



## La danza y el lenguaje<sup>1</sup>

José Gil<sup>2</sup>

Traducción de Mariela Herrero

¿Qué es una coreografía? Es un conjunto de movimientos que posee un nexo, es decir una lógica propia de movimiento propio. Si nos referimos específicamente a la danza, debemos agregar: “un conjunto concebido o imaginado de ciertos movimientos deliberados...” Si se trata de una coreografía, la exigencia del nexo se mantiene, aunque se abandone parcialmente la idea de la pre-concepción y el carácter voluntario de los movimientos. Como toda definición en el campo del arte, la de la coreografía plantea inmediatamente múltiples problemas; parece, sin embargo, que en todos los casos en que se presentan (particularmente en la danza contemporánea) no hay coreografía sin un nexo.

¿Qué es, entonces, un nexo de movimientos bailados? No está dictado ni por su finalidad ni por su expresividad. Tomemos al pie de la letra las siguientes palabras de Marce Cunningham: “Si un bailarín danza -que no es lo mismo que tener teorías sobre el baile y el deseo de bailar o sobre los ensayos que se hacen para bailar o sobre los recuerdos que el baile de algún otro deja sobre el propio cuerpo-, si un bailarín *danza*, allí está todo. El sentido está allí, si es eso lo que queremos. Es como este departamento en el que vivo, miro todo a mi alrededor, de mañana, y me pregunto, ¿qué significa todo esto? Significa: esto es donde yo

---

<sup>1</sup> Extraído de José Gil: *Movimento total. O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001, pp. 81 – 101. Agradecemos los derechos de traducción y publicación cedidos por el autor y la editorial.

<sup>2</sup> **José Gil** nació en Mozambique y se doctoró en Filosofía en la Universidad de París (1982) bajo dirección de François Châtelet. Fue director del Programa del Collège International de Philosophie de París. Su último libro publicado es *Pulsações* (Relógio D'Água, 2014).

vivo. Cuando bailo, significa: esto es lo que yo estoy haciendo. Una cosa que es justamente la cosa que aquí está”.<sup>3</sup>

Por lo tanto, sería en vano describir el movimiento bailado queriendo aprehender su sentido completo. Como si su nexo pudiese ser traducido enteramente al plano del lenguaje y del pensamiento expresado en palabras. Nos quedan, entonces, dos posibilidades: no pretendemos decir todo de ese nexo, no porque él encierre algún núcleo de sentido inefable, sino porque el lenguaje para hacerlo es diferente; o hacer de la constatación cunninghamiana (el sentido de la danza es el propio acto de bailar), el punto de partida de una aproximación de la danza lo más cercana posible a los gestos concretos del bailarín. Sin buscar extraerles un significado, sin, enlazando, lo más estrechamente posible el movimiento con el gesto corporal.

¿Qué sucede en el cuerpo cuando se pone a bailar? ¿Cómo construye el bailarín-coreógrafo el nexo de sus movimientos bailados?

En una entrevista, Cunningham respondía a la pregunta: “¿Cuál es el origen (*the origins*) de las formas y los movimientos que descubre para sus bailarines?”, explicando que no los concebía de antemano, sino siempre experimentando prácticamente los movimientos. Y, de hecho, en un documental filmado en los años 70, lo vemos en su estudio, sentado en una silla, inmóvil, aparentemente concentrándose, después se levanta, da tres pasos, se acuesta en el suelo, con los brazos y las piernas colocados de una cierta forma, y de repente se inmoviliza; vuelve a levantarse, regresa a la silla; rehace la misma secuencia de movimientos, esta vez colocando los miembros de un modo diferente. La secuencia se repite hasta que Cunningham desarrolla una nueva a partir de la primera, cuyos movimientos ya se han fijado. Como él mismo dice: “mi coreografía forma parte de un proceso de trabajo (*a working process*). Esto no siempre se lleva a cabo con la compañía. Puedo ser yo solo. Si no resulta, por la

---

3 M. Cunningham, “The Impermanent Art” (1952) in David Vaughan. *Merce Cunningham: Fifty Years*. Ed. Melisa Harris, Aperture, 1998. p. 97.

razón que sea, ensayo otra cosa (...). Como ve, me intereso por la experimentación con movimientos”.<sup>4</sup>

¿Qué es experimentar, “ensayar”? Es llegar a un punto de “coordinaciones físicas” tales que “la energía” fluye “naturalmente”.<sup>5</sup> Se trata de flujos de movimientos más que de formas o de figuras (como en el *ballet*). Ensayando una secuencia de movimientos y verificando que la energía fluye, el bailarín se encuentra ante múltiples posibilidades de otros movimientos. Ensayo de nuevo, y elige, y así sucesivamente, creando un flujo de energía. Las formas se componen poco a poco, y pesan sin duda en la elección de las secuencias; pero no son determinantes, por el contrario, dependen del destino que el bailarín quiere dar a esa energía, creando núcleos intensivos o atenuando su impulso, acelerando la velocidad, modulando la fuerza del movimiento. En Cunningham, en todo caso, la creación de formas obedece a la lógica de la energía: lejos de constituir fines en sí mismos (construir “bellas figuras”), las formas son una especie de “embrague” del flujo de movimiento.

No debemos creer, sin embargo, que las coreografías de Cunningham suponen todas un *continuum* del movimiento que resultaría de experimentaciones sucesivas. “Hice bailes que emplean diferentes continuidades de composición. Por ejemplo, actualmente es raro que haga una danza en la que comience por el principio y continúe, siempre, hasta el final. Es más probable que haga una serie de cosas, secuencias cortas, pasajes largos, en los que me implico solo o tal vez con otro, o con otros bailarines, a veces hasta con la compañía entera. Entonces, utilizando el azar u otros métodos, tomo una decisión sobre el orden [de las secuencias]. No puedo, por lo tanto, tener una idea específica que comenzaría aquí y se prolongaría allí, que alguien podría aprender así como así. No obstante, después de haberse bailado una pieza, aunque ella haya podido parecer extraña al principio, acaba por transportar consigo su propia continuidad. Es como si entráramos en una casa extraña y

---

4- Merce Cunningham, “Choreography and the Dance”, in Walter Sorell. Ed. *The Dance Has Many Faces*, N.Y., World Publishing, 1951. p.55.

5- Cf. M. C., “The Impermanent Art”. op.cit.

tuviéramos que seguir trayectos que no conocemos. Al cabo de un tiempo, esos trayectos dejan de parecerse extraños”.<sup>6</sup>

Cunningham construye sus coreografías como *patchworks*, con fragmentos de movimientos cuyo origen es diverso y heterogéneo. ¿Cómo adquiere todo esto un nexo?

Se trata de un viejo problema que los *ready-made* de Duchamp ya adelantaban (y nos encontramos otra vez con un cruce entre Duchamp y Cunningham):<sup>7</sup> ¿cómo es que un objeto insólito, no artístico, se transforma, luego de un cierto período de “habituación”, en el equivalente de un objeto de arte? O, incluso, ¿cómo es que una inscripción en un objeto (un peine, por ejemplo) con el cual no tiene ninguna relación, puede, con el paso del tiempo, llegar a ser percibida como formando parte de él?

Cuando se trata del cuerpo, y en particular, de la danza, el hecho es todavía más sorprendente. Series diferentes o divergentes de movimientos efectuados por el mismo cuerpo en un tiempo único acaban por “integrarse”; lo mismo sucede con series de movimientos y de notas musicales (o, asimismo, de ruido); o también con cualquier objeto extraño a los gestos, introducido por azar en medio de una secuencia bailada: después de cierto tiempo se obtiene una continuidad de series heterogéneas. Es lo que ocurre en numerosas coreografías contemporáneas (en el teatro-danza, por ejemplo: series de movimientos corporales y series de palabras; series de espacios o de objetos sin relación con las series de gestos); o en las danzas rituales o terapéuticas de las sociedades exóticas.

¿Debemos creer que el cuerpo tiene un poder integrador o asimilador tal que transforma todo lo que a él se le aproxima en el espacio y en el tiempo en un todo homogéneo y unificado, es decir, *orgánico*? En otras palabras, el nexo de la danza se conectaría con el nexo del cuerpo como organismo o como estructura (“fábrica”, como se solía decir en el siglo XVI).

---

6- M. C. “Choreography and the Dance”. op.cit. pp. 55-56-

7- Cf. Sally Banes, *Writing Dancing in the Age of the Postmodernism*. op.cit.

¿Qué significa aquí integrar? No se trata de que las series, diferentes al comienzo, dejen de serlo para confluir en un mismo fin; porque, por ejemplo, si las palabras del bailarín no tienen ningún vínculo con los movimientos que ejecuta, conservan, de todas formas, su sentido y su propia extrañeza. Las series continúan siendo diferentes.

La convergencia, por lo tanto, no se produce; por el contrario, y paradójicamente, la divergencia de las series se va acentuando o, antes bien, adquiere una autonomía y una intensidad crecientes. El momento en que surge aquello que Duchamp llamaba “la habituación”, y que Cunningham designaba como “puntos estructurales” (puntos de encuentro de una serie de sonidos distintos con una serie de gestos danzados), es el instante en que una serie afianza a la otra. “Afianzar” quiere decir combinarse, agenciarse. Lejos de formar una totalidad orgánica más vasta (siendo la coreografía la Totalidad de las totalidades), las series, primero independientes e indiferentes una a la otra, entran en contacto y se conectan en determinados puntos singulares. Pero no por converger se cruzan. Sino que, a partir de ese momento y de esos puntos de contacto, difieren todavía más. Como diría Deleuze, que estudió ampliamente la divergencia de las series,<sup>8</sup> “se van diferenciando”.

Los puntos de contacto o de cruce constituyen núcleos de intensificación de las series. Intensificación interna de las distancias (tensiones) entre dos gestos que se suceden; intensificación de las divergencias entre una serie de gestos y la otra (de las notas musicales, de las palabras, de los objetos, de los gestos no danzados).

Del contacto nace la conexión, el agenciamiento. Si tenemos la impresión de que en adelante las dos series formarán un todo, es porque entran en una misma *continuidad de fondo* compuesto por el propio ritmo de la diferencia que las separa; y que se intensifica, autonomizando cada vez más una de las series.

Supongamos el caso de un solo: el bailarín ejecuta una serie de gestos; de repente se pone a hablar de una historia que, en apariencia, nada tiene que ver con sus movimientos (podríamos tomar como ejemplo la pieza de Steve Paxton, *Ash*, 1999). La mirada del espectador vacila, su comprensión de los gestos y las

---

8 - Cf. G. Deleuze, *Différence and Répétition*, e *Logique do Sens*.

palabras se desestructura. Después, a partir de cierto momento, todo vuelve a su lugar: la cosa funciona. ¿Qué es lo que funciona? El movimiento de los gestos y las palabras que no resulta del agenciamiento de unas y otras en una cadena doble que se envolvería sobre sí misma, no conectando las palabras o las frases una a una con los movimientos o las secuencias de movimientos. El agenciamiento se opera en un cierto punto de contacto que tiene un efecto de resonancia sobre las dos series, efecto que en adelante pertenece a los propios movimientos de las series. Decimos: las palabras “entraron en la danza”. Se forma así la continuidad de fondo que asegura la conexión paradójica entre las series divergentes.

Porque es verdad que continuamos viendo y oyendo los gestos y las palabras en series separadas, constatando su divergencia cada vez más nítida. Pero esta diferencia se distingue cada vez más porque el ritmo del movimiento danzado se relaciona con el ritmo del flujo de palabras como aquello que hace sobresalir la singularidad de la otra serie. De allí que podría pensarse una continuidad de las distancias o de las diferencias entre las series. El ritmo asegura las distancias en la continuidad, permitiendo el movimiento de diferenciación sin ruptura, modulando el tiempo, la velocidad, la distancia interna de los intervalos, sin destruir la línea de flujo de la energía. Así se conforma el nexo de un conjunto de movimientos heterogéneos. (Podríamos describir de modo idéntico la coreografía de ciertos rituales terapéuticos, como los descritos por Víctor Turner entre los Ndembu de África: series divergentes que se cruzan en un punto de contacto del sacrificio).

El nexo coreográfico implica una continuidad de fondo de la circulación de la energía, aunque en la superficie se choquen series, o se separen, o se quiebren. De hecho, una coreografía soporta múltiples estratos de tiempo y de espacio. La continuidad de fondo, en cuanto estrato de agenciamiento de todos los demás estratos, garantiza el nexo, la lógica de composición de todos los movimientos.

Porque, como dice Cunningham, una danza es “una cosa que es precisamente lo que aquí está”, cualquier cosa del nexo de la obra que continúa

escapándosenos; cualquier cosa que escapa al lenguaje porque la danza no es un lenguaje.

Francis Sparshott da dieciocho razones para rechazar la danza entendida como un lenguaje<sup>9</sup>. Basta con evocar aquí una sola de ellas, decisiva: resulta imposible recortar, en los movimientos del cuerpo, unidades discretas, comparables a los fonemas de la lengua materna. Sea como fuera que recortemos la masa de los movimientos corporales (por planos, por volúmenes, por rasgos-signos – como en la anotación Laban<sup>10</sup>), nos toparemos con un hecho irreductible: tanto el deslizar de una a la otra o la superposición de las unidades recortadas impedirá que tracemos una frontera nítida entre dos movimientos corporales que “se articulan”.

Esta superposición, que se liga esencialmente al hecho de que las articulaciones del esqueleto hacen interferir músculos y tendones cuyo movimiento compromete, en cada caso, otros huesos, además de los que inicialmente se moverían, torna imposible esa “primera articulación” necesaria para la formación del lenguaje. No hay “gestemas” discretos, comparables a los monemas ni unidades indivisibles no significativas, como los fonemas. De allí la inexistencia de una “doble articulación” de un lenguaje del cuerpo, a la manera de la del lenguaje hablado.

Hay otra razón que considero importante: la expresión de los movimientos del cuerpo es mucho más rica que la del lenguaje articulado, que depende, en gran medida, de la comunicación a través del sentido verbal. Es que el sentido, en la expresividad corporal, no deriva en primer lugar de la articulación de los sistemas anatómicos del propio cuerpo. Su surgimiento en la superficie del cuerpo no depende exclusivamente del movimiento mecánico de los miembros y del torso. Hay todo otro conjunto de movimientos, de diferentes tipos, que contribuyen a la expresión del sentido: por ejemplo, los que hacen a la

---

9 Francis Sparshott. *A Measured Pace, Toward a Philosophical Understanding of the Arts of Dance*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, Londres, 1995. p. 253.

10 Notemos que un sistema de anotación no constituye un lenguaje. La anotación es un conjunto de signos que aspira a restituir la posición del cuerpo y de sus miembros en el espacio y en el tiempo, así como la velocidad con que se desplaza. Por más perfecta que sea, esta codificación de los movimientos no proporciona unidades cuya articulación forme la primera condición de la construcción de signos que remita a significaciones (significados).

calidad de la “presencia” de determinado bailarín, o la “fluidez” de su energía, etc. Es que el cuerpo del bailarín no es sólo el cuerpo físico del que se ocupa la medicina o el cuerpo típico del que se encarga la fenomenología. Puede llenarse de sentido o agotarse, volverse ausente, vacío (como los cuerpos de los psicóticos, al menos parcialmente), pero incluso en este último caso no abandona totalmente su capacidad de ser expresivo.

Conviene distinguir aquí entre los movimientos del cuerpo en sus funciones habituales, individuales y sociales -como el acto de andar o de llevar a cabo una tarea a través de herramientas- y los movimientos danzados. Porque si se les niega sin más, a los movimientos funcionales, la expresión de “lenguaje”, no se duda en aplicarla a la danza, en cuyo caso, asumiría una significación metafórica, aunque menos que en otras artes. El cuerpo hablaría “verdaderamente” en la danza.

Esto se vincula con la posibilidad de una expresividad corporal que puede ser elevada a un grado superior, de tal modo que el cuerpo del bailarín se encontraría, por momentos, “saturado” de sentido. Resumiendo, si el cuerpo es, de cualquier manera, expresivo, lo será mucho más cuando baila.

Cunningham se refirió tanto al movimiento natural, “espontáneo” como al bailado. La diferencia entre los dos es de naturaleza, más que del grado de expresividad. Si los bailarines llegan al punto de saturar sus cuerpos de sentido, aunque los movimientos funcionales o utilitarios no expresen sino significaciones precisas, esto sucede porque la danza “dice un mundo”; mientras que el gesto de limpiar un vidrio, si no fuera bailado, dice apenas de una función.

¿Si el sentido no llega al cuerpo gracias a una doble articulación de sus movimientos, cómo es que el bailarín consigue, en algunos casos, *saturar* su cuerpo de sentido?

Consideremos, en primer lugar, el cuerpo “trivial”, habitual (esta expresión es preferible a la de “cuerpo natural”, entidad ficticia). En ese cuerpo, la interferencia de los movimientos, de unos con otros, no conduce a una confusión sino que, por el contrario, la educación del cuerpo de los niños implica fases cada vez más complejas del control motriz, buscando la adaptación



de esos movimientos para la vida social (la confusión en la sobreimposición culminaría en la impotencia motriz de una especie de amalgama de sentidos sostenida en una sopa expresiva general, como en el caso del autismo, de ciertos cuerpos psicóticos o de los niños-lobo).

El cuerpo común expresa un sentido aunque no lo haga por medio de un lenguaje. Porque si la constitución anatómica no permite la formación de un lenguaje con una doble articulación de unidades discretas, el cuerpo no es por eso menos articulado. Antes bien, como no llega a ser enteramente articulado, diremos que sus movimientos se corresponden con una *cuasi* articulación.

Es esta *cuasi* articulación la que garantiza su movilidad, su operatividad, su integración en el espacio, impidiéndole caer en la inmovilidad amorfa o en la inexpresividad de un puro objeto.

¿Cómo funciona la *cuasi* articulación del cuerpo?

a) En primer lugar, lo que se articula en el cuerpo no son unidades de movimiento, sino zonas enteras del espacio. Ahora bien, estas zonas no tienen fronteras precisas, interfieren o se encajan unas con otras. La zona izquierda del cuerpo interfiere en la parte frontal del cuerpo y también en la parte de atrás. El espacio de un movimiento de la mano se encaja en el espacio de los movimientos posibles del antebrazo, que a su vez es recubierto por el espacio de los movimientos del brazo. Estas zonas no se articulan verdaderamente hasta que en cierto momento el movimiento de articulación de una zona trae consigo una parte de otra zona. De ahí que sea una *cuasi* articulación del cuerpo.

b) Vemos que los movimientos dependen de las limitaciones anatómicas constitutivas del cuerpo. Hay movimientos que el hombre no puede hacer, como girar la cabeza 360°. Estas limitaciones imponen un cuadro “*cuasi-sintáctico*”, determinando cierto tipo de gestos y de secuencias, al tiempo que impidiendo otras, pero siempre según reglas que suponen un amplio margen de indeterminación. Cualquier conjunto de gestos formados, cualquier *sintagma* gestual fluctúa en una zona imprecisa, sin contornos nítidos, que admite muchas otras secuencias posibles. “Dar un paso al frente” obedece a una regla sintáctica que dispone al cuerpo y a sus miembros, aparentemente, de una única manera; observando las cosas más de cerca, descubrimos infinitas formas de colocar las

partes del cuerpo a fin de dar un paso en frente -pero siempre en el interior de un cuadro limitativo (del cual una de las imposiciones es la de adelantar una pierna).

Se trata, por lo tanto, de una zona de movimientos corporales al mismo tiempo precisa y con contornos bien definidos, que corresponde a una significación general del gesto, en que este último se forma según una regla “cuasi-sintáctica” (y no “sintáctica” sin más, porque hay yuxtaposición de zonas, supresión de fronteras de movimiento y de sentido). Hablaremos, entonces, de una regla “cuasi-sintáctica” de formación de los gestos. Siendo estos siempre singulares, pero inscribiéndose en un margen de indeterminación, una zona de sentido general (verbal), cada “sintagma” gestual implica simultáneamente un sentido único y un sentido común a otros gestos: es un cuasi-sintagma.

El sentido del gesto no es equívoco; por el contrario, es completamente unívoco y singular. Su singularidad reside en el hecho de que él ocupa una posición única en el espacio, como resultado precisamente de la yuxtaposición de zonas “generales” (así designadas por el lenguaje). La singularidad del gesto se enlazaría, entonces, con su sentido: el gesto encarnaría el sentido; tal es lo que consigue la danza.

Hemos observado que los movimientos del cuerpo común se inscriben en el interior de una larga franja comprendida entre una tendencia hacia el signo puro (la “articulación” de los gestos) y una tendencia hacia la encarnación del sentido (en el gesto singular, irreductible a un código). En los dos casos, la yuxtaposición entre signo y sentido, entre “significante” y “significado” persiste: por muy codificado que sea cierto gesto (señalar con el índice, la reverencia del baile clásico, el *mudra* de la danza india), nunca se desligará por completo del resto del cuerpo. Indicará, por lo tanto, lo que el código le atribuye como sentido, pero también la función que desempeña en el cuerpo, es decir, su “sentido incorporado” (la mano continúa siendo una mano con todos sus potenciales movimientos, además de cumplir su función de signo; y lo mismo ocurre con el torso en la reverencia). Por otro lado, el gesto singular que encarna

el sentido nunca deja de ser una unidad cuasi-separable, un cuasi-signo, en la medida en que pertenece a un cuerpo cuasi-articulado.

Resumiendo, es a partir de estas dos posibilidades o tendencias de la cuasi-articulación del cuerpo común que podremos llevarla hacia el lado de la funcionalidad o hacia el lado de la encarnación del sentido (en el movimiento inmanente de la danza).

c) Teniendo en cuenta el gesto danzado, esta cuasi-articulación de las zonas del cuerpo y la interferencia entre movimientos que implica, lleva a una *sobrefragmentación* de los gestos. Lo que hace que un movimiento cualquiera del brazo, por ejemplo, se descomponga en una infinidad de movimientos microscópicos: sólo la inmovilización de una imagen da un plano estático de un gesto único e indivisible. A una escala mínima, cada parte del brazo, de la piel, de la carne, constituye una unidad inestable, en movimiento, que se compone de otras unidades incluso más pequeñas. ¿Cómo es que el movimiento de la danza consigue esta sobrefragmentación a partir de la cuasi-articulación del gesto común?

En la vida común, sometida a múltiples sistemas de codificación de gestos, la tendencia a hacer recaer la cuasi-articulación sobre el signo verbal prevalece por sobre la segunda tendencia, que va en el sentido opuesto. Los gestos se tornan enteramente transparentes, traducibles en significaciones generales. El cuerpo expresa el lenguaje articulado, sus movimientos terminados hablan la lengua clara de las funciones sociales. El “lenguaje” del cuerpo no difiere en gran medida de lo que de él dice el discurso de los imperativos de todos los géneros y que da forma a sus movimientos.

La tendencia a la singularidad de los gestos es absorbida por esta disciplina del cuerpo. La no verbal, que corresponde a lo microscópico y a la singularidad, es reducida, empobrecida e incluso eliminada en beneficio de los gestos funcionales macroscópicos y generales. Por ejemplo, la expresividad corporal de un profesor es absorbida por los amplios gestos que acompañan sus mensajes verbales, porque toda su función como docente es codificada por medio del lenguaje.

Para que se comprenda mejor: ante la eliminación de la tendencia a la singularidad de la cuasi-articulación del cuerpo surge, a veces, lo que subyace en ella, el fantasma del cuerpo informe, del monstruo, del cuerpo loco, salvaje y violento; el fantasma de lo visceral, del cuerpo sucio o del cuerpo mortal, epidémico. Estos fantasmas constituyen el telón de fondo innombrable que es necesario controlar o eliminar, en caso de querer tener cuerpos funcionales.

¿Cómo transforma la danza el cuerpo común? ¿Atraerá su cuasi-articulación hacia el lado del signo y del lenguaje verbal, o hacia el lado del cuerpo singular, incodificable, no semiotizable?

De hecho, la danza escapa a esta antinomia. Porque, ante todo, pone en movimiento. Sin embargo, esta movilización del cuerpo no parte de cero, de una inmovilidad o de un reposo absoluto. La danza pone el cuerpo en movimiento porque ya está en movimiento (el movimiento de los órganos; el movimiento tensional que lo mantiene con vida; el movimiento del cerebro y de los pensamientos; movimiento en el equilibrio que exige el estar de pie, que hace la “*small dance*” de Steve Paxton). De una manera general, no hay ninguna posición del cuerpo que sea estática. El cuerpo se mueve siempre, imperceptiblemente, porque está siempre en equilibrio tensional.

Esto significa, por ejemplo: “estar de pie” no designa una posición inmovilizada en el espacio, sino que implica una infinidad de posiciones milimétricas, invisibles a simple vista, que giran en torno de una especie de eje o de posición nunca realizada.

Es la yuxtaposición de los movimientos y la cuasi-articulación del cuerpo lo que explica esta multiplicación del gesto. Porque el equilibrio productor de movimiento (equilibrio meta estable) se apoya en la yuxtaposición, creadora de tensión y de inestabilidades microscópicas.

Ahora bien, la automultiplicación del gesto -el acto que resulta del gesto, a escala microscópica, constituido por una multiplicidad de gestos- implica, como es de esperar, su sobrefragmentación. El movimiento incesante de un gesto en torno de un eje virtual no sólo crea una infinidad de otros gestos, sino también un *continuum* de microgestos tales que una parte mínima de un gesto se

compone con una de otro gesto -por yuxtaposición de los movimientos o de su deslizar de unos hacia otros-, de tal manera que todos los microgestos que forman el gesto dividen a este último en mil micro-unidades...

Sintetizando, no sólo la yuxtaposición supone que cada gesto (macroscópico) arrastra consigo fragmentos de otros gestos que contienen fragmentos de otros gestos, sino que además el tipo de equilibrio propio del gesto danzado fragmenta el movimiento en múltiples secuencias microscópicas. Por ejemplo, abro la boca al bailar: en esta secuencia de movimientos se encuentran concentrados múltiples fragmentos de otras secuencias todavía no determinadas (abrir la boca para gritar, comer, hablar, cantar, etc.); pero esta secuencia, ella misma, se mantiene en movimiento incesante, a través de su equilibrio tensional o meta-estable, fragmentándose y dividiéndose, ampliando su cuasi-articulación.

En otras palabras, la sobrefragmentación equivale a una sobrearticulación. La cuasi-articulación que, en la vida común del cuerpo, es empujada hacia el lado del signo y de la articulación del lenguaje verbal -mutilando, truncando el propio movimiento de cuasi-articulación que hace a la plasticidad del cuerpo-, gana en el movimiento danzado una amplitud que la sobrearticula, más allá de lo que el sistema de las articulaciones del esqueleto y de los músculos determina como sus simples posibilidades, en el plano de los macro-movimientos.

Ahora, en este movimiento de sobrefragmentación gestual (ostensivo, en la técnica de Cunningham, o en los movimientos del *butô*), la tendencia va hacia la abolición del gesto como signo: el gesto tiende a encarnar el sentido. Es el movimiento del sentido que ahora vemos en el cuerpo del bailarín. Su gesto es único y está saturado de sentido. No resulta de la aplicación de una regla sintáctica cuasi-articulando zonas gestuales que indican zonas de sentido, sino de la propia emergencia del sentido. El movimiento de estas micro-unidades 'dice' inmediatamente el sentido, como si éste obedeciese a una gramática semántica propia, no verbal.

El movimiento danzado conduce la cuasi-articulación de las zonas amplias de movimiento (y de sentido) a la construcción de secuencias articuladas, inmediatamente dotadas de sentido. El cuerpo danzando se torna un sistema en

el que la cuasi-articulación sintáctica se resuelve en una gramática semántica. Esta gramática tiene como léxico microunidades gestuales indefinidas, y como sintaxis, trayectos de energía (Deleuze diría: mapas de intensidades que recorren el cuerpo del bailarín).

En resumen, al intentar bailar la gramática, el bailarín activa ese “punto de fusión” que engarza los gestos y el sentido en un único plano de inmanencia. La danza construye el plano de movimiento donde “el espíritu y el cuerpo son uno solo”<sup>11</sup> porque el movimiento del sentido enlaza el propio sentido del movimiento: bailar no es “simbolizar”, “significar” o indicar significaciones o cosas, sino trazar el movimiento gracias al cual todos estos sentidos nacen. En el movimiento bailado, el sentido se torna acción.

Pero, así como el sentido puede ser dicho de diferentes maneras, por la palabra o por la imagen, por la narrativa o por el gesto puro, la danza recorre estos múltiples medios, integrándolos y transformándolos en movimiento. Se trata de otro aspecto de la inmanencia.

Se comprende ahora que Cunningham afirme que el sentido de la danza está en la misma acción de bailar y no en otra parte, ni en las teorías, ni en las ideas, ni en los sentimientos. Es que la inmanencia lleva a cabo el sentido en el movimiento de los cuerpos. Es lo que da la unidad a la coreografía: no la coherencia de los movimientos según un código, sino la construcción de un plano que permite que los movimientos bailados alcancen ese punto de fusión del que Cunningham habla. Entonces, ya nada del sentido escapa al lenguaje, porque el lenguaje, el movimiento de su sentido, entra en el movimiento del sentido de la danza. Así, ya no podemos afirmar que aquello que hace de nexo en la obra es algo inefable, porque está presente, aquí, realizado en la inmanencia del sentido a la danza de los cuerpos.

Del mismo modo, cuando partimos de las series divergentes de Cunningham, decimos que es en los puntos de contacto de las series (“puntos estructurales”, según la expresión de Cunningham), por ejemplo en una serie musical con una serie de movimientos bailados, que comienza el trazado del

---

11- M. Cunningham, *The Impermanent Art*, op.cit., p. 86.

plano de inmanencia. Es en estos puntos de intensificación de la energía donde comienza la ósmosis del movimiento, de tal forma que los espacios musicales se tornan espacios corporales, cuartos de tono, cuartos de gestos. Las notas se convierten en gestos, y los gestos, en notas. ¿Cómo? En el plano de la inmanencia, donde los movimientos del cuerpo alcanzan la intensidad en que gesto y nota son una sola y misma cosa. La “fusión” u ósmosis, gracias a la extrema función de la energía, hace que se funda una forma en la otra. En síntesis, el nexo de las series divergentes es creado por la inmanencia del cuerpo a la música. Las notas son acciones del cuerpo, vibraciones de los movimientos corporales.

¿Cómo construye el bailarín su plano de inmanencia? Digamos que transforma la cuasi-articulación en sobrearticulación del cuerpo. La danza traduce la masa del sentido incorporado (*embodied*) e inarticulado (*embedded*) en trayectos intensivos, disolviendo al mismo tiempo, en el movimiento, lo que surge como pura ilustración sinestésica de lo verbal. Transforma las palabras y los gestos articulados por el lenguaje en sentido *actuado* por el movimiento. Por lo tanto, la cuasi-articulación del gesto común se vuelve sentido, produciéndose y expresándose en movimiento.

Es fácil comprender cómo la sobrearticulación ejerce su poder sobre la cuasi-articulación con el fin de traducirla en micro-articulaciones actuadas mediante el paso de la energía. Cómo, por ejemplo, se puede traducir un gesto común, como el de “girar a la izquierda”, en una secuencia continua de microgestos formando un movimiento que ya no muestra el giro hacia la izquierda de un cuerpo, pero no por eso restituye, en la intensidad propia de su energía, la verdad del “girar a la izquierda” macroscópico del punto de partida.

Es una cuestión de traducción (o, mejor, de transducción) de palabras, de formas, de imágenes y de pensamientos en movimiento. Eso es lo que la danza consigue. La inmanencia que crea, se funda en esa interferencia de unos movimientos con otros, lo que genera que nunca haya signo corporal completamente separado del cuerpo, ni sentido verbal (habla) que no tenga su origen en vibraciones de la voz, y hace que el léxico de los movimientos corporales (sea cual fuere su código) no se desconecte de la gramática (la cuasi-

articulación intensiva). Si resulta fácil hacer entrar en el mismo plano de movimiento inmanente el signo y el sentido, es porque la danza, transformando la cuasi-articulación en sobrearticulación del cuerpo, crea las condiciones para que se operen todas las especies de traducciones de todas las especies de elementos en movimiento, gracias a la modulación de intensidades que atraviesan el plano.

\*\*\*

Debido a que la danza crea un plano de inmanencia, el sentido enlaza inmediatamente el movimiento. La danza, por lo tanto, no expresa el sentido, ella es el sentido (porque es el movimiento del sentido). La noción de expresión no conserva su pertinencia a menos que consideremos los diferentes niveles de sentido que el movimiento pone en juego: porque, como vemos, la inmanencia se construye aprovechando una circulación de energía que viene del 'fondo' (esto quiere decir, del inconsciente del cuerpo) y va hacia la superficie (los músculos, la piel, las articulaciones visibles del cuerpo); y ese 'fondo' posee diferentes estratos, más o menos profundos, más o menos susceptibles de emerger. Lo que implica varios planos de inmanencia posibles, así como varios regímenes de expresión del sentido.

Sobrearticulando el cuerpo, el movimiento danzado abre al infinito un abanico de gestos; esto es, la organización de movimientos en secuencias que *significan por sí mismas*, sin recurrir al lenguaje. En otras palabras, todo ocurre como si la sobrearticulación sustituyese la ausencia, en la danza, de la segunda articulación del lenguaje hablado. Desde el inicio nos situamos aquí, en el nivel del sentido y no en el del signo. La sobrearticulación no crea otra articulación, más amplia que la del esqueleto y los músculos que fundan la cuasi-articulación. Por el contrario, abre en la dirección del fondo dos estratos profundos de sentido, de los movimientos más fragmentados. (Como muestra el bailarín *butô* Min Tanaka, que sobrearticula las articulaciones -las de los dedos, por ejemplo- imprimiéndoles un temblor microscópico).



Teniendo en cuenta que el conjunto de los gestos de una coreografía no forma un sistema de signos, que cada gesto se encuentra indisolublemente ligado a un sentido, podemos esbozar una comparación entre la danza y el lenguaje articulado.

Recordemos, en primer lugar, que la doble articulación del lenguaje implica dos niveles de articulación, el de las unidades significativas mínimas, llamadas “monemas” (que no son palabras: “retrasar” se compone de tres monemas “re+tra+sar”); y el de las unidades últimas inagotables no significativas, los “fonemas” (p/o/r en “por”). El número de monemas y fonemas en una lengua es finito. La doble articulación de estos elementos finitos permite expresar el infinito del sentido del mundo, combinando los fonemas para formar monemas, y monemas para formar palabras y frases. Si el número de los fonemas fuese infinito, habría una infinidad de monemas y de palabras para expresar el infinito del sentido, sería necesaria una memoria infinita para conservar todas las palabras y, llevando esto al límite, ya no habría gramática ni lengua.

¿No debería el “lenguaje del cuerpo” y, en particular, la danza, obedecer a semejantes requisitos, aunque dependan directamente del sentido (de la semántica) y no del signo?

Se notará que la danza: a) puede expresar infinidad de sentidos y experiencias humanas; b) que, para hacerlo, recurre a un número infinito de gestos (como el lenguaje articulado forma una infinidad de frases); c) que los gestos infinitos se construyen a partir de un número limitado de movimientos (como las frases a partir de las palabras, de los monemas y de los fonemas).

Dada la dificultad que implica definir un “gesto” bailado, supongamos que los gestos recortan en la masa de los movimientos corporales alguna cosa como “campos semánticos” (de los lingüistas), esto es, regiones de sentido donde es posible determinar (por oposición, por diferenciación) estructuras gestuales (como, en la lengua, estructuras lexicales). Así, parece posible localizar zonas de movimientos significativos del cuerpo a nivel de los gestos, es decir, de la *cuasi-articulación*: andar, comer, respirar, mirar, etc. Estas zonas implicarían gestos de sentido claro cuando se ordenan en una oposición, por ejemplo: “caminar” - avanzar, retroceder, girar a la izquierda, girar a la derecha, acelerar, aminorar,

etc. Se tornaría cada vez menos claro cuando el gesto, en una progresión continua, se mueve de una zona semántica a otra (avanzar cada vez más hacia la izquierda hasta la marcha lateral)

Tendríamos entonces:

	Lenguaje		Danza
1º articulación -	monemas	-	gesto (cuasi-articulación)
2º articulación -	fonemas	-	gesto microscópico (sobrearticulación)

Es evidente que este paralelismo no funciona. Tiene por lo menos la virtud de enfatizar las diferencias que separan la danza del lenguaje hablado.

En primer lugar, mientras los gestos macroscópicos o, antes, las zonas semánticas de donde extraen su sentido, son en número finitos (como los monemas), los gestos microscópicos, sobrearticulados, son infinitos. Por otro lado, nos encontramos, en el caso de la danza, en presencia únicamente de unidades significativas de movimientos, que determinan cada gesto microscópico en una posición del conjunto del cuerpo, cuyo sentido difiere de aquel que se aproxima infinitamente a él (una variación mínima de un dedo basta para crear una nueva forma con un nuevo sentido).

De hecho, la sobrefragmentación no admite unidades significativas de movimiento. Los campos semánticos definen zonas en el interior de las cuales es posible una infinidad de variaciones gestuales. Porque el número de estas zonas es limitado, la danza puede expresar la infinidad del sentido del mundo con un número relativamente limitado de movimientos. Digamos que, al contrario del lenguaje articulado, es la primera articulación (en campos semánticos) la que limita y funda la segunda articulación (en microgestos): es siempre del interior de una cierta esfera, resultado de la combinación de diversas zonas semánticas, que un gesto extrae su sentido.

Un gesto danzado se compone, por lo tanto, de una “articulación” de campos semánticos + movimientos singulares (sobrefragmentados) recortados en cada uno de esos campos. Aquella no es una “articulación”, sino una cuasi-

articulación, en el sentido de que los gestos se combinan en conjuntos cuasi-discretos. Siendo en la realidad continuos, su cualidad discreta deriva de su cuasi-articulación: porque hay zonas semánticas y porque éstas se fundan en la “articulación” del cuerpo (los miembros se dividen, el tronco se articula con las piernas, etc.), se habla de discontinuidad, e incluso de signos. Sin embargo, son todas analogías. Mientras que en el lenguaje es la discontinuidad la que crea la articulación y la continuidad, en la danza la continuidad está antes.

Así, y en un sentido muy diferente al del lenguaje hablado, se debe otorgar al movimiento danzado el poder de combinar unidades variables (ni fijas, ni discretas) en secuencias *dotadas de sentido*, sea cual fuere la modalidad de sentido considerada. Este poder es equivalente al de una gramática o de una *Característica* (para emplear el término leibniziano), ya que estamos en la esfera del sentido y no en la de los signos. Por otro lado, y por la misma razón, sólo podemos hablar de “gramática” por analogía.

No obstante, no debemos olvidar que el cuerpo, y la danza en particular, tienen la posibilidad de producir cuasi-signos (esto quiere decir, signos no arbitrarios, cuyos significantes enlazan el movimiento del sentido). Nos encontramos aquí en una zona híbrida donde el sentido tiende incesantemente a significarse en signos y donde los cuasi-signos se borran para dejar pasar el sentido. Utilicemos entonces, aunque provisoriamente, la expresión “gramática semántica” para caracterizar la lógica que rige el movimiento danzado (y toda la coreografía).

Gramática paradójal: ni los signos ni las reglas son dados de antemano, porque sólo el movimiento los construye (excepto en el caso de las danzas muy codificadas). Las secuencias bailadas no se organizan según reglas de disposición de los signos, sino según circuitos de energía que regulan la formación del sentido. Esta gramática “actúa” directamente sobre el (o emana del) sentido, una vez que dicta al movimiento los caminos a tomar (sintaxis) para que el sentido surja al mismo tiempo.

Si el movimiento construye “unidades gramaticales” de sentido, ¿cómo describirlas, toda vez que no forman signos? Sólo un examen más atento a la naturaleza del gesto danzado permitirá tal vez, responder a tal interrogante.