella, dice Jakobson citado por Louppe: “[...] centrada en el destinatario apunta a una expresión directa del sujeto en relación con aquello de lo que habla” (1984: 353). Se trata, entonces de llamar la atención sobre la capacidad del lenguaje de transmitir una serie de creencias, emociones o actitudes en un mensaje sin necesidad de que el emisor aparezca como parte del enunciado cumpliendo algún rol gramatical, ya sea de sujeto o de objeto:

¹ Información sobre la obra y las funciones en: <https://www.buenosaires.gob.ar/fiba/gala>.

² La traducción es nuestra.

Esta «expresión» de la actitud del sujeto en el idioma no pasa forzosamente por la presencia del sujeto gramatical en el enunciado, sino por un planteamiento de alcance emotivo que pone en juego una dinámica de las «actitudes del sujeto», que tiene como referencia ese terreno común de experiencia con Otro que es la propuesta de la obra de arte. Lo cual hace que toda poética del verbo abre en el lenguaje el ámbito de una presencia. (Louppe, 2011: 24)

En el caso de la danza y, en un sentido general, en el movimiento del cuerpo humano, esta transmisión casi involuntaria de información se va a dar de manera aun más transparente, por no estar de por medio un sistema de representación, como el lenguaje. En el caso de la danza “el sujeto está directamente en su movimiento [...] «La actitud del sujeto” coincide con el sujeto mismo y se ofrece por entero en el gesto. De ahí el valor automáticamente expresivo de todo movimiento, incluso aunque no se plantee «la expresividad» como objetivo” (Louppe, 2011: 24).

A este tópico relativo a la expresividad ineludible del cuerpo danzante que excede el sentido, debemos sumarle la discusión sobre lo que Austin llamó en su teoría de actos de habla el poder perlocucionario del lenguaje (es decir, el acto de habla que va a tener algún efecto en el oyente) (Austin, 1962). André Lepecki (2008) dice que se puede equiparar el lenguaje a la coreografía en aquellos casos estrictos en los que las expresiones pueden clasificarse como realizativas. Agrega que en particular, en aquellos casos en los que el efecto perlocutivo del acto verbal logra poner cuerpos en movimiento. Así, algunos experimentos coreográficos descubren al lenguaje actuando sobre y a través del cuerpo, pues la relación entre lenguaje y coreografía sería una relación mediatizada por la fuerza. Sin embargo, como el mismo Lepecki señala para los videos del coreógrafo Bruce Nauman: “El mundo de la física no es dócil. No se entrega fácilmente a la fuerza perlocucionaria del acto de habla, al deseo del artista de cumplir sumisamente la orden contenida en un título” (2008: 64).

Esta reflexión encaja perfectamente en la situación escénica planteada por Gala. Un letrado que indica que se va a bailar ballet y un mandato coreográfico de ejecutar piruetas *en dehors* y *en dedans*, pero una ejecución muy distante del ideal o de lo que esperaríamos ver. Este experimento coreográfico, tan aparentemente sencillo, nos coloca frente a una suerte de desacato al lenguaje, una desobediencia persistente y singular de cada cuerpo al mandato coreográfico o a la clausura semántica de relacionar forzosamente a los significantes *pirouette en dehors* o *en dedans* con el significado que presentamos al inicio de nuestro texto. Por lo recapitulado hasta ahora podemos intuir en la danza una instancia que parece escapársele al lenguaje o al menos, podemos sospechar que el cuerpo danzante o en movimiento se relaciona con el lenguaje de manera distinta a como este se relaciona con los objetos y realidades del mundo cotidiano.

Si hay un espacio en el cual el lenguaje ocupa también un rol diferente al de la comunicación o de referencia al mundo extralingüístico, es el poema. El poeta y lingüista peruano Mario Montalbetti en los últimos años le ha dedicado varias ponencias y ensayos a la relación entre poema y lenguaje. Pensar en el límite del lenguaje no es pensar en lo indecible, pues lo indecible es parte de lo decible. Señala, por ejemplo, que Deleuze y Foucault, con respecto a que nunca se ve eso de lo que se habla y nunca se habla de eso que se ve, se refieren a un decir en sentido absoluto. Se trata de decir lo que solamente se puede decir, lo que no se puede ver en ningún sentido de ver. El límite del lenguaje es lo que solo es visible en un sentido absoluto. Y en ese límite, en completa ceguera, se encuentra el poema.

Para explicar cómo el poema forma borde en el lenguaje, recurre a Alan Badiou, quien afirma que el poema produce pensamiento sin conocimiento (Montalbetti, 2020: 7). Esto, explica Montalbetti, es así porque el conocimiento es sobre objetos y el poema no es sobre objetos del mundo, ni siquiera asume su existencia. El pensamiento que produce el poema no es por relación con el objeto, sino por la sustracción, que es el desvanecimiento del objeto apenas se le nombre, y la diseminación, que es la metaforización infinita, como $a=b$, $b=c$, $c=d$, etc. Pero agrega que la metaforización infinita no se da por operación de reemplazo de $a=b$, sino por un ejercicio de predicación. Para ejemplificar esto, toma la frase “el tiempo es oro” (Montalbetti, 2020: 55) que, dice, no es ecuativa, es decir que no decimos que el tiempo y el oro son equivalentes, sino predicamos cualidades del oro al tiempo. Una en particular, que es valioso. De esta forma, el poema no nombra un nuevo ser, interviene en las palabras mismas, no en los objetos, sino en las palabras para alterar sus propiedades léxico gramaticales.

Para Badiou y Montalbetti, el poema es el límite del lenguaje. Quisiera identificar a la danza también en ese límite. El léxico y la sintaxis del ballet, junto con todas las indicaciones, literales o metafóricas para ejecutarlo, están dentro del lenguaje. Pero la danza es el borde, es el poema. Es el espacio para intervenir en los nombres de la danza y desvanecerlos una y otra vez. Como el mismo Badiou refiere en su artículo *La danza como metáfora del pensamiento* (2008): “el pensamiento interpreta el acontecimiento antes de que éste reciba un nombre. Se deduce que, para la danza, el silencio toma el lugar del nombre” (2008: 106). No está fuera del lenguaje, pues de ser así no seríamos seres simbólicos. La ejecución de la danza pasa por un entendimiento o al menos la generación de una idea, sensación, imagen o pensamiento que necesariamente serán triangulados en mayor o menor medida por el lenguaje verbal, pero no se agotará en él.

Si Montalbetti propone la ceguera del poema, bien podemos proponer la mudez de la danza, en el sentido que expone lo que estaba invisible, aquello que se manifiesta por su ausencia, aquello inclasificable y no sistematizable, lo singular, lo que aparece sin intención de significar y por ello trasciende la clausura semántica. El límite entre lo orgánico y lo imaginado. Si el poema es

lo que solo puede ser dicho en un sentido absoluto, la danza es el negativo de ese mismo borde y expone eso que solo puede verse en un sentido absoluto.

Ahora bien, esta idea de pensar el lenguaje a partir de reflexionar sobre él desde la danza y el poema, la proponemos con la inquietud de ver que el uso del lenguaje en la vida cotidiana fuera del escenario de la danza escénica se vuelve in intercambio vacío. Aquello que debería funcionar como vehículo de representación, se ha transformado en el frágil andamio de un sistema hueco vaciado de contenido que solo es sostenido por la palabra desconectada del mundo real.

En noviembre del año pasado, el Congreso del Perú dio un golpe de estado declarando incapacidad moral del entonces presidente Martín Vizcarra. Este fue el colofón de una relación bastante crispada entre el poder legislativo y el poder ejecutivo, que respondía, sobre todo, a resguardar intereses de privados coludidos en actos de corrupción con el Estado. La reacción fue, como nunca, multitudinaria, con protestas en todo el territorio que llevaron finalmente a la renuncia de Manuel Merino, presidente del Congreso que había asumido la presidencia del país. Hubo, sin embargo, una respuesta muy violenta de la policía, muchos heridos y la muerte de dos jóvenes.

En su ensayo Coreopolítica y Coreopolicia, André Lepecki (2013) propone una concepción cinética de la policía y de la política, y plantea también que el sujeto político particular llamado a transformar los espacios de circulación en espacios de libertad tiene un nombre específico: el bailarín. Podríamos decir que los peruanos nos volvimos bailarines, actores políticos moviéndonos hacia la libertad. Esto, sin ánimos de romantizar las protestas y mucho menos las muertes, pues fuimos arrojados como sociedad hacia ese límite del lenguaje, de un lenguaje vaciado de contenido y de sentido legítimo, un lenguaje hueco y sin posibilidad de resonancia. Como si por decir la palabra hiciéramos aparecer la cosa. Como si el lenguaje fuera la realidad. ¿Qué hacer cuando el terreno de lo simbólico se ha vuelto árido? ¿Qué pasa cuando lo que debería ser lenguaje se vuelve solo ruido? El lenguaje que hemos estado usando en la vida política del Perú es un lenguaje que engaña, que hace trampa, que nos miente en la cara. Cada vez está más desconectado de la realidad. ¿Qué alternativas tuvimos de entablar un diálogo de concertación? ¿Qué alternativas serias teníamos de ponernos de acuerdo usando palabras y frases que no tienen ya ningún peso ni credibilidad ni sensatez?

Y aquí volvemos a la mudez de la danza: se necesita acceder a ese terreno de desgobierno de la palabra, ese lugar de decir con el cuerpo, ese espacio híbrido en el que la palabra, si bien persiste, enmudece para generar pensamientos, emociones y sensaciones que nos empujan a hacer aparecer lo invisible en un sentido absoluto. Es decir, hacer aparecer algo que solo puede ser visto, no dicho, de la misma manera que decir gato no constituye un gato. Por ello, la respuesta era el cuerpo, la marcha, la protesta, el movimiento.

La pregunta que nos queda dando vueltas, sin embargo, es ¿cómo restituir el valor del signo? ¿Cómo devolver al lenguaje lo que ahora es solo ruido? En el documental *Being Jerome Bel*, hay una escena de un ensayo de *Gala*, en el que el coreógrafo y sus bailarines están discutiendo los efectos de haber utilizado un vals para bailar. Todos están más o menos de acuerdo en que la música había despertado una suerte de gozo, a lo que Bel les dice “necesitamos verbalizarlo para reactivarlo, porque es tan frágil, puede ser nada o puede ser una especie de profunda alegría”. Ese es exactamente mi temor con respecto a la precariedad de nuestra vida democrática.

Bibliografía

- Austin, J. (1962). *How to do things with words*. Oxford: Clarendon Press.
- Badiou, A. (2008). "La danza como metáfora del pensamiento". En: *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Paidós.
- Franko, M. (2015). *Dance as text: Ideologies of the baroque body*. Oxford, Nueva York: Oxford University Press.
- Jakobson, R. (1984). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel.
- Lepecki, A. (2008). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Trad. Antonio Fernández Lera. Madrid: Universidad de Alcalá.
- Lepecki, A. (2013). *Coreopolítica y coreopolítica o la tarea del bailarín*. Trad. Monserrat Arce y Luchiano Concheiro. TDR: The drama review 57 (4): 13-27.
- Louppe, L. (2011). *Poética de la danza contemporánea*. Trad. Antonio Fernández Lera. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Montalbetti, M. (2020). *El pensamiento del poema. Variaciones sobre un tema de Badiou*. Buenos Aires: N Direcciones.

Materiales audiovisuales

Being Jerome Bel, Shima Katami & Aldo Lee, 2020.

Sitios web

ABT. American Ballet Theatre. [en línea]. [consulta: 25 de marzo de 2020]. Disponible en: <<https://www.abt.org/explore/learn/ballet-dictionary/>>