LEER LA DANZA

Lic. Fátima Sastre

Abstract:

Cada danza forma un lenguaje que se produce gracias al embrollo de lo que es un cuerpo para el sujeto que lo tiene (o cree tenerlo) y lo que hace con él. ¿Qué clase de palabra se enuncia un cuerpo cuando baila? ¿Qué cuerpo baila? ¿Cómo pensar cierto trabajo analítico desde la danza sin quedar netamente enredados en la complejidad que propone el material de movimientos que en principio se nos presenta a - palabrado?

"Si pudiera decirte lo que se siente , no valdría la pena bailarlo" Elijo esta frase de Isadora Ducan para dar cuenta de una imposibilidad. En la tarea de intentar escribir algo sobre lo indescifrable de una danza, me tropiezo con la poesía. Elijo a Isadora Duncan, no por su estética, mucho menos su romanticismo sino por ser la primera bailarina que permite formular la relación del bailarín con su danza como la de un Bailante (Bailarín/ Hablante).

En principio la intención es marcar algunas coordenadas para delimitar un campo. Cuando hablo de danza me refiero a lenguajes de movimiento producidos desde la danza de línea occidental de los años 60 a este tiempo. No por ello sin influencias orientales. Y que no están netamente orientados a la producción artística sino una práctica de movimiento. Un ejemplo muy claro de esto es el Contact improvisación.

Las técnicas contemporáneas de movimiento en danza responden a su época. Para empezar se abandonan dos grandes herencias del ballet la función de la danza como representación y la designación de pasos prefijados para el hombre y la mujer. Por otro lado introducen el trabajo sensorial y la separación del ritmo de la música. El bailarín contemporáneo improvisa movimientos, está allí solo con su cuerpo, en el espacio con otros que también improvisan. El bailante no puede anticipar. Donde se encuentra, es su condición de posibilidad. Crea su trayectoria a medida que baila. No sabrá sobre la disposición de su cuerpo y del espacio hasta que estos se dispongan y esta contingencia es casi siempre efímera. Todos los acuerdos con otro bailarín son corporales, son actuales. El bailante si quiere bailar está obligado a la escucha corporal, nunca sabe con quién baila incluso aunque baile solo.

Por fuerza confía en la información que le brinda su sensorialidad, en los recortes parciales del espacio y de algún modo incorpora lo inesperado para poder crear su danza allí con otros. También puede salir de la escena. En orden de poder bailar necesita entrar en contacto con la materialidad de su cuerpo, sin quedar fascinado por las partes de su cuerpo o en las danzas de los otros, casi en un presente agotador que se le cuela por los sentidos que lo derivan constantemente al desencuentro para poder moverse. Giros, desequilibrios, choques, caídas, barridas, roladas, saltos, pausas inversiones, levantadas, corridas, entre otros movimientos son su repertorio. Hay reglas, la imagen unificadora y el plano funcionan, pero el juego siempre empuja el borde un poco más allá. En la improvisación, el determinismo es un que factor puede surgir tanto de condiciones anatómico-fisiológicas, de lenguajes de danza

antes aprendidos, de gramáticas del cuerpo, de los intereses del bailante e incluso de modismos creados por la repetición de la técnica misma.

Por ende la pregunta del bailante sobre su cuerpo se vuelve ineludible ya que en su embrollo, éste será su único instrumento. A partir de estos cambios históricos en la danza, tanto en la formación como en la escena, el cuerpo del bailarín ya no está al servicio de representar una historia que ha creado un coreógrafo para un ballet, sino que está al servicio de un bailante para componer su texto en movimientos.

Aquello que el bailante recorta, lo que ordena su danza no es a través del pensamiento racional. El cuerpo en la danza para poder hacer uso de él como instrumento, hay que descomponerlo en sus partes, generalmente en las funciones de sus sistemas. El bailante está atento a las producciones de su cuerpo generalmente desde una imaginación anatómica. Los lugares de sostén, los lugares de articulación porque son lugares de corte del cuerpo pero a su vez de flexibilidad y empuje (piensen ustedes que una articulación es sólo posible por la distancia que hay entre un hueso y el otro). Los lugares vacíos en el espacio, en su propio cuerpo y en el cuerpo del otro determinan cierta disponibilidad. Por supuesto esto no lo hace de manera consciente, descansa en la resonancia de su cuerpo, en la posibilidad que tiene el cuerpo de resonar a una imagen, de tomar una energía, un sonido, una parte del cuerpo, contacto y transformarlo en dirección espacial sin tener que pasarlo una elaboración del pensamiento palabra.

La desjerarquización de las partes del cuerpo y el deslinde de sus usos cotidianos es otra característica del cuerpo en la danza contemporánea. Todas las partes del cuerpo tienen el mismo valor y pueden ser usadas para diversas funciones. La traspolación de los sentidos a diversas partes del cuerpo no deja de producir efectos en la danza del bailante. Por ejemplo es común que se hable de mirar con la piel o tocar con los ojos. Por esta misma razón es que podríamos decir que al movimiento se le puede dar el mismo tratamiento que se le da a la voz como objeto. El cuerpo puede ser para el bailante el lugar donde el movimiento resuena.

Uno de los sentidos favoritos de la danza es el tacto. La piel no puede cerrarse, la piel es límite permeable. No se cierra y separa. La piel puede tocar y ser tocada al mismo tiempo. La piel presenta pliegues, surcos, hendiduras. Recuerda. Y su olvido deja marcas.

Ciertas parte del cuerpo, cada frase de movimiento, son una danza nueva cada vez, aunque ya se haya pasado por allí. Aunque el bailante sepa los límites y posibilidades de la función del sistema anatómico del que se esté haciendo uso para moverse. Se pueden reconocer los recorridos, los lugares donde sabe que es virtuoso pero cada vez, tiene que producirse ese movimiento y es nuevo y puede fallar. Si en la danza el cuerpo, se presenta como otro es porque arrojado a las leyes del movimiento ofrece resistencia ya sea por la materialidad el cuerpo que nos impide cierta movilidad o por la consistencia de la imagen.

Hay una lógica en el movimiento, la gramática del sujeto puede desplegarse en la danza. Y ese trajín de movimientos en un espacio con otros se podría suponer que para que ese saber hacer con el cuerpo se convierta en una danza ha de haber allí algún tipo de lectura. Y por otro lado para que ese cuerpo se encuentre disponible en relación a la lectura no debería ser dirigido sólo por el saber sobre el cuerpo y el espacio sino por la poeisis.

Creo que el movimiento, para quien está dispuesto, crea en relación a la sustancia gozante. El movimiento, no la danza, es histórico en el humano, se mueve y es movido. Dispone una materialidad corporal para poder responder a las marcas que lo fundan como sujeto.

El cuerpo del bailante resuena pero no resuena ante cualquier cosa.

Este cuerpo que no se inscribe en lo visual, que lleva las trazas de un ritmo, puede ser movido, tocado, agitado desde la danza. Por supuesto es sólo transmisible desde una experiencia corporal y sus tropiezos. Y aquí aparece una de las especificidades que le da el cuerpo al movimiento, le da su peso y le permite en esa acción, una pérdida.

Hasta aquí podría pensarse que aunque no lo sepa, el bailante usa su cuerpo distinto del organismo, aunque sea su imagen favorita. Por otro lado también sabe que no todo depende de la imagen porque bien sabe que puede poner su cuerpo en movimiento vacío de sentido. Un movimiento o un conjunto de ellos no forman una danza a menos que opere un ritmo y que ese ritmo pueda dar cuenta de lo humano. Tanto en lo simbólico como en lo pulsional.

El bailante tiene que pasar necesariamente por desequilibrios, cierto saber hacer con esa información que se produce por los sentidos por un lado y la materialidad del cuerpo por otro.

Me arriesgaría a decir el bailante se encuentra en los tropiezos. Es allí donde la danza se despliega, momentos de la danza donde llega o imagina que llega a invertir cierta fórmula y opera con algo de lo real para producir algo de lo simbólico, que por el contacto con lo vivo de su cuerpo por momentos se le hace intraducible. Ya sea por el contacto con otros, ya sea por el contacto con el propio cuerpo se encuentra ahí frente la imposibilidad. Cuando se intenta poner palabra a algo de la experiencia, ciertos materiales que surgen son de una literalidad corporal que una vez enunciadas surten su efecto metafórico.

Y generalmente estas condensaciones se vuelven preguntas, que se asocian con escenas que se repiten en la danza, frases que fueron dichas y con posturas en relación a eventos fuera del espacio de formación. Si bien en esta dimensión podríamos hablar aquí de la danza como significante, de ese otro cuerpo que nos da el lenguaje. En este plano tenemos muchas herramientas de lectura que nos brinda la danza como disciplina académica. Pero no es allí donde quiero poner el foco, si no en lo que queda por fuera, lo que hace que valga la pena bailarlo. Hasta aquí puedo resumir que la danza ofrece un material de lectura, en los modos en que el bailante trata su cuerpo, el cuerpo de los otros, el uso de la energía y la interpretación de las consignas. Y que le queda un resto para sí que lee por resonancia, allí donde el sentido no reverbera.

“La danza no se recuerda, es un agujero en la memoria, imagen estética de la nada. A traviesa los espacios, ciudad maravillosa sin relatos, y evoca perfumes que escapan de la prisión del bla bla bla” Alejandro Ariel

Referencias:

Alejandro, Ariel. “La danza es el retumbar de una alegría indescifrable”, en Arte y Psicoanálisis: La Danza, Editorial Catálogos, Argentina,1990

Escudero, **Isabel.** “Pensar la danza”, en Descartes el nuevo pensamiento español, Editorial Anáfora, Madrid No. 17, 1999

Millán, Enrique. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, su retórica, su gramática, su escritura y su poética, clase 6.

Lacan, Jacques. Seminario XI La pulsión parcial y su circuito.13 de Mayo de 1964. Del amor y la libido. 20 de Mayo de 1964

Lacan, Jacques. Seminario XX La función de lo escrito. 9 de Enero de 1973. El amor y el significante. 16 de Enero de 1973

Lacan, Jacques. Seminario XXIII Verdades primeras,13 de Enero de 1976 . Lo real es sin ley 13 de Abril de 1976. El ego de Joyce 11 de Mayo de 1976

Jacques Lacan: "La tercera", en Intervenciones y textos 2, Ed. Manantial, Bs. As., 1993