

“TIEMPO” Y “CONTEMPORANEIDAD” EN LA DANZA: CESENA Y EL AMANECER DE LOS CUERPOS

Iván Jiménez

Université Paris-Est Créteil - IMAGER

ivan.jimenez@u-pec.fr

RESUMEN

En este artículo consideramos algunos usos de los conceptos de “tiempo” y de lo “contemporáneo” en el campo de la danza (Louppe, Pouillaude, Ginot, entre otros) a partir de un estudio de *Cesena* (2011), pieza de Anne Teresa De Keersmaecker creada en colaboración con el director musical Björn Schmelzer. Los diferentes aspectos que analizamos –el canto, el vínculo entre los gestos y la luz, la problematización de los comunidad, la referencia al pasado histórico medieval, la dramaturgia...– intentan poner de realce algunos sentidos que genera esta obra en tanto que evento escénico: la alteración del concepto europeo de “tiempo”, la poética de la espera y la toma de distancia con respecto a los imperativos de rapidez – el “presentismo” (Hartog) – de nuestra época.

PALABRAS CLAVE

Cesena, danza contemporánea, percepción, tiempo.

ABSTRACT

In this paper, we examine some uses of the concepts of “time” and “contemporary” in dance (Louppe, Pouillaude, Ginot, among others) based on a study about *Cesena* (2011), a piece by Anne Teresa De Keesmaecker created with musical director Björn Schmelzer. By focusing our analysis on several aspects – the singing, the link between the gestures and the light, the problem of the community, the reference to historic medieval past, the dramaturgy... – we intend to bring to the foreground some senses which this work produce as an scenic event: the alteration of the european concept of time, the poetics of waiting and the distancing from the requirements of speed – the “presentism” (Hartog) – of our present time.

KEYWORDS

Cesena, contemporary dance, perception, time.

“TIEMPO” Y “CONTEMPORANEIDAD” EN LA DANZA:
CESENA Y EL AMANECER DE LOS CUERPOS

El tiempo avanza a pasos diferentes según las personas. Podría decirle para quien el tiempo ambla, para quien trota, para quien galopa, y para quien permanece inmóvil.
William Shakespeare, *As You Like It*

Las consideraciones sobre la cuestión del tiempo en la danza que a continuación presentamos parten de un estudio sobre la pieza *Cesena*, de la coreógrafa belga Anne Teresa De Keersmaeker. Creada el 16 de julio de 2011, en el marco del Festival de Aviñón (Francia), y en colaboración con Björn Schmelzer como director musical, la obra asocia el arte coreográfico a la música medieval –*ars subtilior*–, gracias a un trabajo colectivo desarrollado por trece bailarines de la compañía Rosas y seis cantantes del conjunto Graindelavoix. Varias observaciones preliminares nos han llevado a tomarla como corpus: la manera en que la dramaturgia evoca el pasado histórico del siglo XIV, la alteridad cultural que introduce con respecto al concepto europeo de tiempo, y el estrecho vínculo que establece entre la temporalidad del hecho escénico y los fenómenos de la percepción. Sin embargo, antes de introducir el hilo conductor que articula estas problemáticas quisiéramos hacer un breve repaso de algunos usos del término “tiempo” que apuntan a definir la especificidad del trabajo de los bailarines y coreógrafos.

En danza, el trabajo con el tiempo surge cada vez que los artistas gradúan la inscripción de los cuerpos en el espacio, introduciendo diferentes intervalos en los gestos o haciendo variar las duraciones. Este trabajo genera un conocimiento sobre los modos de suscitar las sensaciones de lentitud, rapidez, repetición, retorno, entre muchas otras. Como uno de los tantos ejemplos de sistematización de ese saber podríamos mencionar la obra del coreógrafo Rudolf Laban (1994). Para este pionero de las

investigaciones sobre la cinética humana, el tiempo es –junto al peso y al espacio– uno de los factores que determinan las rasgos cualitativos de cualquier movimiento (p. 34). Su noción de tiempo como elemento constitutivo del esfuerzo permite, entre otras cosas, observar las dinámicas de los cuerpos en términos de oposiciones: breve/largo, lento/rápido y repentino/prolongado (p. 108). En su ensayo sobre la “lectura del tiempo” (*lecture du temps*) Laurence Louppe (2004) sitúa esas consideraciones en una perspectiva histórica. Dos enfoques mayores habrían guiado la cuestión del tiempo en la danza del siglo XX. Por un lado, el punto de vista labaniano, que al igual que el de Émile Jaques-Dalcroze y el de Mary Wigman retoma el sentido dadaísta del encadenamiento para desarrollar una teoría en torno al ritmo en la que el tiempo y el espacio parecen ser rivales: al contrario del tiempo tirano que impera en la civilización industrializada –un tiempo exterior de carácter sucesivo y causal–, el espacio es considerado como la dimensión liberadora de la danza, en la medida en que permite los juegos con las masas, las tensiones, las fuerzas y los desequilibrios, al margen de cualquier secuencia utilitarista (Louppe, 2004, pp. 140-141). En segundo lugar, estaría el punto de vista de Merce Cunningham, quien a partir de los años 1950, gracias a su cercanía con el compositor John Cage, con la plástica de Marcel Duchamp y con los principios del I Ching, le otorga al tiempo la máxima dignidad poética en su trabajo de bailarín y coreógrafo. Desde su punto de vista, el tiempo no es una dimensión externa al movimiento a la cual tendría que remitir, por ejemplo, una trama narrativa ; el tiempo es, por el contrario, una “materia suprema” (*matière suprême*) (Louppe, 2004, p. 141) que el bailarín trabaja con su conciencia individual cada vez que se enfrenta a los principios de la composición de la coreografía –en el caso de Merce Cunningham, el recurso al azar y a los dados como maneras de lograr la combinatoria abstracta de los gestos. No obstante, a pesar de las divergencias que encuentra entre ambos enfoques, Laurence Louppe (2004) los hace coincidir cuando define el trabajo que los bailarines y los coreógrafos realizan con el tiempo: tejer la “trama

sensible” (*trame sensible*) mediante la cual el “tiempo desnudo” (*temps mis à nu*) se hace perceptible; “crear las figuras de tiempo [tales como las] duraciones o [las] instantaneidades” (*créer les figures de temps [telles les] durées ou [les] instantanéités*) (p. 145); y en resumidas cuentas, “arrancarle a Cronos su poder devorador sobre los cuerpos” (*arrache[r] à Chronos son pouvoir dévorateur sur les corps*) (p. 155).

En las consideraciones finales de su ensayo Laurence Louppe (2004) se detiene en otro de los principales temas de la cuestión del tiempo en la danza, la relación con lo efímero y lo pasajero: “En el instante del gesto, lo efímero no es tanto el movimiento sino más bien el relámpago del encuentro, el estremecimiento inasible de varias percepciones cruzadas, entre cuerpo y mirada” (p. 154). Un instante de danza acumula mucho más de lo que su apariencia fugaz deja entrever y, en cierto sentido, las obras coreográficas son materializaciones que inscriben la danza en las modalidades de lo permanente. Tal como lo explica Dominique Dupuy (2007, pp. 11-14), maestro de la denominada “danza moderna” en Francia, hay una complementariedad dialéctica entre el surgimiento del gesto durante la representación –el “instante de la danza” (*l’instant de la danse*)– y el devenir de una pieza coreográfica –“el tiempo de la obra” (*le temps de l’œuvre*)–. Mientras que el primero se refiere a la cuasi “inmediatez” (*immédiateté*) del encuentro entre quienes realizan los gestos y quienes los miran, el segundo corresponde a los procesos de “gestación” (*gestation*) y “composición” (*composition*) de tales gestos, y por lo tanto remite a una “búsqueda de sentido” (*recherche de sens*).

Además de estos usos del término “tiempo” –el tiempo como factor extrínseco o intrínseco de la poética del movimiento, el tiempo como categoría que nos ayuda a pensar la materialización de los gestos en obras (Dupuy)– hay otra función del concepto a la cual quisiéramos aludir, que tiene que ver con las problemáticas históricas y con el modo de entender la “contemporaneidad” de la danza. Según una periodización convencional, retomada, por ejemplo, en el ensayo de Laurence Louppe (2004, p. 144), la

danza tendría un momento “moderno” y otro “contemporáneo”. Así, luego de las figuras pioneras (Loïe Fuller, Isadora Duncan), la modernidad de la danza, entendida como la búsqueda de su autonomía, se ubica en la primera mitad del siglo XX; desde una perspectiva transcultural (Dupuy, 2007, pp. 32-33), su desarrollo abarca distintos lugares : la Alemania de entreguerras –Rudolf Laban, Mary Wigman–, los Estados Unidos luego de la Gran depresión –Martha Graham, Doris Humphrey y José Limón– y la Francia posterior a la Ocupación nazi –Françoise y Dominique Dupuy, Jerome Andrews–. Aunque en esta periodización algunas figuras resulten difíciles de situar por la gran influencia de sus obras –Alwin Nikolaïš, Merce Cunningham–, en general se admite que la “posmodernidad” de la danza se articula entre 1960 y 1970, es decir, en el momento en que los bailarines y coreógrafos radicados en New York –Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, Steve Paxton– incorporan en su trabajo los planteamientos del llamado “arte contemporáneo” –Marcel Duchamp, entre otros–. No obstante, con el auge de los *cultural studies*, cuyas críticas al eurocentrismo se extienden hasta la idea de progreso y la concepción lineal del tiempo occidental, esa periodización según la cual la danza “moderna” es superada por la danza “posmoderna” y/o “contemporánea” ha empezado a ser cuestionada. Por ejemplo, desde 2013 el joven coreógrafo y bailarín ecuatoriano Fabián Barba viene presentando una conferencia-*performance* en la cual argumenta la idea de una “contemporaneidad de lo moderno”. Lo que este artista muestra sobre la danza en Ecuador vale también para otros lugares de América Latina: que lejos de ser obsoletas, las tradiciones de la llamada “danza moderna” –Martha Graham o José Limón– siguen siendo productivas hoy en día, de tal manera que la separación antinómica entre lo contemporáneo y lo moderno pierde vigencia¹.

¹ Expresamos nuestros sinceros agradecimientos a Isabelle Launay, historiadora de la danza, por haber compartido con nosotros el texto inédito de la conferencia-*performance* del bailarín Fabián Barba (2013).

En este debate sobre la periodización histórica de la danza, uno de los temas de mayor interés, desde una perspectiva filosófica, es el de la definición de lo “contemporáneo”. Los sentidos que asume esta categoría pueden ser divergentes: o bien se la utiliza para señalar las propiedades específicas de nuestra época o bien se la utiliza para designar un tipo de relación temporal, sin pretender caracterizar ningún período en particular. Como un ejemplo del primer punto de vista, fuera del ámbito de la danza, encontramos los trabajos de François Hartog (2012, p. 16; 2013, pp. 47-48), historiador helenista cuyo concepto de “presentismo” (*présentisme*) engloba un conjunto de rasgos que considera específicos de nuestro presente “contemporáneo”: la preeminencia del corto plazo como horizonte de nuestras acciones; la “tiranía del instante” (*la tiranie de l’instant*) (p. 13); la supremacía “[del] tiempo real, *live*, y en línea, de lo inmediato [sin] toma de distancia” (*le temps réel, live, et en ligne, l’immédiat et non le recul*) (Hartog, 2013, p. 99). En el campo de los estudios sobre la danza algunos investigadores han tomado el camino contrario: evitar circunscribir lo “contemporáneo” a un conjunto de atributos particulares. Lo vemos en el caso de Laurence Louppe (1997) cuando de manera general asocia la denominada danza contemporánea a la “dinámica de un cuerpo en devenir” (*dynamique d’un corps en devenir*) (p. 40), es decir, al rechazo de la reproducción alienante de movimientos normados. Lo vemos también cuando en sus consideraciones sobre “la identidad, lo contemporáneo y los bailarines” (*l’identité, le contemporain et les danseurs*), Isabel Ginot (2004) critica los enfoques que se refieren a la danza “contemporánea” como si esta tuviera una esencia, como si cada obra coreográfica del presente fuera un “objeto estable” (*objet stable*) dotado de un sentido pre-codificado (p. 7). Su punto de vista propone algo distinto: asociar lo contemporáneo de la danza al tiempo de la representación, es decir, al momento de la interacción, siempre aleatoria, entre los intérpretes y el público (Ginot, 2004, p. 11). En la misma línea argumentativa, el filósofo Frédéric Pouillaude (2009) afirma que la contemporaneidad de la danza radica sobre todo en el mero

hecho de que esta siempre se produce en un espacio escénico, es decir, en una relación de “simultaneidad de uno mismo y de los otros” (*simultanéité à soi et aux autres*) (pp. 357-358).

Al cabo de este sucinto repaso sobre la cuestión del tiempo en la danza podemos trazar el horizonte de nuestra mirada sobre la obra de Anne Teresa De Keersmaeker². En la obra de esta figura mayor de la danza contemporánea europea, el trabajo sobre la percepción del tiempo aparece desde las primeras piezas, y de manera rotunda gracias a la compenetración entre la danza y la música: tanto en el solo y los dúos de *Fase* (1982) como en el cuarteto *Rosas danst rosas* (1983) la constancia de la pulsación rítmica se articula a los trazos directos o circulares del brazo, así como a las suspensiones que pautan la marcha o el acto de estar sentado o acostado ; la repetición de los mismos gestos con ligeras variaciones deja una impresión final de potencia y entusiasmo. Por el contrario, en *Elena's Aria* (1984), cinco mujeres permanecen sentadas, con la cabeza gacha, la mayor parte del tiempo, ofreciendo a la mirada un material gestual basado en la lentitud y la retención del movimiento. Algunas coreografías colectivas se destacan porque llevan al extremo el contrapunto de los gestos, lo cual genera una especie de caos rigurosamente organizado: lo vemos en *Drumming* (1998) y *Rain* (2001), piezas que dialogan con la música de Steve Reich. En *The Song* (2009), pieza en la que el escenario se despoja de los accesorios decorativos para acoger los saltos, las marchas, las carreras y los desequilibrios de un grupo de bailarines, hombres en su mayoría, la danza entra en relación de alteridad con la luz gracias a la colaboración con la artista plástica Anne Veronica Janssens. Podríamos decir que cada uno de estos elementos encuentra su derrotero hasta *Cesena*³. Uno de los aspectos más pertinentes de

² En adelante haremos referencia al nombre de la coreógrafa mediante las iniciales ATDK.

³ Para el desarrollo de este estudio nuestra principal fuente fue el estudio –libro, archivo fotográfico y 3 DVD– en el que la coreógrafa explica el proceso de creación de la pieza a través de una serie de intercambios con la musicóloga e investigadora

esta para un estudio sobre el tiempo en la danza sería el fraseo de los gestos, es decir, la manera de pautar el despliegue y la duración de la danza (Louppe, 2007, p. 146); sin embargo, debido a la complejidad del contrapunto de los gestos, que se inserta en la polifonía de la música mediante la articulación del canto con la marcha, hemos preferido dejar ese tema para un estudio posterior. En esta primera aproximación consideraremos principalmente la obra como hecho escénico, tratando de mostrar el modo en que critica nuestro presente contemporáneo, en particular la exigencia consumista de la rapidez. En lugar de disociar los dos sentidos de lo contemporáneo que hemos mencionado, nuestro propósito será establecer un vínculo entre ambos: para aprehender la “búsqueda de sentido” (Dupuy) que *Cesena* ha iniciado desde el momento de su creación, trataremos de determinar los modos en que la “contemporaneidad-simultaneidad” de su representación escénica (Pouillaude) viene a cuestionar el “presentismo” de nuestra época contemporánea (Hartog).

GESTOS COMUNES: CANTAR Y BAILAR AL ALBA

Cesena constituye un díptico con la pieza *En attendant* –con una sola “t”, como en francés antiguo–, que había sido estrenada un año atrás, el 9 de julio de 2010, también en el marco del Festival de Aviñón. Para la creación del díptico, gracias a la colaboración con Björn Schmelzer, Anne Teresa De Keersmaeker parte de la exploración minuciosa de un estilo musical que se desarrolla en el Palacio de los Papas, sitio histórico puesto a su disposición; se trata del *ars subtilior*, corriente tardía del *ars nova*, que la coreógrafa (Cvejic & De Keersmaeker, 2013, p. 24) admira por la “elegancia” (*élégance*), la “intensidad emotiva” (*intensité émotive*) y el “refinamiento de los ritmos [binarios y terciarios] superpuestos”

en artes escénicas Bojana Cvejic (Cvejic & De Keersmaeker, 2013). También nos basamos en las observaciones realizadas durante la representación de *Cesena*, a la cual pudimos asistir, el 17 de mayo de 2012 en el Théâtre de la Ville, en París.

(le raffinement produit par les rythmes [binaires et ternaires] superposés). En virtud de la iluminación, ambas piezas representan dos momentos sucesivos de un ciclo temporal; su estreno, previsto para la estación del verano, en medio de la luz natural y de los espacios exteriores, es determinante en la “búsqueda de sentido” (Dupuy) de todo el proyecto. Creada en el Convento de los Celestinos, con la participación de ocho bailarines y cuatro músicos, *En attendant* transcurre mientras el Sol se pone, en un trayecto que comienza en la claridad y que termina en la penumbra. El lapso temporal de la creación de *Cesena* transcurre a la inversa: en la *Cour d’honneur*, esa especie de gran patio interior del palacio, el público fue citado a las 4:30 de la madrugada, cuando la ciudad duerme aún, de tal manera que el fin del espectáculo pudiera coincidir con el amanecer. Con respecto a esta nueva exploración de las relaciones entre el movimiento, la luz y la percepción, la coreógrafa explica que uno de los propósitos iniciales del díptico era “ver lo que la oscuridad har[ía] aparecer, y lo que la luz har[ía] desaparecer” (*voyons ce que l’obscurité fera apparaître, et ce que la lumière fera disparaître*) (Cvejic & De Keersmaecker, 2013, p. 20).

Al principio, desde el proscenio y en medio de la oscuridad, un joven desnudo y solitario emite un canto hecho de silbidos y alaridos, como si anunciara una urgencia; luego realiza sus carreras circulares por el escenario hasta que una muchacha viene a reemplazarlo, galopando con ritmo acelerado. Después, una hilera de personas unidas por los brazos entrelazados sale de la negrura espesa del fondo y avanza hacia el público: la sincronía y el carácter definido de las pisadas hacen que la marcha colectiva adquiera una tonalidad casi militar. Conforme la claridad va ganando el terreno del escenario se descubren poco a poco los contornos de ese gran cuerpo colectivo. De entrada se reconocen algunos motivos recurrentes en el universo escénico de la coreógrafa: el vestuario, que combina lo elegante con lo casual y en el que predomina el color negro; los tonos vivos de los zapatos deportivos o informales; la sobriedad rústica de la escenografía, que en este caso aparece en los altos muros del viejo palacio, en

sus arcos ojivales y sus piedras grisáceas, así como en el círculo de arena trazado en el suelo. La arena de este círculo ha de dispersarse con el roce de los zapatos, a medida que se despliegue la polifonía de la música y de la danza. Cantar y caminar son gestos fundamentales en esta obra coreográfica que aprovecha todo el espectro de la elevación vertical: quedarse de pie, oscilar en desequilibrios, acostarse en el suelo, saltar...

En *Cesena*, la pregunta sobre cómo “estar juntos” (*être ensemble*), (Rousier et al., 2003) se resuelve como en una fiesta: con la unión del canto y de la danza durante la madrugada. La función del canto en esta obra muestra el vínculo entre la voz, el gesto y lo sagrado, tal como lo explica Michel Poizat (2001, p. 68): la voz es sagrada porque un objeto –himno, grito o llanto– se ofrece al grupo y porque cada sujeto lo “incorpora auditivamente” (*en incorporant, auditivement certes*), lo cual produce una especie de “comunidad” (*communion*) o de “identificación colectiva” (*identification collective*). A pesar del carácter tan especializado del repertorio musical, en las tres “piezas menores” (*pièces mineures*) (Cvejic & De Keersmaeker, 2013, p. 120) –los silbidos y gritos del principio, la canción de cuna *Inter densas* y el lamento que un asesino serbio le canta a su madre muerta–, el trabajo vocal de los tres solistas, que no son profesionales del canto, genera una emisión sonora rugosa, no sublimada, que también subraya la dimensión sagrada y compartida de la voz: la identificación colectiva se hace posible porque el canto se ubica en esa zona en la que las palabras ya no alcanzan esa zona intermedia “entre animalidad y humanidad” (*entre animalité et humanité*) que también se percibe en los gritos de dolor (Poizat, 2001, p. 89) y en la cual todos podemos reconocernos.

Si el canto nos lleva a plantear el tema de la comunidad, lo mismo ocurre con el manejo del espacio coreográfico: en *Cesena* podemos encontrar “un análisis de las relaciones que configuran la intersubjetividad de un época” (“*une analyse des relations qui configurent l’intersubjectivité d’une époque*”), para decirlo con los términos de la crítica Véronique Fabbri (Dupuy, Pouillaude et al., 2003, p. 43). En el trasfondo de esquemas geométricos más

o menos legibles –el círculo de arena del centro, las líneas rectas y diagonales que se dibujan en el espacio–, el grupo cambia de forma según diferentes grados de concentración y dispersión: los contrapuntos gestuales multiplican las trayectorias individuales; los pasos sincronizados de la marcha inicial, en la que los intérpretes avanzan hacia el público, no producen el mismo efecto que el momento en que todos bordean el círculo, formando una masa compacta, los cuerpos inclinados hacia adelante, las manos de los unos apoyadas en las espaldas de los otros, los pies yendo a tientas con el mismo ritmo. La solemnidad intrigante de la primera configuración contrasta con la textura humorística de la segunda. Hay figuras solitarias, como la frase que una bailarina repite varias veces, girando sobre su propio eje y lanzando el flujo de sus brazos en diversas direcciones. Hay momentos de dualidad y alteridad, como cuando esa misma frase repetitiva es interpretada por dos bailarinas en diferentes puntos del espacio, al mismo tiempo que uno de los bailarines sigue de cerca a la cantante que recorre el círculo. Además de este episodio femenino está el episodio masculino en que los bailarines hombres se abandonan al ímpetu de los saltos y los giros en el aire. Especial atención merece una configuración en la que el contacto con el otro exige estirar las extremidades, como si los lazos intersubjetivos estuvieran a punto de romperse. La dispersión ha de perdurar, lo cual puede generar una impresión global de desorden. No obstante, como lo veremos enseguida, hay una trama implícita que organiza las ocurrencias de este universo colectivo polifónico y polimorfo.

REFERENCIA AL PASADO HISTÓRICO

El título *Cesena* remite al nombre de una pequeña ciudad del norte de Italia que en 1377 fue el escenario de una masacre. Llama la atención que para estructurar las relaciones intersubjetivas –en los solos, los dúos y las configuraciones colectivas que acabamos de mencionar – una pieza contemporánea, es decir, que se dirige al público del presente, se apoye en el saber histórico sobre la

Edad Media. En total correspondencia con el lugar en que fue estrenada –el Palacio de los Papas–, la obra reactiva la memoria de los conflictos europeos de la Baja Edad Media: la guerra de los Cien años entre Francia e Inglaterra, el Cisma de Occidente y el período de los siete papados en Francia. Según el historiador José Luis Romero (1949), en esa época en la que cunde el “peligro de los mercenarios desenfrenados” (p. 88), “los [nacientes] reinos nacionales... empezaron a prescindir del [papado], absorbidos como estaban por la ruda tarea de constituirse contra toda suerte de obstáculos: las fuerzas disgregativas del feudalismo o las fuerzas hostiles de los vecinos” (p. 169). En medio de la guerra de los Cien años contra Inglaterra, el rey de Francia, Felipe el Hermoso, entra en conflicto con Bonifacio VIII, un papa “que pretendía designar a los obispos sin intervención real” (p. 85). En 1307, dos años después de la elección de un papa francés –Clemente V–, la sede pontifical es trasladada a Aviñón, a orillas del Ródano. Según el historiador Georges Duby (1984), el siglo XIV corresponde al momento en el que los gestos rituales del cristianismo se ponen “al servicio de una justicia terrestre [es decir] de la política” (*au service d’une justice terrestre, de la politique*, p. 185). También destaca Duby el cambio decisivo que sobreviene en 1348 con la epidemia de la peste negra: la masiva transformación de los cuerpos en cadáveres despierta el deseo de “sacar rápido el mejor provecho de la vida” (*profiter au plus vite de la vie*) (p. 197), y según su punto de vista, Aviñón es quizá el espacio sociopolítico en el que mejor se percibe este giro de la sensibilidad colectiva occidental.

Los cantos del *ars subtilior* desempeñan un rol decisivo en la evocación de esa violencia y de esa experiencia de la mortandad. Del repertorio oficial de la Iglesia católica, recopilado en el Codex Chantilly y el Codex Chipre, Björn Schmelzer seleccionó un conjunto de motetes que hablan de las relaciones entre la carne, el alma y la luz: *Pictagore per dogmata*, *Rosa vernans*, *Hodie puer nascitur*, *Homo mortalís*. Estos cantos dan lugar a una dramaturgia, es decir, a una ficción que no es muy evidente para el público pero que confiere “el carácter orgánico de una lógica interna” (*l’organicité*

d'une logique interne) (Adolphe, 1997, p. 33) a las acciones del grupo. En *Cesena*, el intervalo de la representación se divide en diez capítulos⁴ que despliegan un universo dominado por la experiencia de la guerra y por personajes masculinos, principalmente guerreros y sacerdotes; los intérpretes cantan y bailan de acuerdo con un hilo narrativo y una repartición de roles que el espectador apenas alcanza a reconocer: así, en *Rosa vernans*, la homogeneidad de la primera marcha colectiva es alterada por el salto abrupto de un bailarín implícitamente identificado como Clemente VII; hacia el final, en *Hodie puer nascitur*, la aglomeración del coro es arpejada por los giros y los desplazamientos de una muchacha y un muchacho, este último vestido con una camisa roja, que juntos encarnan la infancia en busca de protección.

Así, el saber sobre el pasado histórico, que en este caso se hace presente a través del canto, ayuda a organizar la temporalidad del espectáculo, y más allá de esto, estructura la puesta en escena de un espectro de emociones ligadas al quiebre abrupto de un orden social: la vulnerabilidad de los cuerpos, el miedo, la huida, la incertidumbre, la amenaza, la desprotección, el duelo y también, hacia el final, el atisbo de un porvenir. Este componente dramático-narrativo podría ser asociado a lo que ATDK llama el aspecto “shakespereano” de *Cesena* (*quelque chose de dramatique, au sens shakespearien*) (Cvejic & De Keersmaeker, 2013, p. 143). Recientemente, en *Golden Hours* (2015), pieza para once bailarines, la coreógrafa ha vuelto a abrir el diálogo entre la danza y el arte dramático en una interpretación de *Como ustedes gusten* (*As you like it*), la pieza de William Shakespeare (1599) de donde hemos extraído el epígrafe de este artículo. Esta referencia shakespereana nos permite aclarar, retrospectivamente, el carácter paradójico de la aproximación de *Cesena* a la cuestión del tiempo: aunque

⁴El orden cronológico de los capítulos en el siguiente: «Prólogo: el mensajero y los caballos», *Pictagore per dogmata/Rosa vernans*, *Espoir*, *Corps féminin et Fumeux fume*, *Par les bons Gédeon et Sanson*, *Kyrie* (Messe de Toulouse), *Inter densas*, *En attendant d'amer*, *Le Ray au Soley* y *Hodie puer nascitur*.

actualice el concepto de tiempo como una secuencia pautada por hechos visibles, la obra también trabaja con la noción de una inmovilidad que apenas se percibe. En la siguiente sección de nuestro análisis nos centraremos en la relación de alteridad cultural que ha permitido tal coincidencia de contrarios.

DEL “TIEMPO” EUROPEO A LA “TRANSICIÓN” CHINA

El estudio de los saberes en los que se apoya la creación de *Cesena* nos revela la confluencia de dos vertientes culturales del pensamiento: la europea-occidental y la china. El sentido de la segmentación de la lineal temporal procede de la primera vertiente: uno de los componentes más destacados del universo escénico de ATDK es la formalización matemática de la inscripción de los gestos en el tiempo y en el espacio. Sabemos de su interés en el número de oro, ese principio de la geometría sagrada que corresponde a una proporción entre dos segmentos diferentes: la relación entre la suma de estos y el segmento más largo es la misma que hay entre el segmento más largo y el más corto; ya sea partiendo del principio del espectáculo, ya sea partiendo del final, la “proporción áurea –explica la coreógrafa– cuenta en las decisiones sobre puntos particulares de tensión o cambios mayores que planific[a] por adelantado en [su] guión temporal” (Cvejic & De Keersmaeker, 2013, p. 35). También conocemos su uso de la sucesión de Fibonacci, serie en la que cada número corresponde a la suma de los dos números que lo preceden; a este respecto, la coreógrafa explica: “divido la duración del espectáculo o de la música según [la sucesión de Fibonacci] y observo lo que pasa en los puntos de sección” (Cvejic & De Keersmaeker, 2013, p. 36). Desde hace algunos años, y más precisamente a partir de *The Song*, la formalización matemática de “la curva temporal” (*la courbe temporelle*) (Cvejic & De Keersmaeker, 2013, p. 37) se conjuga con una investigación artística en torno a la iluminación. En esa coreografía de sincronizaciones efímeras, a la cual ya habíamos aludido, dos hechos interrumpen el curso indiferenciado del tiem-

po: la interpretación de una canción por un bailarín-guitarrista y la aparición de una línea de luz plateada que atraviesa el escenario penumbroso en sentido horizontal. Este tipo de investigaciones artísticas tiene su continuidad en *Cesena*, solo que en este caso el cambio principal es la llegada de la luz del día: la visibilidad de este fenómeno, que en el espacio exterior de Aviñón estaba sujeta a factores meteorológicos incontrolables, en el espacio teatral queda sugerida mediante el artificio de los proyectores.

Ahora bien, aunque *Cesena* conserva la visión europea del tiempo como una línea dividida en intervalos, también dirige la atención hacia esas transformaciones casi invisibles a las cuales el pensamiento chino ha concedido un tratamiento profundizado, en el *I Ching*, por ejemplo. Según la coreógrafa, durante las últimas dos décadas, los principios del *tao* (*i. e.*, la vía o el camino) y del *yin-yang*, esa especie de polaridad complementaria que animaría todos los procesos del mundo viviente, le han proporcionado “una concepción de la energía... fundamentalmente diferente de la de la ciencia occidental” (*une conception de l'énergie... foncièrement différente de celle de la science occidentale*) (Cvejic & De Keersmaeker, 2013, p. 27). En su trabajo, el contacto con el *yin-yang* se manifiesta de diversas maneras:

Una secuencia lenta se vuelve rápida, un movimiento que sigue el eje vertical bascula hacia el eje horizontal, una convergencia en el centro se transforma en dispersión hacia el exterior, cambiamos de la luz a la oscuridad, de la levedad a la pesadez, y así sucesivamente. (Cvejic & De Keersmaeker, 2013, p. 29)

Llegados a este punto de nuestro análisis, la obra del sinólogo François Jullien, en particular el ensayo *Del “tiempo”* (*Du “temps”*, 2001), resulta particularmente pertinente para mostrar las consecuencias de esta alteridad cultural en la temporalidad de *Cesena*.

A partir de un contraste con la tendencia de la China a “pensar el proceso” (*penser le procès*) (Jullien, 2001, p. 27), François Jullien explicita los presupuestos del concepto europeo de tiempo. A lo largo de su reconstrucción genealógica de este concepto –Platón,

Aristóteles y el libro IV de la *Física*, Plotino, San Agustín – (Jullien, 2001, p. 28-30), expresa su perplejidad frente a esta constatación: que a lo largo de toda la historia de la filosofía europea, tanto en las consideraciones físicas como en las metafísicas, el tiempo haya sido “asimilado al cambio y al movimiento” (*assimilation entre “changement” et “mouvement”*) (Jullien, 2001, p. 99), y apprehendido como una trayectoria marcada por puntos de partida y puntos de llegada:

Del tiempo, y por homología con él, el movimiento ha hecho aparecer el carácter homogéneo de grandeza divisible y continua; del tiempo también, pero en contraste con él, la eternidad revelará los aspectos conjuntos de sucesión y de alteración sin fin. (Jullien, 2001, p. 27)

Entre las especificidades del pensamiento occidental, Jullien (2001) también señala el hecho de que el concepto de tiempo haya quedado atrapado en una dimensión ontológica, es decir, en un “lenguaje estabilizante, que constituye al mundo en ‘cosa’ y al yo en ‘sujeto’” (*un langage stabilisant, constituant le monde en “chose”, et le moi en “sujet”*) (p. 44), un lenguaje que incluso recurrirá frecuentemente a la “personificación” (*personnification*) (p. 128) del concepto. En cambio, tal como se ve en los textos del taoísmo antiguo (*Tao Te Ching, Zhuangzi*), en lugar de centrarse en el tiempo divisible, la lengua-pensamiento de la China ha tematizado “lo indiferenciado” (*l’indifférencié*) (p. 38): “el curso del mundo” (*le cours du monde*) (p. 95), “el devenir de los procesos” (*le devenir processif*) (p. 123), es decir, todo aquello que se relaciona con “una transición a la vez global y continua, regida por tendencias a largo plazo... hecha de ‘transformaciones silenciosas’ (Wang Fuzhi), y no conforme al modo superficial, en todo caso, espectacular, del evento” (p. 123).

A partir de esta asimetría entre el pensamiento europeo y el pensamiento chino podemos ahondar nuestra mirada sobre la temporalidad espectacular de *Cesena*. Tal como lo demuestra la organización de las dos horas de la representación en una secuen-

cia de actos, la obra hereda la visión “dramática” del tiempo en la tradición europea. Sin embargo, este sentido “espectacular” del paso del tiempo tiene un contrapeso en el interés que obra muestra con respecto a la continuidad y a las transiciones discretas. Entre estas la más importante es la larga duración de la penumbra, el lento avance hacia la claridad. La continuidad de lo indiferenciado se afirma como un prelude necesario para apreciar las particularidades de una ocurrencia. El canto de los pájaros, las luces de los semáforos que se apagan al amanecer... Estos son algunos de los hechos cotidianos que, como en una epifanía, pudieron abrirse a los sentidos luego de la creación de *Cesena* (Cvejic & De Keersmaeker, 2013, p. 21). Más allá del despliegue de los movimientos en el tiempo y en el espacio, se trata de que el lapso de la representación revierta las categorizaciones habituales de la percepción. En este sentido, podríamos recurrir a una expresión de Jacques Rancière (2011) para explicitar la ambición de *Cesena*: llevar a cabo una investigación en torno a las “formas de experiencia sensible [y en torno a las] maneras de percibir y de ser afectado” (*desformes d’expérience sensible, des manières de percevoir et d’être affecté*) (p. 9). En la siguiente sección analizaremos las consecuencias de esa búsqueda en relación con la contemporaneidad de la danza.

CONTEMPORANEIDAD Y TIEMPO SOCIAL

Si nos centramos en la temporalidad de *Cesena*, nos damos cuenta de que en su vertiente europea la pieza reactiva algunos sentidos del hecho escénico tal como este era concebido en la Antigüedad griega. La creación al aire libre en la *Cour d’honneur*, el componente imprevisible de las condiciones climáticas, la reunión de un grupo de personas que cantan y bailan en el transcurso de la madrugada, todos estos elementos apartan a la representación de la trivialidad repetitiva de los productos de la sociedad de consumo, y en cambio le devuelven la dignidad que antes, en los inicios de la tragedia griega, le había sido otorgada: su carácter de evento único, no destinado a la repetición.

El filósofo Frédéric Pouillaude (2009) subraya el origen dionisiaco de la tradición escénica occidental para establecer el vínculo entre la temporalidad del espectáculo y la temporalidad de otras prácticas sociales –el culto religioso o ciertas actividades de diversión– que nos sacan de la monotonía y del utilitarismo prosaico. Según su punto de vista, los efectos que un espectáculo puede tener dentro de una sociedad son modalidades de lo excepcional: “interrupción de la linealidad del tiempo” (*interrupt[ion] de la linéarité du temps*), “quiebre en la continuidad de las labores y de los días” (*cass[ure] dans la continuité des travaux et des jours*), “síncope de inutilidad en la cotidianidad” (*syncope d’inutilité [dans la quotidienneté]*) (Pouillaude, 2009, p. 124). El rito y la fiesta aparecen como realizaciones plenas de esa capacidad para suspender la línea temporal que tienen tanto la danza como la música, capacidad que ambas artes actualizan a través de los gestos compartidos:

Lo común del ritmo y de la música, el roce de los cuerpos, los inevitables juegos de la seducción el vértigo de una unidad en movimiento en la que los unos se identifican a los otros, todas estas cosas tienen que ver con una experiencia ancestral de la comunidad. (Pouillaude, 2009, p. 126)

Esta manera de asociar la temporalidad del espectáculo a la mera posibilidad de un estar juntos mediante los gestos repercute en la definición de lo contemporáneo. Como ya lo señalamos, Frédéric Pouillaude manifiesta sus reservas respecto a las aspiraciones ontológicas que pretenden asir lo “contemporáneo” según un conjunto de rasgos fijos o predefinidos. Para este filósofo, el término “contemporaneidad” designa ante todo “una estructura de temporalidad” (*une structure de temporalité*), “una coexistencia contingente” (*une coexistence contingente*): “es ‘contemporáneo’, en su sentido general y sin que ninguna época particular sea designada, todo lo que coexiste, todo lo que pertenece a un mismo tiempo” (Pouillaude, 2009, p. 356). El corolario de esta afirmación es que cualquier evento escénico puede ser considerado como una “estructura de contemporaneidad” (*structure de contemporanéité*), es

decir, una “simultaneidad neutra... que aspira a la unidad de una comunidad sustancial” (*une simultan  it   neutre... aspirant    l’unit   d’une communauté substantielle*) (Pouillaude, 2009, pp. 357-358).

Lo que quisiéramos poner de relieve en la etapa final de nuestro análisis es el aspecto político de esa contemporaneidad entendida como la búsqueda de una “comunidad sustancial” entre los intérpretes y el público. Lo político aparece porque hay un flujo de sensaciones compartidas y, en este sentido, cabe recordar lo que Jacques Ranciere (2011) explica sobre el trabajo escénico: este es

Una pequeña máquina óptica que nos muestra el pensamiento ocupado en entretejer los lazos entre percepciones, afectos, nombres e ideas, y en constituir la comunidad sensible que surge de tales lazos y la comunidad intelectual que hace pensable tal entramado. (p. 12)

Lo político aparece también en la medida en que esa urdimbre de percepciones compartidas logre alejarnos de las dinámicas en las que normalmente transcurren nuestras vidas antes de sentarnos en el teatro. El investigador Randy Martin (1998) ha introducido la expresión “tiempo social” (*social time*) para referirse a las relaciones que la danza entabla con esas dinámicas: la danza se relaciona con “el movimiento de los cuerpos en el espacio social y el tiempo social” (*the movement of bodies in social time and space*) (p. 3), y sus sentidos políticos dependen de una disposición para absorber o para criticar “las fuerzas que trazan el mundo social” (*the forces that devise the social world*) (p. 3). En resumen, lo político de la danza se manifestaría en todo aquello que nos lleve a examinar con ojo crítico los ritmos que las sociedades le imprimen a los cuerpos a través de las marcas de lo sensible.

En el caso de *Cesena*, y las otras piezas de ATDK, tales implicaciones políticas de la contemporaneidad del espectáculo resultan evidentes. Al principio hemos mencionado las polaridades temporales que atraviesan la obra de la coreógrafa: por un lado, la acumulación frenética o entusiasta de la repetic  n; por otro lado, la lentitud y el cuestionamiento radical de la potencia del

movimiento. En este orden de observaciones resulta significativo el título de la pieza que junto a *Cesena* constituye el díptico creado para el Festival de Aviñón: *En attendant*, que podría ser traducido como “esperando” o “durante la espera”. Más recientemente, en *Partita 2* (2013) –duo creado e interpretado con el bailarín y coreógrafo Boris Scharmatz–, antes de que la danza se haga visible en el escenario, una violinista interpreta las obras de Bach con todas las luces apagadas durante el primer tercio del espectáculo: mientras que algunos espectadores reciben este inicio en la oscuridad como una tregua en el trajín laboral urbano, en otros tal llamado a la escucha en calma genera un rechazo y un estado de impaciencia. Como lo vemos en este ejemplo, y también en *Cesena*, en el arte coreográfico de ATDK, la apuesta por una comunidad sustancial entre bailarines y espectadores supone un encuentro prolongado con la monotonía, un encuentro que dilata la expectativa hasta el extremo y que paradójicamente genera la sorpresa de lo inesperado.

Queremos terminar este comentario sobre *Cesena* trayendo a colación una serie de sentidos del verbo “amanecer”, para poner de relieve lo que esta obra parece ofrecer en términos de una problematización de la experiencia del tiempo. Hay un uso impersonal del verbo “amanecer” que designa un fenómeno natural: la aparición cotidiana de la luz del día; en este sentido se dice “hoy amaneció a las 5:30 a.m.” o “ayer amaneció lloviendo”. Sin embargo, el verbo “amanecer” también adopta un giro personal que aquí nos parece pertinente, en la medida en que remite al estado de los cuerpos en los primeros momentos de alba: “él amaneció enfermo” o “amanecemos de buen humor”. De acuerdo con este segundo uso personal intransitivo, en algunas partes del mundo hispanohablante es posible encontrar enunciados interrogativos que en realidad son variantes del saludo matinal “buenos días”: “¿cómo amaneciste?” o “¿cómo amaneció usted?” Al poner de relieve algunas rasgos de *Cesena* –la actividad de las huellas mnémicas del pasado de la guerra mediante la dramaturgia musical, la explotación de la dimensión sacra, es decir, compartida, de la voz,

la organización del caos, el intento de alterar el orden convencional de la percepción de la luz– lo que hemos querido demostrar es que la temporalidad de la representación plantea un desafío a los imperativos de la rapidez y del corto plazo de nuestra época contemporánea. *Cesena* extrae un fenómeno natural cotidiano –la aparición de la luz del día– y lo despoja de su apariencia banal para situarlo en una dimensión poética, y también filosófica: el trabajo con los materiales gestuales activa el sentido, casi optimista, de renovación que puede ir asociado al amanecer de los cuerpos. El cambio de la luz enfatiza una especie de liberación: cantando y bailando, los cuerpos parecen deshacerse del peso de lo que los agobia –violencia o dolor–, como cuando un grupo ha bailado toda la noche en una fiesta y lo que queda al final es una especie de fatiga reparadora que anuncia la posibilidad de un nuevo inicio.

REFERENCIAS

- Adolphe, J.-M. (1997). La dramaturgie est un exercice de circulation pour tenir le monde à l'écart. *Nouvelles de danse*, 31, 31-34.
- Barba, F. (2013). *A Mary Wigman Dance Evening. A personal yet collective history*. Manuscrito inédito.
- Cvejic, B. & De Keersmaecker, A. T. (2013). *En Atendant & Cesena. Carnets d'une chorégraphe*. Bruxelles: Fonds Mercator-Rosas.
- Duby, G. (1984). *L'Europe au Moyen-Âge*. Paris: Flammarion.
- Dupuy, D. (2007). *Danse contemporaine, pratique et théorie. Marsyas, écrits pour la danse*. Marseille / Fontvieille: Images En Manceuvres Éditions / Le Mas de la Danse.
- Dupuy, D., Pouillaude, F. et al. (2003). *Danse et politique. Démarche artistique et contexte historique*. Pantin: Centre national de la danse / Le Mas de la Danse.
- Ginot, I. (2004). *L'identité, le contemporain et les danseurs*. Traducción inédita, Site des études et recherches en danse à Paris 8, Université de Paris 8, Paris, Francia. Disponible en: http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bib_ine_ens.php?type=ine&cc_id=4&ch_id=11
- Hartog, F. (2012). *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris: Le Seuil.

- Hartog, F. (2013). *Croire en l'histoire*. Paris: Flammarion.
- Jullien, F. (2001). *Du «temps». Elements d'une philosophie du vivre*. Paris: Grasset & Fasquelle.
- Laban, R. (1994). *La maîtrise du mouvement* (trads. J. Challet-Haas & M. Bastien). Paris: Actes Sud.
- Loupe, L. (1997). Qu'est-ce qui est politique en danse? *Nouvelles de danse*, 30, 36-41.
- Loupe, L. (2004). Lecture du temps. En L. Loupe, *Poétique de la danse contemporaine* (pp. 139-156). Bruxelles: Contredanse.
- Martin, R. (1998). *Critical Moves*. Durham, NC: Duke University Press.
- Poizat, M. (2001). *Vox populi, vox Dei. Voix et pouvoir*. Paris: Métailié.
- Pouillaude, F. (2009). *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'oeuvre en danse*. Paris: Vrin.
- Rancière, J. (2011). *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Métailié.
- Romero, J. L. (1949). *La Edad Media*. Buenos Aires: FCE.