

Com-poner

«[...] una diferencia entre transcribir una sensación y trazar para permitir que aparezca algo completamente distinto a lo sentido!»

Fernand Deligny
Les Enfants et le silence, éd. Galilée, Paris, 1980, p. 25.

El riesgo de la evanescencia trabaja la danza como espectáculo viviente y la cuestión de su escritura tropieza íntimamente con la de su reconocimiento en tanto arte. Corriendo siempre el riesgo de desaparecer en la *efim-errancia* de su presentación o en sus límites con una simple práctica social, la danza concede un peso especial al problema de la escritura, de la inscripción, de la conservación. Ceñir la problemática de la inscripción en torno a un problema de temporalidad permite escapar a la simplificación de una oposición entre una conservación a través de la escritura que fijaría y un trabajo perceptivo de puro presente¹. Esta tensión, en tanto no puede reducirse

¹ Esta tensión de una fugacidad de la danza, entre aquello que escapa y el punto de fuga atraviesa muy fuertemente la investigación en danza según diferentes problemáticas de aproximación: las notaciones, la transmisión y el estatus de la obra, los cuerpos y los gestos ellos mismos como inscripciones. «La obra coreográfica tiembla. Si se inscribe en alguna parte, es menos en la permanencia de los cuerpos que son su única memoria que en el milagro siempre renovado de esos cuerpos vivientes, cuyo aliento, tono, estado interior, e incluso cuyas células

a la oposición entre malvada escritura impropia de los movimientos y una verdadera presencia pura del gesto, se abre camino en la propia composición. Aun en el caso extremo de la inscripción a través de las notaciones de los movimientos danzados, Simon Hecquet y Sabine Prokhoris son muy claros²: la notación, como toda escritura, y de la misma manera que el gesto danzado, opera transformaciones, «traducciones», y puede ser considerada como un acto creador en sí mismo. Por eso critican el falso combate, en nombre de una mayor autenticidad, dirigido contra la notación del movimiento en partituras que fijarían a la danza. Quebrando la dicotomía que opondría la auto-referencialidad del presente cuerpo danzante a la escritura como sustituto impropio que desnaturaliza la realidad de la danza, proponen ver la notación como una práctica en curso, en obra. Es solamente manteniendo la misma suspicacia respecto a dicha dicotomía, que pueden pensarse cuerpos danzantes que componen sin una inscripción escrita y repetible, sin aferrarse no obstante al criterio de una autenticidad, o al mito de una presencia. Se plantea entonces la cuestión de la inmediatez de una composición, inmediatez que Hecquet y Prokhoris devuelven del lado de la obra sagrada auto-referenciada. Sin embargo parece que efectivamente se puede hablar de un proceso de composición (no una simple transparencia a sí mismo, al mundo) en dicha inmediatez; puede ser entonces que la

jamás son idénticas, qué cada noche la reinventan, jamás la misma, siempre ella misma. [...] La obra coreográfica es lo contrario de una obra sin huella: no ahorra ninguna marca, ninguna inscripción, a los cuerpos que trabaja. Pero esta huella escapa a toda finalidad de explotación; es indecifrable.» Isabelle Ginot, «La peau perlée de sens», en Christian Delacampagne, Isabelle Ginot, Bernard Remy, Jean Rouch (dir.), *Corps provisoires*, éd. Armand Collin, Paris, 1992, p. 198-199. Sobre las notaciones cf. Laurence Louppe, *Danses traces: dessins et notation des chorégraphes*, (ouv.coll.), éd. Dis Voir, Paris, 1999. Y en torno a la transmisión y al estatus de la obra coreográfica cf. los trabajos ya citados de Isabelle Launay, o de Frédéric Pouillaude, entre otros, en torno de las reflexiones sobre los cuerpos y los gestos ellos mismos como inscripción.

² Cf. la virulenta introducción de Simon Hecquet y Sabine Prokhoris a su obra *Fabriques de la danse*, éd. PUF, Paris, 2007, intitulada: «Liminaire: d'une atopia», (pp. 13-21).

«traducción» que ellos identifican en la escritura se trace en el gesto mismo, en el espesor de ese presente de la atención³? La inquietud es la misma: la de las metamorfosis concretas, las transformaciones imaginarias, las creaciones de sentidos, que vuelven interesantes los trayectos, las desviaciones [*écarts*], antes que cualquier instancia traducida tomada en una oposición entre original y copia.

Que toda percepción sea traducción, metamorfosis sensible, tal parece ser lo que Michel Bernard entiende cuando habla de quiasmas sensoriales o más bien del entrecruzamiento de los tres quiasmas: «intra-sensorial»: sentir y a la vez sentirse, «inter-sensorial»: el ojo escucha, «para-sensorial»: entre el acto de enunciación y el acto de sensación. No se trata ya de elaborar un imaginario a partir de las sensaciones, sino de ver cómo «lo imaginario es el motor profundo de la sensación, y por eso mismo, el motor de la danza⁴».

No hay dos tiempos sucesivos, uno de la sensación, el otro de la imaginación para acceder al sentido como metamorfosis de las sensaciones y de las imágenes. Toda sensación contiene ya, para Bernard, la alteridad de un simulacro que duplica la sensación en el quiasma «intra-sensorial». En el límite, toda sensación es ya una «traducción» en el juego de sí mismo a sí mismo, un sí mismo que no es quizá otra cosa que la multiplicidad de dicho juego. El filósofo sitúa la poética de la danza en esa desviación [*écart*] particular que es el quiasma, a partir de esta auto-afección, en la «producción de ficción en el interior del sistema sensorial⁵». Con estos tres quiasmas cruzados se pone de manifiesto claramente en toda su complejidad el problema de una danza que se da y se toma, para Bernard, en un hojaldrado de sensaciones y de expresiones, lo cual vuelve a poner en juego con sutileza las cuestiones de inscripción, de escritura y de composición.

Un atravesamiento que desplaza la oposición binaria entre pesado y ligero ya no plantea el problema de su inscripción en términos de

³ Cf. capítulo «Presentar».

⁴ Michel Bernard, «Sens et Fiction, ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels», op. cit., p. 95-100.

⁵ Ibid., p. 63.

escritura fija y fijada con plomada, opuesta a la ligereza de una pura presencia desligada. Trazar las sensaciones mismas, pero trazar, el atrasar... *líneas de errancia*.

¿Escribir?

Si la danza es continuamente devuelta hacia el desafío de su existencia artística entre evanescencia e inscripción, es porque efectivamente el arte de la danza puede pensarse de manera esencial como composición en movimiento dentro de una variabilidad de los lugares y de los modos de agenciamientos posibles de dicha composición. Antes de definir espacios que identificarían estilos homogéneos para tal o cual danza, se trata de ver cómo estas problemáticas cruzadas de escritura y composición atraviesan —es decir de manera transversal— en intensivo, la *coreo-grafia* de cada caso. ¿Qué será escrito, sobre qué se fundará la escritura? ¿Quién o qué es lo que compone? Tanto más cuanto que, como lo hace notar un artista de la danza de los últimos decenios en Francia, Loïc Touzé, estas cuestiones están tomadas en una problemática institucional, y dando la escritura peso, es decir en este caso crédito, ella ofrece a la danza un estatus de obra mediante la conservación que permite:

«Es cierto que vemos cómo se ha institucionalizado esa palabra. Es sobre todo eso. Se entrega dinero, en términos institucionales, para la «creación coreográfica». [...] Para mí, en tanto artista, desde este lugar, lo «coreográfico» es una zona bastante inestable. [...] comprende una noción de composición y de escritura. Pero aun hace falta volver a pensar para cada quien «qué es la composición» y «qué es la escritura». Puesto que todo se escribe, incluso lo improvisado es escritura puesto que es composición instantánea y estamos ya en la escritura. Desde el momento en que hay lenguaje hay escritura. Se la escribe o no se la escribe. [...] a continuación ¿elegimos conservar dicha escritura, ese coreográfico? La institución tiene más bien tendencia

a decir, hay escritura a partir del momento en que hay... una partitura casi... partitura para conservación, para decir que se puede reproducir, rehacer... Eso permite, luego, hacer museos, centros nacionales de la danza o lugares que pueden conservar... es también algo bueno, no es peyorativo, pero no son las mismas apuestas⁶...»

Ahí también una distinción de tiempo... de la danza que se define por su inscripción antes o después. Los problemas de escritura y de composición pueden captarse a través de la declinación de problemas de temporalidad, de composición y de presentación de la danza.

Louppe da cuenta muy sutilmente del juego, de la apertura [*écart*] de variaciones posible, que existe entre los conceptos de «composición» y de «coreógrafo»:

«De hecho, la composición en danza contemporánea se efectúa a partir del surgimiento de las dinámicas en la materia. Y no a partir de un molde dado desde el exterior. La terminología es siempre interesante en aquello que revela por debajo de las palabras (y de los actos) de un maestro de ballet que decía que él «arreglaba» una danza. El coreógrafo contemporáneo «compone», lo cual es diferente. No «arregla», muy por el contrario: él actúa y altera las cosas y los cuerpos para descubrir una visibilidad desconocida. [...] En todo caso, crea su material, lo ensambla, pero sobre todo lo dinamiza, trabaja un caos provisorio en la red secreta de las líneas de fuerza? ...»

Esta «filosofía de una materia que se compone ella misma a través del cuerpo del bailarín» constituye, para retomar uno de los términos

⁶ Loïc Touzé, «Lorsque le chorégraphe devient auteur-concepteur», (pp. 111-121), en Céline Roux, *Danse(s) performative(s)*, éd. L'Harmattan, coll. Le corps en question, Paris, 2007, p. 112.

⁷ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 217.

introdutores de esta *poética de la danza contemporánea*, uno de los «fundamentales de la danza contemporánea», a partir de un gesto no transmitido. Louppe vuelve a trazar así las diseminaciones y virajes de este proyecto a través de la danza del siglo XX, deteniéndose sobre el contenido singular que adopta en experiencias de creaciones colectivas:

«Esta persecución del interior mismo de la experiencia del cuerpo, por uno mismo o en grupo, se vuelve a encontrar, pero en un contexto y una filosofía completamente diferentes, en creadores muy radicales como Steve Paxton para quien, según Cynthia Novack, «la composición no debía ser creada por el coreógrafo sino nacer (*to arise*) entre los bailarines»».

Componer la materia misma de los cuerpos, en tanto ligado especialmente al hecho de que «una de las características esenciales de la creación coreográfica es el trabajo entre varios».

Al zambullirse radicalmente en el riesgo de evanescencia de la presentación de la danza que constituía la apuesta de su ser artístico, al elegir una composición de los trazos y de los efectos mismos en el presente que se da a ver, las experiencias de improvisación apuestan por una composición *entre*. Sobre la cresta de lo que está pasando, componer directamente la evanescencia, de aquello que no cesa de desaparecer-aparecer en el presente. En la imposibilidad de una visibilidad total, una composición que no es *pre-vista*, sino una visión en curso. Este presente es el *entre* de la composición, con sus dos filos, graduales: evanescencia e imprevisibilidad. La cuestión de la improvisación adquiere toda su envergadura en el juego entre composición y escritura, sea como producción de una materia que será luego fijada y repetible, o como modo de presentación pública.

⁸ Ibid., p. 220. Cita de Steve Paxton en Cynthia Novack, *Sharing the dance. Contact improvisation and American culture*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 1990, p. 54.

⁹ Ibid., p. 20.

«La improvisación como espectáculo acabado, pero ante todo como experiencia es, se lo habrá comprendido, uno de los elementos esenciales de la danza contemporánea, de su proyecto de exploración de los límites»¹⁰.

El riesgo de evanescencia es redoblado por el desafío de caminar sobre la cresta de lo imprevisible, impulsando la composición hacia sus límites de escritura. El límite de la composición que constituye la improvisación mediante sus juegos con el presente y sus grados de efímero, se explora de manera conjunta en el límite que una composición, que juega sobre una «visibilidad desconocida» en el presente, sostiene y repele respecto a la propia percepción. Los desafíos de lo imprevisible y de una composición *entre*, exigen repensar las temporalidades propias a dicha elección, siempre en el límite de lo insostenible, de *improvisar*. En este sentido no será sorprendente ver que dichas temporalidades se despliegan particularmente en la sensación de la relación con la gravedad, una duración heterogénea que mezcla sensación presente y producción del gesto.

Desde los primeros pasos de Nietzsche y Valéry con la danza, los pies escuchan por los talones; componen un tapiz de sensaciones tejidas con la duración. El límite en la exploración de la composición de la materia de las corporeidades que propone la danza es lo que se añade a la sensación. El concepto de composición como denominador común de lo que hace danza, en tanto revela la tensión siempre en acto —y que no se resolverá aquí de una buena vez por todas— entre la existencia de la danza como arte del presente y su escritura: un atravesamiento de su composición.

La composición, tal como la entienden Deleuze y Guattari, en una fórmula asombrosamente definitiva, es el trabajo propio del arte:

«Composición, composición, es la única definición del arte. La composición es estética, y lo que no está compuesto no es una obra de arte»¹¹.

¹⁰ Ibid., p. 226.

¹¹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, op. cit., p. 194.

Hablan principalmente en el arte, de la pintura, a veces de la escultura y de la música; pero el «plano de composición estético», el plano del arte, entra en eco de manera singular con la danza. Volvemos a encontrar allí el espesor del plano que constituía la tensión entre ligereza y gravedad en Valéry: una inversión de la ligereza celestial se efectuaba con la pintura de las bailarinas de Degas. La relación con la gravedad, intrínseca a la danza, complejizaba la imagen de la bailarina como ligera y metafórica, y el suelo, lejos de hacerse olvidar, se volvía el plano de composición de las fuerzas en juego¹². Se abre una resonancia entre el suelo de esas pinturas de Degas vistas por Valéry y el plano de composición estético del arte en Deleuze y Guattari, un hojaldrado de las «sutiles repercusiones» en aquellas y «una elevación del suelo» en este, «puesto que el plano se estratifica», «procediendo por empapamientos, fibras, hojaldrados», creando, esta vez para la música, «un espesor singular en el plano sonoro¹³». Además, este plano de composición es composición de sensaciones, así como la relación gravitatoria es en danza ese tejido de sensaciones y de producción de gesto en una temporalidad heterogénea.

«Es bajo esta condición que la materia deviene expresiva: el compuesto de sensaciones se realiza en el material, o el material pasa en el compuesto, pero siempre de manera de situarse sobre un plano de composición propiamente estético. [...] en función de los problemas de composición estética que conciernen a los compuestos de sensaciones y al plano con el cual necesariamente se relacionan con sus materiales. *Toda sensación es una pregunta, aun si sólo el silencio responde a ella*¹⁴.»

Los cortes y desplazamientos que efectúa la composición en las propias sensaciones presentes son como preguntas planteadas. No dudas, sino la afirmación de una pregunta que no espera una respuesta, una solución, una conclusión. Esta composición de sensaciones en

¹² Cf. capítulo «Pe(n)sar».

¹³ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, op. cit., p. 197.

¹⁴ Ibid., p. 185. El subrayado es mío.

un plano estético atravesado por las apuestas vivaces que atañen a la inscripción, para conjurar el vuelo de la danza, se da en la gravedad de una tendencia al escape de sí misma. Una co-implicación de los diferentes cuerpos de la danza, a través de la repartición de un plano común de composición, *entre*, puede leerse a través del suelo como lugar de los intercambios gravitatorios. Louppe ha «proclamado¹⁵» la importancia de este concepto de composición, que atraviesa la creación coreográfica en su conjunto, y plantea de manera permanente la cuestión de la improvisación como exploración radical de los límites de una composición conjugada con la temporalidad de lo imprevisible.

¿Improvisar?

Al *pe(n)sar* concretamente a partir de la experiencia gravitatoria, de la repartición de los pesos y de la escritura, el presente se estricta en una apertura [*écart*], restaurando sin cesar el riesgo de lo imprevisible que trabaja toda duración creadora. ¿Imprevisibilidad de una composición? Afirmación de preguntas, composición de las propias sensaciones presentes, la improvisación es una experiencia, jamás realizada totalmente, de esa duración singular; ella toma el partido de vivir esta *des-posibilidad* que se vuelve a poner en juego en cada instante. ¿En cada instante? Más bien en el borde, espeso y renovado, al borde de no tener lugar. La improvisación no define tanto una forma de danza como tal vez la experiencia del grado de imprevisibilidad de todo acto creador. Dice en todo caso cierta postura, que puede ser llevada al extremo de su presentación a un público, de una apertura siempre renovada a lo imprevisible en una actualidad que jamás tiene lugar completamente. La improvisación sería entonces ese instante en el que la danza cuenta uno de sus desafíos: su arte de composición en el hueco mismo de su evanescencia. Casi una broma, un guiño, que invita a la exploración de uno de los límites del campo de su composición, que se ríe del riesgo de evanescencia que lo caracteriza, como arte viviente, o bien que vuelve a ponerlo en juego al borde del abismo de su desaparición.

¹⁵ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 228.