

Alberto Dallal

Cuerpo y abstracción

El que no baila ignora lo inmediato
Canto gnóstico de Cristo (Grecia)

Danza y deseo

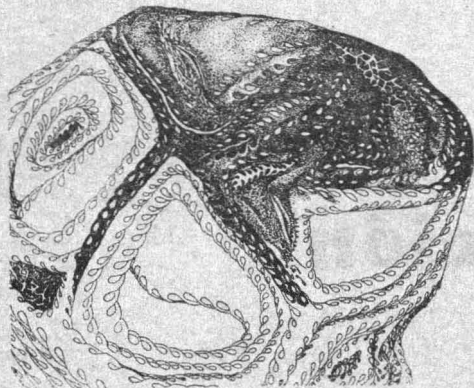
Si todo arte niega y a la vez supera las limitaciones que le impone la realidad, la danza, sólo con ser, con crearse y manifestarse, une, de una manera instantánea, el cuerpo y el alma, el ser objetivo y el ser subjetivo. La danza es, en sí misma, un signo antropológico de la cultura. Su recreación del/en el movimiento esparce la síntesis del pensamiento humano hasta la fecha en que le corresponde existir: por medio del cuerpo, se abre al espacio y hace objetiva una sucesión de imágenes efímeras que se convierten en pensamiento. La danza es un pretexto que el hombre tiene en su proximidad con el espacio para horadarlo y asirse a él, para someterlo y entregarse a él. Ningún género artístico exige la realización de tan increíble y sencilla experiencia. Todos: pintura, arquitectura, literatura, cine, teatro, etc., incorporan al espíritu elementos, vivencias y sentidos que combinan y que una vez transformados, por así decirlo, decantados, imponen a la sociedad, al observador una experiencia configurada, ya hecha, cómoda. La danza exige totalidad, unicidad, todo en el momento de un cambio que va de lo móvil inexpressivo hacia lo inmóvil expresivo. Vivir la danza es experimentarla y volver a experimentarla. Observarla conscientemente equivale a deshacerse de la razón discursiva para hallar el sentido de la existencia biológica. En su naturaleza, la danza alcanza un movimiento "descarnado" y se erige en manifestación no sólo del ser corporal, sino también del ser espiritual. La naturaleza de la danza no es, en principio, erótica, sino simplemente sensual. Nosotros le atribuimos, mediante nuestro conocimiento del Deseo, un tipo de expresión que no puede "pensarse", pero que nos atrae más de lo que nos confesamos y al cual le oponemos una resistencia "cultural".

La danza se satisface en el mundo del espacio y sólo una elucubración en torno de ella puede convertirla en erotismo. Dentro de su expandible sistema, los pensamientos no sobreviven como danza, pues la perderían; entonces ella les exige que regresen al cuerpo. Es gracias a este proceso, sólo comparable a la poesía, que la danza puede ser vivida y contemplada. Nuestras reflexiones acerca de ella transitan hacia otro objetivo y quedan allí apresadas: son pensamiento y son danza: erotismo.

La danza es, en mayor medida que cualquier otro género artístico, un estilo de vida. Como la pasión, resuelve en el cuerpo, por no decir en la sangre, su propia existencia y realización. El conocimiento de aquellos que la frecuentan (y me refiero a los creadores que poseen, aprehendidos, el pensamiento discursivo y la reflexión hecha lenguaje, o sea: la conciencia de la danza) es el conocimiento de la naturaleza del hombre, naturaleza que implica dualidad y combinación, dicotomía y unidad imposible de separar, carne y conciencia, materialidad y espíritu, cuerpo y abstracción. Todo esto implica; pero esto no es todo. Por darse, surgir, crearse en el movimiento (¿qué otro género artístico puede exclamar como la danza "yo soy el cuerpo, la vida en movimiento"?), la danza, además, alcanza otra certeza: la del espacio. En esta experiencia la danza se sale del misterio del cuerpo, del cuerpo hecho arte, y establece una relación inquietante y total con todo aquello que rodea al cuerpo humano y que a falta de un término más preciso y operativo (me veo tentado a llamarle naturaleza-cultura) denominaremos espacio. Mary Wigman concebía el espacio como un factor independiente del cuerpo para crear coreografías; veía el espacio como elemento manipulable, como ente auxiliar del artista, del

creador, en su tarea de apropiarse de esos "ciertos ritmos de la vida" de los que habla Bergson. De alguna manera, creo, Mary Wigman prestaba oídos a la noción científica de que el espacio contiene energía propia (que a la vez nos contiene) y establecía cierto tipo de relaciones incestuosas entre el movimiento del cuerpo y el espacio-como-ser-que-penetra-en-la-materialidad-del-humano. Esas relaciones producen un nuevo conocimiento, esa segunda certeza de que el cuerpo del hombre posee, a través del conocimiento-danza, un destino increíblemente atractivo: comunicarse a través del movimiento y llegar a ser una unidad, no sólo con los demás cuerpos de los seres humanos, sino con la totalidad del universo, la cual incluye lo que ya ha sido creado por el hombre (cultura) y los aspectos que le son desconocidos (hambre, enfermedad, para el hombre primitivo; creación artificial de la vida, motivaciones sociales inconscientes, etc., para el hombre de hoy). La danza, en el movimiento, se persigue a sí misma y crea su exclusiva forma de apropiación del espacio. Cuando esto sucede, la materia coincide con su correspondiente antimateria y el instinto se hace nuevamente conocimiento. Detrás de la materia, de la antimateria y del clímax, sólo volvemos a encontrar al cuerpo, continente del pensamiento. Este segundo conocimiento es el que niegan implícitamente las composiciones del ballet clásico, tipo de danza al cual, como su nombre lo indica, no habré de referirme nuevamente en el presente texto, aun reconocida la aportación técnica de su ya superada existencia histórica.

La danza, de actividad, de acción y actitud individuales, pasa a ser, se erige en ser pensante con vida propia, en ente que posee dos conocimientos fundamentales. Si las demás artes configuran un universo cerrado en sí mismo, dueño de una energía propia e independiente, o sea dueño de un sistema, la danza se hace totalidad y nos hace universo. A través del cuerpo nos hacemos ser dicotómico —ser biológico y ser espiritual— que tiende a expresarse a/por sí mismo. El cuerpo es un lenguaje, no una estructura. Sobre la superficie de la piel la vida se delata. En cada movimiento de los miembros se expresa un movimiento más profundo que proviene del ser interior, de la zona en donde se confunden aquellos sistemas fisiológicos parciales. dentro de los cuales la ciencia aún no detecta los puntos en que sobrevienen los cambios de cantidad en cualidad, las zonas en las que se realiza la maravillosa transformación de cuerpo en espíritu, de materia en alma, de elementos pensantes en sistemas de conciencia o de concientización. Si el cuerpo fuese estructura, el movimiento quedaría detenido antes de destacarse en la superficie, en el movimiento de los miembros. Estos funcionarían por sí mismos, como parte de un proceso natural interno, pero limitarían sus funciones al reflejar el impulso interior sin las complejidades de la conciencia; responderían exclusivamente al sistema mecánico y vegetativo y no al universo subjetivo o externo (o cultural) que durante siglos ha vertido su influencia en el cuerpo, precisamente a través de las sensaciones, las percepciones y las ideas, a través de los conceptos que el hombre, a lo largo de la historia, ha construido acerca de su ser biológico. Somos, gracias a nuestro cuerpo, toda la materialidad del mundo y, por tanto, todas las abstracciones posibles. Somos, en la danza, los instintos hechos conocimiento, hechos cultura. Paul Klee afirmaba que debemos saber mucho para crear mucho y que en la creación nuestros conocimientos deben aparecer como instintos. Los alcances de estas



inquietantes elucubraciones van más allá del fenómeno artístico, ya que, como totalidad y como estilo de vida, la danza, tanto como el acto de amor sexual, debe presuponer un estado de ánimo, una actitud dispuesta a la intensidad y el impulso de hacerle el amor a la realidad, combinación que en términos marcuserianos, o más bien schillerianos, denominaríamos libertad.

Como actividad práctica colectiva, la danza tampoco transita al conocimiento por sí misma. El elemento "hombre" deviene, en este caso, en ente cultural, despojándose sobre todo de su piel natural, de su "naturaleza". Si se trata de una danza "popular" o ritual o espontánea-inmediata (impulso colectivo), la liberación que produce no se refiere al universo del *Logos* sino al de *Eros*. Sin embargo, la expresión erótica (consciente o inconsciente), la cual utiliza al cuerpo como instrumento, no puede sino desembocar en dos posibles "formas": el acto sexual o el conocimiento. Sólo alguien muy prejuiciado o muy imbécil puede negar la "operatividad" cultural de ambas funciones.

Al realizarse en la danza, el bailarín habla de sus deseos, de su deseo como fenómeno artístico y como lenguaje intelectual. (¿Qué creador, en la época actual, puede prescindir de la razón teórica, del concepto, de la crítica, sin convertirse en artesano o autómatas?) En la danza, el creador interpreta nuestra sexualidad generalizada, hecha universo. Nos entrega una sensualidad hecha cultura, una "sensualidad sin sexo"; en el acto creativo sobreviene y se convierte en expresión su propio sexo. Parece decirnos: "Poseo una pasión increíblemente intensa: mis objetos de obsesión son todas las personas que conozco, que me rodean, todos los individuos (hombres, mujeres, niños), que por cualquier razón llegan a suscitar mi interés, mi capacidad de comunicación. Amo la vida. Me excita la forma en que tiendo los hilos de la trama de una relación humana (con lo humano) aunque yo no intervenga directamente en esa relación. Dedico muchas horas a ejercitar mi cuerpo y a pensar y a descubrir qué sienten y qué piensan tales o cuales personas con respecto a otras que se hallan cerca. Es un goce adivinar de qué manera, con cuáles características se desenvolverá la sed de los afectos, cuáles son los presagios y cuál el destino de la amistad, del amor; cuál el destino de mi pasión.

"Sin embargo, generalizo. Mi pasión única, por el momento, por un momento (este acto creativo), se refiere a todos, a todo. Y debo contenerme y expandirme; debo encauzar mi energía, mi propia pasión hacia la danza, pues en el fondo todos estos impulsos son ella; dentro de mi cuerpo son danza. ¿De qué otra manera intervendría este infierno de intensidades en mi propia vida? ¿No me vería envuelto en la totalidad de las relaciones y no descubriría que sucumbo y muero ante los límites de mi cuerpo y de mi impulso, ante la suma de las intensidades humanas que cubren mi capacidad de amor, de reflexión y, por un instante, en el lapso que dura este acto, mi cuerpo?"

El deseo no es una invención de la conciencia, sino una imprecisión de los sentidos. Cuando la mente domina por entero, por completo a los sentidos, el deseo sólo existe bajo la forma de pensamientos. La capacidad de la mente no tiene límites, como no los tiene la capacidad de conciencia. Tendemos a confundir el terreno del deseo con el de los sentidos. Si no "pensamos" en tal o cual área de nuestra vida, intentamos sustituir nuestro desconocimiento con el libre desarrollo de los instintos. Creo que se trata sólo de una indolencia, pues preferimos la sustitución al esfuerzo que implica el llegar al conocimiento a

través de la experiencia o de la reflexión. El deseo termina cuando todos los sentidos, en armonía, en contubernio con la mente, con nuestra capacidad de pensar, se encuentran ya en el camino único y preciso de la realización. (La realización es, por otra parte, como la obra artística: insustituible en su forma, la cual emerge de la esencia —en el sentido de categoría que le concede el marxismo— y aprehensible como fenómeno —ídem.) Es decir: cuando la realización convierte a los sentidos y a la conciencia en instrumentos de la praxis. Sólo la muerte es capaz de acabar definitivamente con esta cualidad del cuerpo humano y sólo en términos de muerte biológica la danza (individual o colectiva, espontánea —popular— o profesional) se aparta del sentido gozoso de su realización.

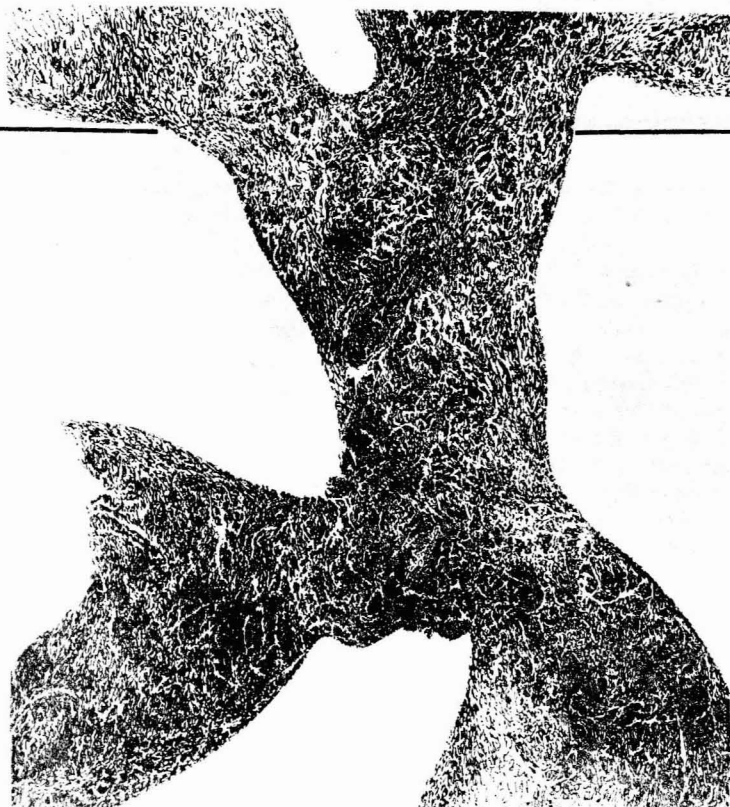
Existe, por tanto, un deseo puramente intelectual que pertenece al pensamiento. También es impulso, pero con ingredientes —muy profundos— de elaboración mental. Es cuerpo y es mente. Es expresión plural: es libertad necesaria. Es, en una palabra, danza.

Esta libertad del cuerpo, que nos hace partícipes del fenómeno realidad, del fenómeno universo, no es en sí ni para sí, un valor absoluto. Al identificarnos con el universo, al hacerle el amor, creamos un estado de conciencia: dos etapas de conocimiento. Dicho de otro modo: los dos conocimientos de la danza antes descritos no niegan, sino por el contrario, encumbran nuestra condición de seres humanos. Las hazañas de la lucha por la libertad, como las del conocimiento, se producen en un espacio y en un tiempo específicos: son historia. De la misma manera, en un espacio histórico particular los jóvenes —podríamos decir los revolucionarios, los obreros, los intelectuales, los campesinos—, al percibir sus relaciones con el mundo, plantean la necesidad de organizar nuevas formas de vida. Todo *estilo de vida* es asunto que atañe a una persona, a un grupo reducido de personas, si acaso a un gremio, a un conglomerado de especialistas que deciden continuar *siendo*, dentro del mundo, a través de una técnica, de una profesión, de una disciplina, de una voluntad. Pero toda *forma de vida* plantea una cuestión fundamental: todos vamos a vivir de esta manera o de la otra. Todos-tú. Todos-yo. Todos-universo. Si mi cuerpo posee la capacidad de ser parte del universo, de ser mundo, ¿por qué no mi conciencia? ¿Por qué sólo unos cuantos se regocijan al realizarse, al sumergirse en una danza contemplativa y fina, estética, profesional? (En el plano de la filosofía y la sociología del arte podríamos preguntarnos: ¿por qué a través de la historia sólo núcleos específicos de hombres y mujeres han escogido diversas actividades artísticas como estilo de vida?)

Danza y estilo de vida

La danza es, precisamente, lo contrario de la inconsciencia. Kierkegaard aducía su imposibilidad de describir la música de Mozart si no era escuchándola, pues la música se expresa a sí misma "de manera más perfecta que el lenguaje".¹ En la

¹ "En el lenguaje hay reflexión y por ello el lenguaje no puede decir lo inmediato. La reflexión mata lo inmediato, por cuyo motivo es imposible expresar en el lenguaje lo musical. Pero esta pobreza aparente del lenguaje es precisamente su riqueza. En efecto, lo inmediato es lo indefinible y por eso el lenguaje no puede apresarlos. Pero el hecho de que sea indefinible no constituye su perfección sino que indica su carencia de ella. Esto lo reconoce uno indirectamente de muchas maneras. Y así, para poner solamente un ejemplo, se dice: 'Yo no sé explicar



actualidad los jóvenes parecen eludir la responsabilidad de iniciar de nueva cuenta la renovación del lenguaje (discursivo) y se echan a costas la tarea de renovar el mundo. En la música, primero, y más tarde en la danza, creen expresarse a sí mismos, cuando la danza, que posee simultáneamente la expresión de la inmediatez (sensualidad que ya antes nos ha ofrecido la música) y aquella expresividad que proviene no de uno, sino de dos conocimientos (lenguaje "encarnado", significación espacial), no sólo los delata, sino también los "dirige".

En el *rock*, los jóvenes vuelven los ojos al cuerpo a través de la danza. O sea: se enfrentan a sí mismos, colectivamente, por vía de los dos conocimientos, reconocimientos, que este arte ofrece: carne-conciencia. El *rock* es la expresión espontánea, social y popular, de estos dos modos simultáneos de relacionarse con el mundo. Es una manifestación espontánea porque representa un fenómeno cultural surgido de las inmediaciones de lo natural. Desde el punto de vista dancístico, no

posee la voluntad de creación ni los valores estéticos programados y realizados de toda obra de arte. Es decir: no es un estilo de vida especializado, de especialistas. Es social y popular por surgir como un movimiento de la clase media, no militante desde el punto de vista político, la cual percibe, sin entenderlos, los siguientes fenómenos: la vuelta necesaria a la sexualidad colectiva, el avance en la organización de las formas de vida y un relativo retraso en la implantación, por las clases auténtica e históricamente revolucionarias, de un nuevo régimen económico-social. En suma: el *rock* hace acto de presencia en un mundo en transición en el cual los cambios sobrevienen sin que las clases medias posean la suficiente conciencia histórica para entenderlos, en un mundo organizado a la manera tradicional; es decir, según un dictamen filosófico, político e ideológico de élites y vanguardias no obreras y, por último, en un mundo en el que los jóvenes responden a la vertiginosidad del cambio aportando de manera inconsciente, aún no organizada, expresiones artísticas y culturales que apuntan hacia una nueva sensualidad.

Dialéctica del espectáculo

La danza, como estilo de vida, cuestiona sus propios aspectos profesionales y artísticos. Sólo es anticultura, sólo es subversiva en el ámbito de sus dominios. Por ahora. En tanto que espectáculo, mucho tiene que aprender de la pasión y de las actividades juveniles, de las expresiones dancísticas populares, del movimiento de los cuerpos celestes y de aquella "dialéctica" que la ciencia y la tecnología descubren e inventan. También debe aprender y combinar el ofrecimiento que a los sentidos hacen las formas de vida que, en transición, superan ya a las obras que nos dibujaran las representaciones del espectáculo tradicional.

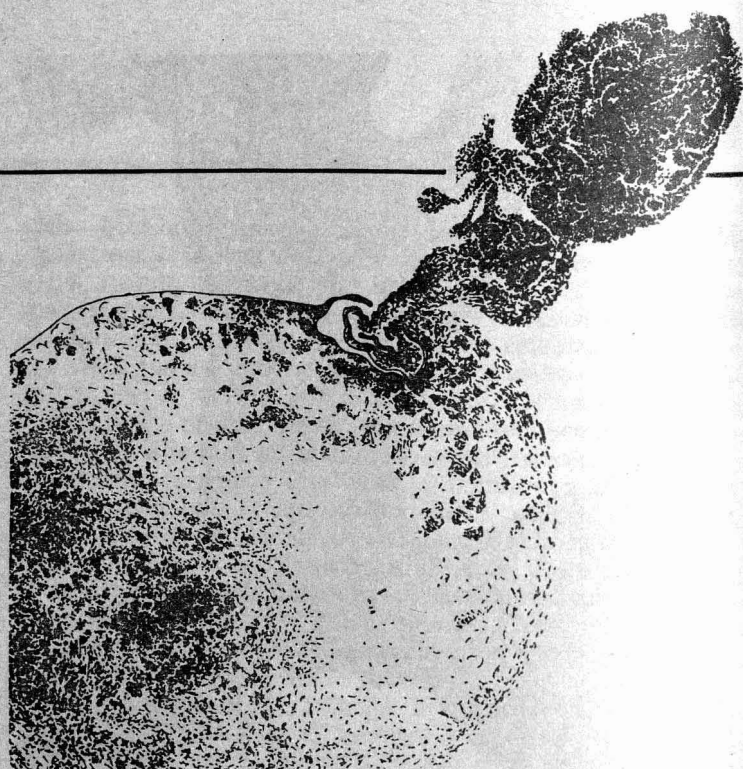
Los modelos actuales del ejercicio teatral y dancístico, así como las implicaciones y manifestaciones "heladas", no espontáneas ni frescas, de los conciertos, las óperas y las operetas (que han sacrificado toda capacidad de comunicación directa, humana y estética, con el público, con el espectador), también ofrecen la posibilidad, y en algunos casos exigen la aparición, de nuevas formas de expresión. La danza popular, la danza "improvisada", espontánea, viva, ofrece la solución y la totalidad. ¿Por qué negarla como espectáculo si nadie puede negarla como comunicación?

Así como alguien o muchas personas intentan negarnos la capacidad del cuerpo, del movimiento, alguien o muchas personas tratan de engañarnos en las formas del espectáculo tradicional. El cine, la televisión, los deportes, el teatro, todas estas expresiones culturales tan cercanas a nosotros, ¿no resultan de pronto insulsas, faltas de imaginación, estériles en lo que se refiere a la manifestación de las características de una época; faltas de originalidad, insuficientes al compararlas con la experiencia que implica observar y contemplar a los miles de jóvenes que hoy se desplazan por las calles y las carreteras, al compararlas con los viajes fuera de la atmósfera, con los autos en los viaductos, con los esfuerzos que realizan los trabajadores en las enormes fábricas, las construcciones, las vías de ferrocarril, con la danza precisa y aséptica de los médicos e investigadores en los hospitales y laboratorios? Hoy en día los géneros artísticos que ayudan a configurar o pretenden alcanzar el nivel de *espectáculos* deben incluir, con los ingre-

por qué hago esto o aquello de esta o aquella manera; lo hago de oído.' Se emplean aquí frecuentemente cosas que no guardan ninguna relación con lo musical, una palabra tomada de la música; pero con esto se indica también lo oscuro, lo inexplicado, lo inmediato", Kierkegaard: *Los estados eróticos inmediatos o lo erótico musical*, Biblioteca de Iniciación Filosófica, Aguilar, 1967, p. 76.

dientes estéticos y las actitudes creativas de que precisan, esa dimensión total, esa visión de autenticidad y arrobamiento que sacude al observador de la vida cotidiana en el campo, la ciudad, el mar y el espacio. Al creador ya no le es permitido inventar un artificio que permanece por debajo de los elementos visuales, lingüísticos, plásticos y sensoriales que la realidad ofrece sin exigencias. El espectador debe experimentar y tomar parte del "sacudimiento", de la misma manera que en sus respectivos campos, todos los géneros artísticos obligan al público a participar cada vez en mayor medida en la creación de "formas", a buscar, junto con el creador, los caminos del arte que cabalmente *comunican* y hacen gozosa y estética esta comunicación.

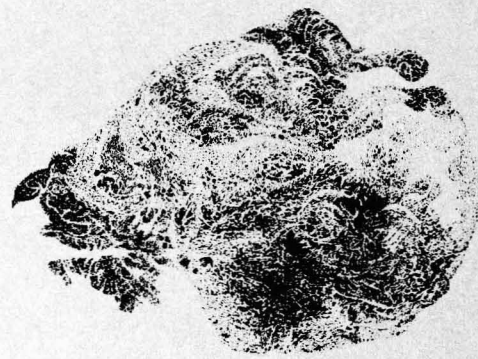
Esta ruptura (y a la vez continuidad en la superación de las diversas etapas de la historia del arte) no es casual. Muchas transformaciones ha sufrido la humanidad, sus formas de organización, su ciencia y su técnica durante los largos siglos de historia que desembocan en la época actual. Muchas aportaciones hacen hoy las sociedades colectivizadas en el terreno de la creatividad tecnológica y política. Otros tantos pensadores han hecho aportaciones para que así suceda. La reflexión y sus vínculos con la vida misma han abierto para nosotros puertas inusitadas en el arte y en la cultura. Pero son la realidad social y la organización del hombre, las que nos han ofrecido y nos siguen entregando mayores posibilidades: las manifestaciones públicas, las concentraciones políticas, la protesta comunitaria, significan, más que una comunicación, una búsqueda de comunicación que nos obliga a entrar en una etapa realmente humanística, en una época en la que podemos hacer que los peligros próximos y lejanos que acechan al hombre queden erradicados. Incluso el pulular de las multitudes por las calles y la información visual y auditiva sobre la guerra nos mueven a experimentar esta sensación de profunda solidaridad: el estremecimiento, la indignación y las nuevas modalidades de la sensualidad nos hacen pensar de nueva cuenta. Somos uno y los otros. Somos todos. Penetramos en un campo desconocido de espectáculos comunes, comunitarios; vivimos una experiencia catártica colectiva que nos obliga a formular preguntas como: ¿No son estos acontecimientos y costumbres en mayor medida observables y "vivibles" que la artificialidad e inconsistencia de las fotos, las películas, las escenificaciones supuestamente "estéticas" y "profundas"? ¿No proporciona la información de los alunizajes "producciones" más ricas, poderosas y sugestivas en todos conceptos que casi todas las series de *science fiction* que se han transmitido a través de todas las estaciones de televisión en el mundo? Sólo los niños, confundidos y absortos entre la realidad y la fantasía, apartan su atención de los sucesivos reportajes y noticieros que registran la larga serie de hechos técnicos y científicos recientes. Nos preguntamos: la ausencia de una reflexión definitiva en torno a los futuros objetivos de todas estas hazañas, ¿no nos hace partícipes y creadores de una experiencia colectiva, mitad real, mitad fantástica, de increíble búsqueda? ¿Y no es todo esto espectáculo? Los cambios de la moda en la cabellera, el cuerpo y el atuendo; las propiciaciones de la mota, de los hongos, ¿no atraen de manera creciente a un público dispuesto a participar, tras un inconsciente acuerdo y una actitud solidaria implícita, en esta nueva experiencia? Tanto como los fenómenos sociales, o más bien: como tales, los hechos artísticos de hoy intentan realizar



Dibujos de Sylvia de Swann

esa misma comunión: el telón ya no cae, la línea de demarcación creador-público se disuelve; todos: observadores y creadores, se aplauden mutuamente; el espectador ya no espera: persigue, exige, invade, se adelanta. La música se hace de silencios, el teatro de disciplinadas improvisaciones; ahora la liturgia es la suma de aquellos procedimientos que se ofrezcan más vivos, más cercanos al espíritu y al cuerpo del hombre. Y todo esto, ¿no es espectáculo cuando hace que el ser participante se convierta en creador y trascienda la realidad por la vía de las emociones para reintegrarse a ella colectivamente, poseedor de un nuevo conocimiento, poseedor de nueva verdad *entendida* que le pertenece a él y a todos?

Pero asimismo vivimos una época de transiciones. Todos (estudiantes, artistas, artesanos, escritores, poetas, participantes) somos técnicos de algo, en algo. Sabemos que nuestra actitud, nuestra intervención, nos conduce a una tecnología humanista; rechazamos cualquier tipo de tecnocracia. Sabemos que nuestras aportaciones son consecuencia de una preparación honesta, disciplinada, consciente, real. No deseamos impresionar, sino suscitar la revelación y la unión (antiguo objetivo de las artes del espectáculo). Al mostrar nuestras capacidades nos mostramos y nos unimos. Deseamos que el espectador también lo haga porque el arte es comunión o no es arte. Ofrecemos nuestras posesiones porque en el arte del espectáculo toda pre-



destinación debe convertirse en experiencia y propiedad colectiva. No hay secretos, sí magia. No hay engaños, sí ofrecimiento. Nuestras "técnicas" (la suma de auténticas preparación y experiencia) tienden a lograr la comunidad entre creador (creación) y espectadores (expectación previa) en un mismo nivel: que el público se reconozca y nos reconozca. No hay más: hay espectáculo.

La noción y visión tradicionales de espectáculo han sido trastocadas y superadas. En la época actual asistimos a su transfiguración: se transforman e identifican experiencia artística y experiencia humana. El mundo del espectáculo, antes exclusivo, cerrado, perdurable hasta la fecha en la historia de la cultura, ha ganado la vida. Si volvemos los ojos hacia cualquier punto del espacio (del sueño, del espíritu humano, de la sociedad) nos daremos cuenta de que el espectáculo nos rodea y nos incluye aunque no tuviéramos plena conciencia de ello.

Técnica de la improvisación: identidad o teorema

¿Se ha esfumado la línea divisoria entre "teatro" y "espectáculo"? Si hasta hace dos décadas el director de teatro tenía por obligación que acudir a la obra literaria (pieza escrita ex-profeso para ser llevada a escena), en la actualidad, tras el cambio de las formas de expresión teatrales, al realizador (tal vez hasta el nombre cambie por influencia del cine) le es permitido no sólo interpretar una obra (si decide acogerse a un texto), sino prescindir de ella. En realidad, en esta nueva visión en las relaciones teatro-literatura o, si se prefiere, en el rompimiento de ellas, radica la clave verdadera de lo que podríamos llamar "teatro experimental": yo, director de teatro, experimento formas de expresión en el escenario de acuerdo con un guión o guía (evidente influencia de la fugacidad cinematográfica) que sólo ha de funcionar como estructura o esqueleto de la puesta en escena, como un indicador de argumento-diálogos-escenografía-vestuario-concepción en conjunto. Hasta aquí, una actitud que aún se atreve a conservar "algo" de la realización teatral tradicional. Pero es posible ir un poco más allá: el problema literario no sólo se resuelve, sino que se erradica: yo, realizador, me ocupo de crear mi propio guión (mi talento) y manejo a mis actores de manera que ellos transmitan lo que deseo expresar en la forma que deseo que sea expresado. Esta última actitud, llevada a sus más radicales extremos, se manifiesta en el *happening*, en el *living theatre*, en el teatro-guerrilla, sorprendentes muestras de la revolución (y probable asentamiento) que sufren ya todos los géneros artísticos. Este tipo de teatro no creo que deba ser aceptado o rechazado desde el punto de vista crítico sino experimentado a fondo (o en la superficie práctica) por los espíritus inquietos. Es decir, no debe ser asumida una actitud radical en torno a su desarrollo, supervivencia o destrucción, pues desde el momento en que es auténticamente experimental, nadie, y mucho menos los críticos que tienden a pontificar, pueden pronunciar la última palabra en torno a sus cualidades y defectos y acerca de su derecho, natural o impuesto, de supervivencia. Se trata de una etapa interesante de la historia del teatro y no de la creación de un nuevo género. Algunas de las cualidades del *happening* saltan a la vista: el trabajo en equipo, su "testimonialidad", su tendencia a revolucionar las formas estéticas y sus intentos de señalar (y luchar en contra de) las deficiencias y crímenes de un sistema, etc. No creo que los detractores de la innovación

hayan sido tan prudentes hasta el punto de hacer un balance objetivo y sereno de los aspectos asimilables o rechazables de la experiencia. En general, la técnica de la improvisación se plantea en términos de un problema singular: la extinción paulatina de los elementos (materia prima) que manipula o utiliza un género artístico para realizarse hasta alcanzar una obra o actitud "decantada", sintética al máximo. No se trata de identificar la actitud artística con la manipulación artesanal, ingenua y primitiva. Muy por el contrario, la irrupción de nuevas formas de realización en el reino del arte exige la ubicación de toda experiencia artística en el mismo nivel alcanzado por los avances de su "otro rostro", de su contrapartida histórica, de su imagen reflejo en el espejo de la vida: la tecnología.

Aparentemente, la técnica de la improvisación en las artes deviene en paradoja, pues se supone, según la idea tradicional que confiere al arte una expresión simbólica o alegórica, que a mayor número de elementos que intervengan en el proceso creativo, éstas tendrán mayores posibilidades de manifestarse. Sin embargo, la técnica de la improvisación responde en realidad a los requerimientos que plantea la época tecnológica que vivimos. La expansión industrial, por una parte, y el desarrollo de las ciencias y la tecnología, por la otra, unidos ambos rasgos a la socialización de la productividad y de la creatividad artísticas, exigen, sin lugar a dudas, que en el plano del arte, sobre todo en el plano de la praxis del artista, los objetos (obras) de la comunicación estética utilicen y apliquen formas y procedimientos más desarrollados, procesos nuevos y originales, técnicas directas que hagan converger la atención del público, del espectador, del observador, del oyente, hacia esa nueva manera de expresar el "sentir" estético o el aspecto de la realidad que ha interesado al artista (creador). Paralelamente, irrumpe en el reino del arte una vivísima inclinación por la comunión, una inclinación por compartir la experiencia estética en términos de lenguaje simultáneo y social, socializado. La obra de arte fue hasta el siglo pasado una expresión; en la actualidad puede considerarse un ofrecimiento. Probablemente la obra de arte del futuro comience a ser, por primera vez en la historia del hombre, una realidad: actitud-acción que a la vez de colectiva sea simultánea e inmediata.

Si bien algunos géneros artísticos como la pintura o la arquitectura no han tenido problemas al respecto (por una parte, gracias a su naturaleza "colectiva" y, por la otra, a sus vínculos estrechos con la tecnología), hay otras formas o géneros artísticos cuyo desarrollo ha conllevado la manipulación o la experimentación de nuevas vías de creatividad y de expresión. En concreto, podemos referirnos al teatro, a la música, a la escultura y en últimas fechas, aunque en menor medida, a la literatura. (El caso de la literatura debe examinarse con cuidado, pues si consideramos a la poesía como parte integral de la literatura, nos veremos obligados a reconocer que en su nivel —en el de la poesía— la experimentación técnica no ha llegado a permanecer estática, por lo menos no tan estática como otros géneros literarios, v. gr.: el ensayo, el cuento y la novela, aunque esta última, a pesar de sus limitaciones actuales —Barthes— haya buscado dentro de sus límites el compendio de nuevas teorías para su expansión y realización.)

Ahora bien, la singularidad de todas estas situaciones posee un rasgo, un denominador común: el intento de purificar, con un sentido concreto, el género correspondiente. Cada crea-

durante la improvisación); la segunda necesidad se explica porque jamás se realizaría la experiencia estética sin la intervención de individuos que no sean capaces, por sí mismos, de descubrir o de impregnar de significados a los elementos descritos. Probablemente en el futuro, cuando todos los hombres se conviertan en artistas, llenarán de significaciones individual o colectivamente cualquier acto humano o cualquier objeto material.² Entonces se extinguirán las diferencias entre "artistas" y "espectador".

Una de las características fundamentales de la técnica de la improvisación (creación-interpretación, como la hemos llamado para la música) radica en el hecho de que cada experiencia resulta irrepetible: sucesión de momentos, de unidades temporales y de comunicación estética, los conciertos o sesiones en los que se realiza la técnica de la improvisación valen por sí mismos y, lo que es más importante, por la disciplina, las búsquedas aisladas ("ensayos") y los descubrimientos a los que llegan los creadores-intérpretes.

En otros géneros artísticos tradicionales, como por ejemplo, en la música del pasado, los ingredientes de la materia prima o la materia prima misma, también constituyen unidades que capta el público de una manera directa. Sin embargo, las vivencias o las sensaciones que promueve la manipulación de dichos elementos no se realiza en términos de participación, ya que la configuración tradicional del género limita y hasta cierto punto impide que la experiencia estética sea vivida al mismo tiempo que se crea la obra. Sólo a últimas fechas y gracias a la naturaleza "abstracta" de la música, sus elementos han sido reducidos al mínimo. Anuladas la partitura y las concepciones antiguas del "espacio" en que se realiza la experiencia estética musical, este género artístico se ha convertido en el primer intento del arte contemporáneo por derrumbar las fronteras entre el público y el creador. La improvisación en la música se ha popularizado de una manera más rápida que en otros géneros porque la aprehensión de los valores musicales resulta fácil o directa en comparación con la captación de los elementos indispensables para "generar" otras artes.

Naturalmente, esta técnica ha sido perseguida por creadores y teóricos en géneros y disciplinas distintas a la música. *Living theatre*, Umberto Eco, Godard, Cage (el teórico-práctico-innovador), son unos cuantos de los nombres que podemos mencionar al respecto. Añadiríamos asimismo los de poetas como Mallarmé, Paz, Tablada, experimentadores chinos y japoneses, etc. y los de algunos novelistas y escritores de ensayos que siguiendo un plan o proyecto de programa de trabajo similar intentan la apertura de la obra o de la actividad hacia el público o hacia el lector, invitándolo a participar en la experiencia creativa.

Los que saben (los que dominan las técnicas que les son propias, su campo o disciplina) pueden "improvisar" tras de múltiples intentos, tras exhaustivos labores de análisis, después de numerosos trabajos de acomodamiento y verificación. Y aun antes, estos experimentadores (verdaderos precursores de la obra de arte colectiva del futuro) requieren de una preparación técnica y teórica rigurosísima para iniciarse en la improvisación y sus variaciones prácticas. No cualquier poeta sabe cuál es el verso preciso en el que el probable lector añadirá, en calidad de intérprete o participante, las palabras o frases que, siguiendo la tónica y acoplándose al ritmo, incorporarán las significaciones precisas que complementan la experiencia poética y el poema mismo. Tampoco cualesquiera personas tienen la capacidad, el talento, la preparación y la inclinación suficientes para reunirse y mediante "ruidos", silencios y sonidos (con instrumentos profesionales, experimentales o variados objetos), realizar una sesión de música, un concierto que responda a las características propias de la técnica de la improvisación.

La danza se ha abierto a la técnica de la improvisación. La experiencia en el nivel dancístico también puede recibir el nombre de creación-interpretación. Sin embargo, la "materia prima" de la danza, los elementos a manipular para, dentro de sus límites, realizar la experiencia creativa, son diferentes a los de la música. El cuerpo humano y sus relaciones con el espacio; el

La primera necesidad se explica porque el músico especialista, el por así llamarlo "técnico del ruido", posee el conocimiento del "significado musical", o sea del conjunto de significaciones que existen detrás del sonido, del ruido o del silencio (elementos únicos, aparte de los instrumentos, que se emplean

durante la improvisación); la segunda necesidad se explica porque jamás se realizaría la experiencia estética sin la intervención de individuos que no sean capaces, por sí mismos, de descubrir o de impregnar de significados a los elementos descritos. Probablemente en el futuro, cuando todos los hombres se conviertan en artistas, llenarán de significaciones individual o colectivamente cualquier acto humano o cualquier objeto material.² Entonces se extinguirán las diferencias entre "artistas" y "espectador".

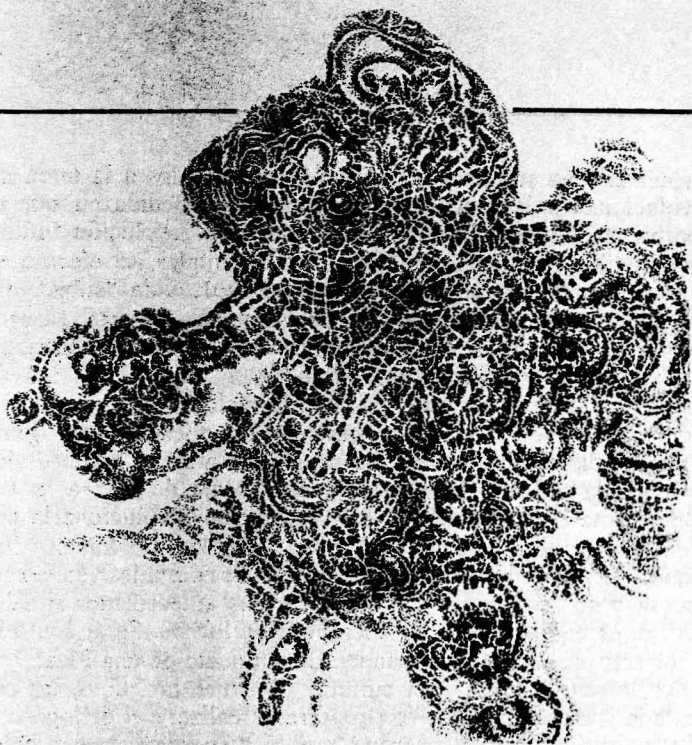
Una de las características fundamentales de la técnica de la improvisación (creación-interpretación, como la hemos llamado para la música) radica en el hecho de que cada experiencia resulta irrepetible: sucesión de momentos, de unidades temporales y de comunicación estética, los conciertos o sesiones en los que se realiza la técnica de la improvisación valen por sí mismos y, lo que es más importante, por la disciplina, las búsquedas aisladas ("ensayos") y los descubrimientos a los que llegan los creadores-intérpretes.

Naturalmente, esta técnica ha sido perseguida por creadores y teóricos en géneros y disciplinas distintas a la música. *Living theatre*, Umberto Eco, Godard, Cage (el teórico-práctico-innovador), son unos cuantos de los nombres que podemos mencionar al respecto. Añadiríamos asimismo los de poetas como Mallarmé, Paz, Tablada, experimentadores chinos y japoneses, etc. y los de algunos novelistas y escritores de ensayos que siguiendo un plan o proyecto de programa de trabajo similar intentan la apertura de la obra o de la actividad hacia el público o hacia el lector, invitándolo a participar en la experiencia creativa.

Los que saben (los que dominan las técnicas que les son propias, su campo o disciplina) pueden "improvisar" tras de múltiples intentos, tras exhaustivos labores de análisis, después de numerosos trabajos de acomodamiento y verificación. Y aun antes, estos experimentadores (verdaderos precursores de la obra de arte colectiva del futuro) requieren de una preparación técnica y teórica rigurosísima para iniciarse en la improvisación y sus variaciones prácticas. No cualquier poeta sabe cuál es el verso preciso en el que el probable lector añadirá, en calidad de intérprete o participante, las palabras o frases que, siguiendo la tónica y acoplándose al ritmo, incorporarán las significaciones precisas que complementan la experiencia poética y el poema mismo. Tampoco cualesquiera personas tienen la capacidad, el talento, la preparación y la inclinación suficientes para reunirse y mediante "ruidos", silencios y sonidos (con instrumentos profesionales, experimentales o variados objetos), realizar una sesión de música, un concierto que responda a las características propias de la técnica de la improvisación.

La danza se ha abierto a la técnica de la improvisación. La experiencia en el nivel dancístico también puede recibir el nombre de creación-interpretación. Sin embargo, la "materia prima" de la danza, los elementos a manipular para, dentro de sus límites, realizar la experiencia creativa, son diferentes a los de la música. El cuerpo humano y sus relaciones con el espacio; el

² "Probablemente dentro de algún tiempo, cuando la comunicación entre los hombres, entre las conciencias y las culturas se haga efectiva, va el artista a tener la oportunidad de configurar, redondear obras-abstractaciones, esas formas realmente formales, realmente 'redondas' que en la actualidad sólo se asemejan al sentimientos amoroso. Tal vez ésta será la naturaleza del arte del futuro." (Véase "hacer música, hoy. Diálogo con Mario Lavista", revista *La capital*, núm. 46, agosto 2, 1970.



movimiento de este cuerpo y el movimiento de otros cuerpos, biológicos o no; la misma inmovilidad "dinámica" (significativa) de los cuerpos y objetos, serían algunos de los elementos o unidades esenciales para que "sobreviniera" la danza en términos de técnica de la improvisación. Naturalmente, podrían añadirse otros elementos distintos de éstos, pues la naturaleza experimental del suceso específico *improvisación* obliga a la experiencia a no "cerrarse" a ninguna posibilidad.

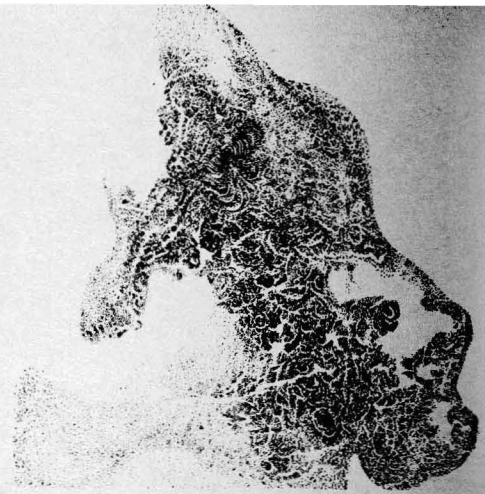
Sin embargo, otra de las características fundamentales de los preparativos para efectuar la creación-interpretación se centra o converge en la economía de medios (objetivos y subjetivos), por así decirlo a la búsqueda de una pureza a la vez substancial, material (número mínimo de elementos-objeto, mínimo de símbolos, mínimo de "puntos programáticos" a desarrollar, etc.), y estática. Las tendencias del arte actual deben coincidir con aquellas de la "creatividad tecnológica" para así cerrar consecuentemente el círculo que explica a la historia. Coincidencia no es imitación: sí complemento. Los seguidores de esta nueva forma de expresión artística paradójicamente han de reducir cuantitativa y cualitativamente los medios con que cuentan, según su género artístico, para ampliar la creatividad y la comunicación. De otra manera las fronteras creador-público, intérprete-espectador, artista "expectante" no quedan rotas, no se extinguen, ni sobrevienen la comunicación y la participación.

Para realizar el acto de creación-interpretación y para aplicar la técnica de la improvisación el músico prescinde de la partitura, de los ensayos y los instrumentos tradicionales y, lo que es más importante, erradica de la experiencia el máximo de patrones o esquemas conocidos; por así decirlo, aparta el "suelo cultural" de las formas musicales para evitar analogías perniciosas o perturbadoras. Las tendencias aleatoria y electrónica resultan excelentes auxiliares al respecto. En el campo de la danza, el creador hace el mismo recorrido para arribar a la improvisación: tras el análisis de sus elementos claves, debe erradicar de la experiencia aquellos que son prescindibles y romper las barreras tradicionales de la expresión, utilizando al máximo, tal vez multiplicados o elevados a la enésima potencia, la disciplina y el rigor que caracteriza al creador-bailarín para realmente ser creador y bailarín aun en la expresión dancística tradicional. Al perseguir la comunicación directa y la aplicación de la técnica de la improvisación, el creador se vería obligado, por principio de cuentas, a prescindir de la coreografía pre-meditada y de la música; probablemente también tendría que prescindir de foro, luces, vestuario, etc. En una palabra: tendría forzosamente que buscar la experiencia en el ámbito, en el reino de la danza, en su naturaleza, y no en la de otros géneros o en sus relaciones con este arte.

La danza: impulso y cultura

En la danza, la proximidad hombre-cultura se hace más evidente. En la danza, el cuerpo extrae deseos del conocimiento. Esta acción, asimismo, se convierte en pensamiento. Las formas dancísticas populares resultan expresiones espontáneas y manifiestan ya sea un apego a la tradición (danza folklórica), o bien una inquietud o una angustia, una ubicación inconsciente con respecto al devenir histórico (*rock*), sobre todo si se refieren al presente. Pero todos los géneros del arte (y principalmente la danza gracias a su combinación cuerpo-conciencia) buscan en la actualidad programar, planificar sus creaciones (obras y actividades) de acuerdo con la profundidad de los cambios históricos. La ciencia y la tecnología nos han sorprendido sin organización ni conciencia suficientes. ¿Qué género artístico se ha expandido a la par de la ciencia y la tecnología? ¿Qué género artístico asume, asimila, incluye la experiencia de la participación política? O sea: ¿qué estilo de vida se ha convertido en verdadera, auténtica forma de vida? Para alcanzar este tipo de "generalización", el arte se ve precisado a cuestionar incluso su propia naturaleza, su propia razón de ser, pues como señala Ad Reinhardt, "el arte no puede ganar al mundo sin perder su alma". Podemos aclarar, sin temor, que lo que el arte deberá perder es su alma burguesa. Bajo este aspecto, la danza, espectáculo en sí misma, no necesita perder su alma sino colectivizarla, convertirse en regocijante manifestación masiva, penetrar en las actividades del cuerpo y del amor, invadir el ámbito del espectáculo y hacerse nueva danza (nuevo conocimiento), invadir la realidad y hacerla espectáculo.

El arte de la danza aún no se reconoce poseedor de las cualidades que le otorga su naturaleza: cercanía del hombre, actividad de los sentidos por antonomasia, disciplina de y para jóvenes, unidad de elementos integrantes, forma de expresión, comunicación directa. Aún no rompe lanzas en contra de sus sustitutos: el deporte, el *show*, el poco estético movimiento de los actores por el escenario, la limitada expresividad de la li-



teratura "hablada", la inhibición burguesa que se apodera de las formas de expresión populares. Aunque en *Hair* se buscara la frescura, no se alcanzó la danza. Aunque en Londres, Glen Tetly, Hans Van Manen y el Teatro de la Danza de los Países Bajos, siguiendo los primeros pasos de los coreógrafos soviéticos de los años veinte, ofrecieron hermosos desnudos, "claros, completos, exentos de timidez y también absolutamente necesarios", el hecho coreográfico aún no prueba a la humanidad que sin prejuicios el hombre es más capaz e inteligente. Como dice John Cage, "moderamos cada mirada con un grado virtuoso de ceguera".

El arte contemporáneo, aunque premonición y búsqueda, todavía no rompe las barreras de la expresión simbólica para erigirse en alucinante y fascinante propiciador de conciencias. Roland Barthes ha planteado que "el estallido del lenguaje literario fue un hecho de conciencia y no un hecho revolucionario"; lo ha planteado al referirse al "grado cero" de la escritura burguesa, al callejón sin salida de una expresión que obliga al "creador" a permanecer en la periferia de un algo literario que en realidad es antecedente de otro algo al que expresivamente sustituye. En la danza ha sucedido lo contrario: sus técnicas, sus combinaciones, su expresividad creativa, la naturaleza de sus "formas" de acción, parecen convertirla en renovada muestra de síntesis estética. El cuerpo humano vuelve sus sentidos en dirección de la danza como un acto premonitorio de manifestaciones culturales futuras; es él el llamado a alimentar al movimiento de las colectividades con la nueva savia-conciencia. Como el "vértigo de un instante" amoroso (Octavio Paz), la danza es la suma de todas las intensidades posibles: su "instante" se ha generalizado, sus instrumentos ampliado y perfeccionado. Asimismo, la danza conserva su virginidad antropológica: somos, en la danza, los seres elementales que se maravillaban al entrar en contacto con sus cuerpos, con el Cuerpo. Descubrimiento natural o rito generalizado, la danza vigila las raíces de nuestro cuerpo actual. De ahí que en la danza radiquen todas las posibilidades del arte colectivo, aquel que se auto-realiza mediante la participación gozosa de las comunidades y comuniones (comunicaciones) del hombre de nuestro futuro inmediato.

Para alcanzar al hombre y para alcanzarse a sí misma, la danza tendrá que acudir a las formas de vida y a partir de ellas transformarse. Mientras esto no suceda, el observador y el crítico de la danza no harán otra cosa que hilvanar una y otra vez las entretelas de la abstracción teórica. Sólo podrá satisfacer su anhelo de objetividad en base a una autocritica ideológica; o bien a base de decir danzando lo que diría diciendo. Recordemos con Schiller que "la naturaleza no se comporta con el hombre mejor que con el resto de sus obras; actúa por él donde todavía él no puede actuar como inteligencia libre". Más que sus obras auténticas y representativas, es la aparición misma de un género artístico, su surgimiento, lo que puede concebirse como acto revolucionario, como Revolución, precisamente por provenir de las inteligencias libres de sus creadores, inteligencias capaces de discernimiento, de elección, frente a elementos específicos que condiciones históricas y sociales específicas les han ofrecido. Sin embargo, debemos preguntarnos cuál será el punto de inflexión que justifique la existencia del arte como renovado detector de la belleza, como profeta de la felicidad. No considero viable la eterna acción revolucionaria

del arte (o sus fines eternamente supeditados a la tarea de revolucionar a las sociedades), sino en la medida en que el hombre evolucione de tal manera que toda revolución futura, resueltos los problemas objetivos fundamentales, se efectúe en el plano de la conciencia, en el plano de la vida "subjetiva", en el plano del pensamiento y, precisamente, del arte. El problema, así, planteará contradicciones que resueltas, contribuirán al perfeccionamiento del "alma", del "espíritu", o sea de la conciencia. El arte será, no manifestación formal, sino elemento reflexivo, o sea: pensamiento-comunicación. La gente podrá trasladarse libremente de un sitio a otro; el hombre será artista a la vez que hombre; el arte "forma de ser" a la vez que "forma de expresar", la cultura, acción revolucionaria por esencia y derecho. Danza será toda forma de movimiento humano que se realice como acto colectivo de comunicación sexual gozosa y de "comunidad" no religiosa. Sus antecedentes rituales podrán extinguirse sin contratiempos, sin luchas. Será, como lo es el acto de amor, el movimiento-continente-de-una-idea: impulso instintivo y creación cultural. Si, mientras tanto, las sociedades permitieron que se suscitara y realizara el diálogo con el mundo a través del cuerpo,³ por lo menos nuestros problemas habrían de plantearse en un nivel diferente al que produce el temor del propio cuerpo, de la propia naturaleza física y biológica, pues todos sabemos que una vez terminado el placer de los sentidos perdura el placer de la razón; que el acto sexual conlleva ternura y amor perdurables después de alcanzada su finalidad inmediata, una vez lograda su consumación.

Si las formas de vida y de organización del hombre actual volvieran los ojos en dirección de la danza, la danza vendría a ser una experiencia que señalaría la eterna proximidad del hombre con el hombre, del hombre con la vida y del hombre con el arte, la experiencia gozosa que los jóvenes de hoy presienten en sus prácticas y en su inconformidad. La danza vendría a ser la experiencia del placer, la experiencia mediante la cual se establecen vínculos reales, inmediatos, entre el cuerpo y la conciencia. Aprenderíamos, a través de su práctica, a llamar *conciencia* a lo que ayer denominamos espíritu, pues no caeríamos en la tentación que nos ofrece y nos impone nuestro ancestral pensamiento religioso. Aprenderíamos a unificar nuestra *noción de cuerpo* con nuestra *sensación del cuerpo* y obtendríamos, en estos términos, un nuevo conocimiento (aquel que nuestros ancestros presintieron tan elementalmente): la sabiduría del cuerpo se halla en su movimiento comunicable. La danza colectiva produciría en nosotros una transformación simultánea a nuestra responsable acción de transformar el mundo.

³ Sólo por afanes propagandísticos o por motivos políticos podemos aceptar la idea de que una vez terminado el encuentro deportivo perdura la "agresividad transformada", el impulso amistoso de los contrincantes. El deporte es un acto colectivo que precisa de una muy profunda actitud amistosa previa, pues de lo contrario, careciendo de ella, los opositores no pueden verse desde el principio sino como acérrimos enemigos dispuestos a apoderarse del contrincante y del evento. Incluso garantizando la amistad y las actitudes no agresivas de los contrincantes antes del encuentro, es fácil suponer que durante su desarrollo sobrevienen tensiones no exentas de "peligros". El problema de la práctica colectiva del deporte debiera analizarse en los países socialistas incluyendo los preparativos de su extinción y de su sustitución por prácticas estéticas y de objetivos sociales definidos (gimnasia, equitación, etc., en el primer caso; karate, natación, etc., en el segundo).