

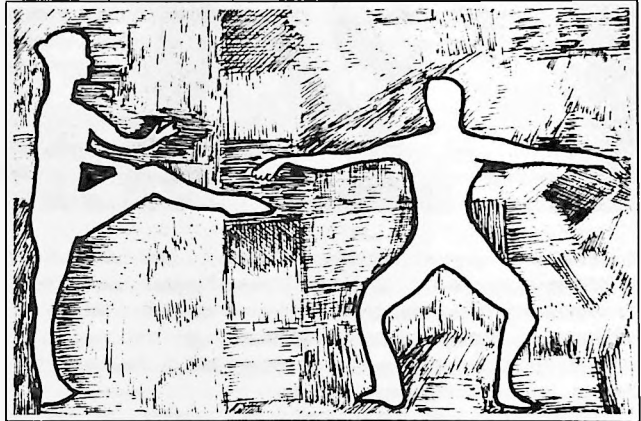
COREOGRAFIA Y LA CONSTRUCCION DE UN ESPACIO RITUAL

Ingrid Geist

Para Ashwini

Antes que nada, quisiera explicitar las partes del título. Cuando digo "coreografía" me refiero a una obra específica, la de Rudolf von Laban,¹ en la cual se exponen sus tesis fundamentales para desarrollar una escritura del movimiento dancístico. La obra de Laban me sirve como pretexto para hacer algunos apuntes sobre la idea del centro: su lugar en el movimiento y en la construcción de un espacio ritual. Cuando hablo de "construcción" me refiero a un concepto que me parece básico, en el sentido que los espacios rituales no son realidades preexistentes, sino que son construcciones a partir de actos reales y virtuales y que, en un momento límite, son creaciones, dado que pueden presentarse como proyecciones totalmente libres.

Cuando uso la noción de "espacio ritual", me refiero a la misma conservando la ambigüedad de la expresión, significando alternativa o simultáneamente diferentes niveles: en primer lugar, un territorio ritual desplegado por medio de una distribución estratégica de marcas simbólicas: cuevas, rocas y aguas sagradas, templos y cruces, rutas de peregrinación y descansos, etcétera. Se trata de un espacio material objetivamente delineable, que puede recorrerse y medirse en términos geográficos. Es un espacio científicamente mostrable. En segundo lugar, me refiero a un espacio ritual, construido a partir de acciones simbólicas, en

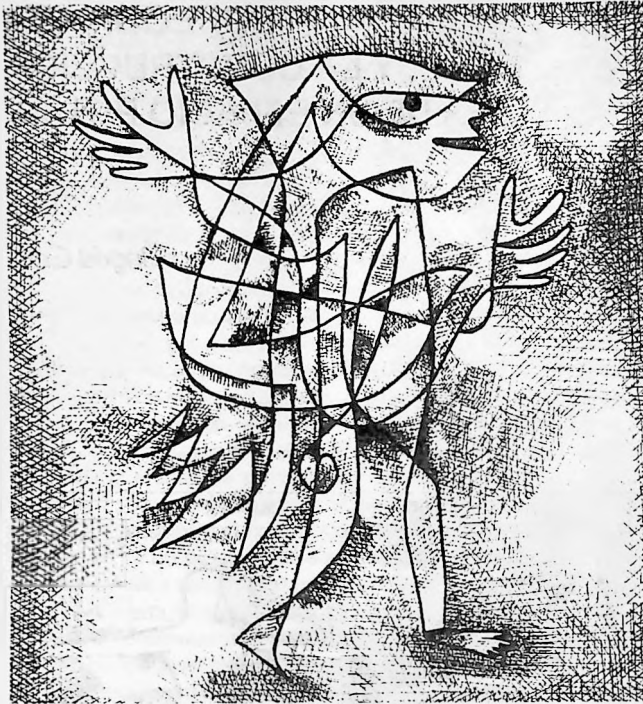


el cual se ponen en juego colores y luces, olores, sonidos, gustos y disgustos, tactos y contactos. Se trata de un espacio perceptible por medio de la experiencia y las sensaciones. Es un espacio científicamente probable, bajo ciertas premisas; es decir, en el caso de una evaluación teórica afirmativa de la contigüidad entre la experiencia biográfica del observador y la realidad objetiva del objeto observado.² Finalmente, en tercer lugar, se encuentra la idea de un espacio ritual, un espacio imaginario, creado por medio de un acto lúdico entre el reposo y el movimiento, entre el centro y la expansión tendencialmente infinita, entre el cero y la trascendencia. Se trata de un espacio táctilmente presenciado por el testigo idéntico con el sujeto de la acción y la percepción; un espacio material y objetivamente inexistente y científicamente improbable.

Parto de la idea de que, en un ritual vivo los tres niveles de espacio "existentes", se entrecruzan y sobreponen. El hecho de escribir sobre lo

¹ Rudolf von Laban, *Choreographie*, Eugen Diederichs, Jena, Alemania, 1926.

² Clifford Geertz, *El antropólogo como autor*, Paidós Studio, Barcelona, Buenos Aires y México, 1989.



que entrelaza el arte, la estética y la antropología, creo que me ofrece la licencia de exponer algunas ideas sobre aquello que científicamente es menos mostrable, pero es teóricamente pensable, aunque sea sólo en términos de la imaginación contemplativa, o sea, conduciéndose por la lógica del pensamiento hasta trascender hacia entidades independientes de la medición y categorización.

Empecemos, pues, con el pretexto, la *Coreografía* de Laban: el autor busca lograr la explicación del mundo de las formas dancísticas a partir de la interacción entre movimiento y contramovimiento, en lugar de recurrir a la concepción tradicional de la danza como seriación de estados rígidos marcados como posiciones de los pies y los brazos. Laban evoca la imagen del movimiento como oleadas de transformaciones dinámicas de las formas dancísticas. Otra premisa de su planteamiento es que la forma en movimiento siempre es plástica; hay tres planos, arriba-abajo, izquierda-derecha, atrás-adelante, entre los cuales se establecen tensiones de estabilidad y labilidad, de equilibrio y fuga, de reposo y movimiento. Desde esta perspectiva, las posturas de las piernas y de los brazos aparecen como pautas direccionales del espacio; en otras palabras, el movimiento de los brazos se configura conforme a su relación espacial con el movimiento de las piernas. La armonía del movimiento total es producto de las tensiones entre direcciones opuestas, donde no hay una acción simétrica, sino que el contramovimiento ostenta una desviación, comparado con el movimiento. Un concepto central para analizar las formas dancísticas en movimiento, entonces, es el de la oblicua, por medio de la cual cada uno de

los tres planos de la forma plástica se divide en partes desiguales, pero mutuamente correspondientes en una proporción específica. Laban apunta hacia la formulación de dos leyes: la primera se refiere al equilibrio de las formas dancísticas en la tensión entre los tres planos de la forma plástica, y la segunda la describe como la ley de la secuencia; es decir, el movimiento se describe como "flujo desde el centro". Ambas leyes constituyen en su conjunto el fundamento de la armonía del movimiento.³ La vigencia actual del planteamiento de la *Coreografía* de Laban en los círculos dancísticos, se orienta al desarrollo de una escritura cinética a partir de las dos leyes formuladas.⁴

Nos detendremos particularmente en la idea del movimiento como una acción que fluye desde el centro. Dice Laban que, si se quiere, se puede realizar un movimiento de tal manera que primero se eleva el extremo de un miembro del cuerpo, marcando la meta final desde el inicio. Por ejemplo, se levantan primero la mano y los dedos, cuyo movimiento provoca inmediatamente la secuencia dependiente del movimiento del brazo, el hombro y el cuerpo. El modo contrario permite que el movimiento corra desde el centro del cuerpo, donde la secuencia es la siguiente: un temblor del cuerpo a partir del cual se elongan, primero, el omóplato, luego, el brazo y el antebrazo y, finalmente, la mano y los dedos. La primera secuencia requiere un alto grado de control sobre el cuerpo en movimiento, que le da un carácter rígido, mientras que la segunda secuencia produce un carácter fugaz del movimiento.⁵ En lo que sigue, Laban analiza las pautas direccionales como oblicuas en relación con el eje vertical del cuerpo y concluye que las oblicuas conducen a los puntos extremos del espacio dinámico del cuerpo y de allí hacia lo infinito.⁶ Me parece que en las afirmaciones de Laban podemos leer el supuesto de una construcción creativa del espacio por medio del movimiento en el tiempo, donde el propio reposo también se disuelve en el movimiento: el reposo es una oscilación dimensional de la

³ Laban, *op. cit.*, pp. 1-17.

⁴ Laban, *Principles of Dance and Movement Notation*, A Dance Horizons Republication, Nueva York. La edición original se hizo por MacDonald & Evans Ltd., Londres, 1956. Además, véanse las publicaciones del Laban Institute of Movement Studies y del Dance Notation Bureau, Inc., ambos en Nueva York.

⁵ Laban, *Choreographie*, p. 18.

⁶ *Ibidem*, p. 21.

masa del cuerpo alrededor del punto de gravedad. El movimiento es la elevación oblicua fuera de este estado de equilibrio.⁷ En lo que se refiere a la coreografía, Laban propone reducir el lenguaje sobre el tiempo y el movimiento a un lenguaje completamente espacial. Los mismos ritmos temporales, en la danza, no son otra cosa que ritmos espaciales. La unidad mínima es la forma espacial y su seriación conduce a la configuración de la forma con la cual el bailarín divide el espacio a la vez que lo crea.⁸

El planteamiento de Laban podría reformularse como especialización del tiempo. Sin embargo, Henri Bergson⁹ refiere el concepto, acuñado por él, a las relaciones sociales y el estudio científico de las mismas. La idea de la especialización del tiempo la contrasta con el tiempo como duración del tiempo infinitamente continuo parece corresponderse con un cero de espacio. Podemos formular lógicamente el opuesto que niega la afirmación precedente y entonces tenemos: el cero del tiempo corresponde con la permanencia de un espacio infinitamente continuo. Creo que en el planteamiento de Laban podemos dilucidar la idea de tal espacio infinitamente continuo como resultado del movimiento desde el centro. El movimiento nace a partir de un centro de reposo, donde el reposo mismo es oscilación alrededor del centro. El movimiento implica un

proceso de elongaciones a partir del eje, de tal manera, que lo infinito aludido por Laban aparece como prolongación indefinida del espacio finito. No quiero hacer coincidir los planteamientos de Bergson y de Laban pero me parece que son dos aproximaciones que conducen finalmente a lo mismo: un campo de experiencia en la dimensión de espacio-tiempo no aprehensible en términos de la ciencia, pero sí expresable en términos del arte o de la intuición filosófica. En el caso del filósofo, expresado como duración pura, en el caso del coreógrafo, expresado como creación de un espacio dancístico. Por lo demás, la noción de la espacialización del tiempo podría ofrecer una veta interesante para explicar las geografías rituales que representan la historia de un pueblo, convertida en marcas simbólicas estratégicamente distribuidas en el espacio territorial.

Más adelante me referiré a la filosofía de Gaston Bachelard, lo cual implicaría un nuevo giro, en cierto sentido, contradictorio, dado que su planteamiento se formula a partir de Roupnel y en contra de Bergson. Bachelard opone la intuición filosófica del instante como realidad inmediata a la noción de duración de Bergson. Pero, por el momento, quiero sólo retener una cita del filósofo la cual asocio con la construcción dancística del espacio partir de un centro, expuesto por Laban. Dice Bachelard:

*El oído musical oye el destino de la melodía y sabe cómo acabará la frase empezada. Preoímos el porvenir del sonido como prevemos el porvenir de una trayectoria. Nos tendemos con toda la fuerza hacia el porvenir inmediato; y esa tensión constituye nuestra duración actual. Como dice Guyau, es nuestra intención la que en verdad ordena el porvenir como una perspectiva cuyo centro de proyección somos nosotros. "Es preciso desear, es preciso querer, es preciso alargar la mano y andar para crear el porvenir. El porvenir no es lo que viene hacia nosotros, sino aquello hacia lo cual vamos". Así construimos tanto en el tiempo como en el espacio.*¹⁰

⁷ *Ibidem*, p. 76.

⁸ *Ibidem*, p. 89.

⁹ Henri Bergson, *Introducción a la metafísica. La intuición filosófica*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, Argentina, 1984.

Antes de revisar la idea de instante de Bachelard, quiero explicar qué entiendo por un espacio imaginario que se percibe por medio de los sentidos, según mencioné al principio de este trabajo. Recorro, para ello, a la narración de experiencias propias, lo cual tiene un doble aspecto: 1. De la única experiencia de la cual puedo partir es la propia, aunque sea ilusión, dado que la experiencia ajena siempre sólo es experiencia interpretada, por la distancia que media entre el emisor y el receptor. Como hablo de sensaciones, y puesto que éstas tienen un carácter inmediato, la recurrencia a mi propia experiencia se justifica, aun cuando habría que aclarar otro problema: no hablo sobre mi experiencia sensorial en el presente,

¹⁰ Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 47.



sino que hablo de ésta, en el pasado, a partir de la memoria. Esta dificultad la tengo que dejar a un lado. 2. Por otra parte, y ésta es la que importa, al partir de mi experiencia, me coloco como testigo en el cuadro narrativo que ofrezco, y con ello muestro mi lugar de testigo con respecto al objeto que trato de abordar. Mi preocupación es ofrecer un texto transparente en el cual la subjetividad de la autora no opaca el texto, creando falsas profundidades, y la subjetividad tampoco queda neutralizada, produciendo la ilusión de objetividad, sino que emplea su subjetividad expresamente para mostrar el lugar desde donde mira y escribe. Esta actitud Michel Leiris la describió como "compromiso poético", el cual constituye un proceso simultáneo entre acercamiento y distanciamiento, en el cual la pasión se reconoce como tal, y como ridiculez que aparece desde el punto de vista de la razón.¹¹ El compromiso poético de Leiris está cerca del "instante poético" de Bachelard, quien lo define como la "conciencia de una ambivalencia",¹² la que existe en la relación entre pasión y razón. Leiris puso el peso en la pasión, al formular la relación dialógica del compromiso. Si trasladamos el punto de gravedad hacia el lado de la razón, ésta implica la conciencia del sesgo y aun del desliz. Por lo demás, podemos decir junto con Renan, "lo que decimos de nosotros mismos siempre es poesía",¹³ lo cual nos sirve para no creernos demasiado, para conservar la distancia analítica que necesitamos.

¹¹ Michel Leiris, *El ojo del etnógrafo*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, Alemania, 1965.

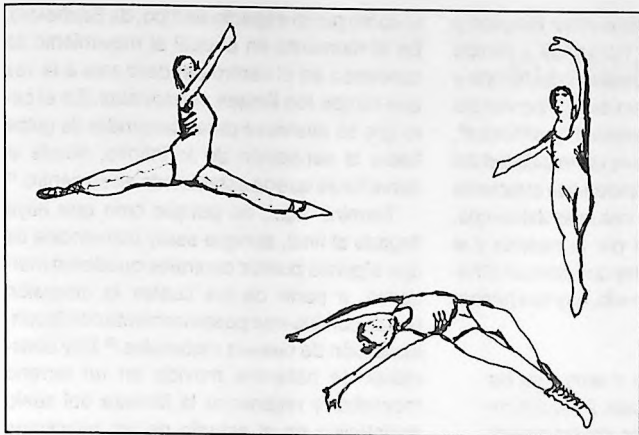
¹² Bachelard, *op. cit.*, p. 90.

¹³ Citado según Bachelard, *ibidem*, p. 8.



Las experiencias de la percepción del espacio se refieren a la experiencia sensorial por medio de la vista, el olfato y el sonido. La primera se refiere al Teatro Negro de Praga, particularmente a una representación pantomímica de La Vaca. Debo advertir que, como procedente de la cultura occidental, tengo una relación utilitaria con las vacas, así que su nombre no me provoca nada y está lejos de causarme una promesa de gozo artístico. Por lo tanto, al inicio de aquella función de teatro mi posición de espectador me mantuvo a una distancia escéptica, con un ingrediente de curiosidad indiferente, frente a la escena que estaba por representarse. El Teatro Negro de Praga es lo que dice su nombre: negro. Dentro de una oscuridad total se mueven los mimos vestidos de negro y sólo ciertas partes del cuerpo están cubiertas con colores fosforescentes; las manos, en el caso de La Vaca. El carácter efímero del movimiento se acentúa a través de la técnica de borrar el cuerpo y resaltar partes específicas. Sin embargo, al final de un movimiento veloz de las manos que maniobraban en la oscuridad, vi La Vaca, cuyo cuerpo llenaba completamente todo el escenario. Espacio y cuerpo se habían hecho idénticos, no había hueco, no había más que La Vaca. No estaba en un espacio vacío, sino que ella misma era el espacio, un espacio lleno. Si hoy recuerdo esta pantomima, mi recuerdo se enfoca en la imagen final, una imagen creada a partir del juego fugaz de movimientos efímeros cuya secuencia se me olvidó, como las pantomimas de la misma función del espectáculo. La sensación que conservo es: vi La Vaca; la cual dejó de ser un objeto utilitario y se convirtió en un icono.

La segunda experiencia se refiere a una sensación olfativa, durante el trabajo de campo entre los cuicatecos, en San Andrés Teotlalpan, Oaxaca. Era la víspera del quinto viernes de Cuaresma. Durante varios días, en el templo católico, los curanderos y rezadores habían estado manipulando las "reliquias", un tipo de hoja dulce con una fragancia extraordinariamente exuberante, la cual iba en aumento con cada grupo de peregrinos que se acercaba para someterse a la limpia. Durante días, el olor de las reliquias marcaba los espacios sagrados del templo y las cruces en los caminos. Particularmente en el templo, la consistencia



de la fragancia acumulada contrastaba contra la mezcla festiva de la abundancia múltiple de olores que se esparcían por la plaza de la feria. Los olores producidos por la actividad festiva en la feria y en el templo delimitaban espacios, esto es, espacios circundantes que envolvían a los actores de la fiesta. Y algo más pasó: en la víspera del quinto viernes, en el templo, de repente, por un instante indefinido, el olor se hizo conciencia: el mundo era olor, yo era olor, no había más que olor. Subrepticamente el espacio se hizo indefinido, acaso infinito, donde la individualidad participa de la infinitud.

Por último quiero evocar el recuerdo de una sensación sonora del espacio. Era la misma temporada de trabajo de campo, entre los cuicatecos. Acompañada por una anciana, recorrí el antiguo camino de peregrinación desde San Andrés Teotlalpan hasta el Santuario del Cristo Negro en San Andrés Otatitlán, Veracruz. El primer día caminamos por la selva y la montaña hasta el río Santo Domingo, que posteriormente desemboca en el río Papaloapan, que conduce al Santuario. Recorrimos las veredas cuyos trazos se perdían en la abundancia de la vegetación. Nos acompañaban el peso del equipaje, el sudor, el cansancio, el hambre, la sed y el canto de las chicharras. Parecía que inicialmente el canto era una presencia continua pero inconsciente; probablemente llegaba al oído pero no llegaba al poder de oír. Lo que nos preocupaba era el camino y la meta que había que alcanzar antes del anochecer. Las horas corrían hasta que la continuidad del tiempo bruscamente se inter-

rumpió, el sonido llegó a la conciencia: era una cuerda de sonido trenzada de luz invisible, que atravesaba el mundo y en la cual el mundo estaba tendido. En tanto que sujeto de la percepción, oía un espacio que me parecía infinito, creado por la percepción del canto de las chicharras; testigo de mi experiencia sensorial, me invadía el asombro y la incredulidad. Quería abandonarme al sonido a la vez que tomar distancia, porque había cosas que hacer.

Las tres experiencias tienen algo en común: la discontinuidad en el tiempo, el instante que llega a hacerse conciencia por medio de la percepción sensorial, a partir de la cual se crea un espacio imaginario. Laban subraya la cualidad imaginaria e ilusoria del arte, y concibe la imagen como algo que existe para la percep-

ción pero que se sustrae del orden físico y causal. El arte trata con objetos virtuales.¹⁴ En el mismo sentido interpreto la afirmación de Roupnel, citado por Bachelard, de que "el Espacio y el Tiempo sólo nos parecen infinitos cuando no existen".¹⁵ El filósofo introduce esta cita como argumento contra la continuidad de un tiempo en el cual no acontece nada. Prefiero aproximar la afirmación de Roupnel más a la propuesta de Bachelard de sustituir la idea de una "duración-extensión" por la idea de "duración-riqueza", donde además me parece que Bachelard y Bergson no se encuentran en lugares tan alejados. Bergson, justamente, negaba el carácter extensivo de la duración, por lo cual creo que el argumento de Bachelard contra Bergson de que la duración presupone un tiempo continuo, realmente no toca el concepto de duración. Decía Bergson que "la duración pura excluye toda idea de yuxtaposición ... y de extensión".¹⁶ La duración pura es indivisible, lo mismo que el instante de Bachelard, pero la duración es lo móvil, mientras que el instante es la inmovilización de la duración. El carácter de lo indivisible, me parece, es probablemente el núcleo, así como la intuición filosófica o experiencia intuitiva de lo indivisible. Las formas conceptuales para expresarlo pueden ser muy diferentes e inclusive contradictorias, lo cual está en la naturaleza misma de la cosa. Al argumentar lo indivisible, el análisis conceptual lo divide. Ello nos remitiría a la tesis de Bergson acerca de la imposibilidad de representar la intuición por medio de conceptos y la necesidad de recurrir a la imagen. Cuando Bachelard introduce la idea de duración-riqueza, lo hace con la exigencia de que ésta

no sólo explica los hechos sino también antes que nada las ilusiones; ... pues la vida del espíritu es ilusión antes de ser pensamiento ... La Fontaine tiene razón cuando nos habla de las ilusiones "que jamás se equivocan mintiéndonos siempre".¹⁷

¹⁴ Irmgard Bartenieff, "The Root of Laban Theory: Aesthetics and Beyond", en *Four Adaptions of Effort Theory in Research and Teaching*, Dance Notation Bureau, Inc., Nueva York, pp. 1-28.

¹⁵ Bachelard, *op. cit.*, p. 35.

¹⁶ Bergson, *op. cit.*, p. 22.

¹⁷ Bachelard, *op. cit.*, p. 43. Quisiera agregar que no me preocupa el status de lo real y de lo irreal. Lo imaginario en tanto que realidad imaginaria es real, y también lo es la mentira.

Un segundo aspecto de convergencia que existe entre Bergson y Bachelard se refiere a la distinción entre tiempo horizontal y tiempo vertical, en la terminología de Bachelard; espacialización del tiempo y duración pura, en la terminología de Bergson. La idea del tiempo vertical arranca desde la descripción del instante como entidad "puntiforme", como "punto espacio-tiempo".¹⁸ "La conciencia posee la inmovilidad del instante aislado".¹⁹ Pero hay tres filtraciones que impiden que el instante llegue a la conciencia: la materia no utiliza todos los instantes del tiempo, la vida no emplea todos los instantes realizados por la materia y el pensamiento no piensa todos los instantes vivos. Hay que destruir el hábito de pensar en un tiempo horizontal y, en lugar de ello, hay que pensar en un tiempo vertical:

1º Acostumbrarse a no referir el tiempo propio al tiempo de los demás; romper los marcos sociales de la duración. 2º Acostumbrarse a no referir el tiempo propio al tiempo de las cosas; romper los marcos fenoménicos de la duración. 3º Acostumbrarse ... a no referir el tiempo propio al tiempo de la vida: no saber si el corazón late, si la dicha surge; romper los marcos vitales de la duración. Entonces y sólo entonces se logra la referencia autosincrónica, en el centro de sí mismo y sin vida periférica. Toda la horizontalidad llana se borra de pronto. El tiempo no corre. Brota.²⁰

Podría agregarse: el espacio no se expande. Brota.

La idea del instante ofrece la posibilidad de pensar lo infinito como transcendencia instantánea, atravesando por el centro que es cero. Quiero retomar la idea del instante poético que ahora, en relación con el carácter vertical del tiempo aparece como el "tiempo detenido", o el movimiento detenido. Me refiero a la danza de un derviche sufi, cuya coreografía, si así la podemos llamar, ofrece el caso opuesto de la coreografía de Laban. En lugar de iniciar el movimiento a partir de un reposo relativo y expandir las pautas direccionales tendencialmente hacia el infinito, en el caso del derviche la coreografía empieza por el movimiento rotatorio para desembocar en un reposo absoluto. El movimiento rotatorio implica una técnica de control sobre el cuerpo que permite continuar los giros indefinidamente y aumentar la velocidad hasta pararse en seco. Este instante de interrupción brusca del movimiento puede entenderse en términos del tiempo vertical, del instan-

te como punto espacio-tiempo, de Bachelard. Es el momento en el cual el movimiento se condensa en el centro del danzante a la vez que rompe los límites sensoriales. Es el cero que se atraviesa para trascender de golpe hacia la sensación de lo infinito, donde el derviche se queda establecido en su centro.²¹

Termino aquí, no porque creo que haya llegado al final, aunque estoy convencida de que algunos puntos centrales quedaron marcados, a partir de los cuales la discusión puede continuarse posteriormente con la confrontación de nuevos materiales.²² Soy consciente de haberme movido en un terreno movedizo y reconozco la firmeza del suelo sociológico en el estudio de las relaciones rituales. Pero hay un aspecto que siempre me ha intrigado y es la facilidad con la cual, desde la perspectiva sociológica, se identifican, usando un mismo esquema analítico, las jerarquías burocráticas con las relaciones rituales. Creo que el análisis sociológico tiene que completarse con un ingrediente contemplativo. Las acciones burocráticas y rituales efectivamente se asemejan por su estructura al generarse a partir de un centro de poder, pero el rito se distingue por la promesa de encontrar el centro —el ombligo del mundo en términos mesoamericanos— y ahí encontrar una puerta abierta hacia la transcendencia. La eficacia y la permanencia del rito dependen de la capacidad de persuasión de dicha promesa.

²¹ De niños, todos fuimos derviches imperfectos. Nos gustaba el juego de dar vueltas hasta perder el equilibrio y caer. El golpe de la calda paraba el movimiento. Era un golpe que ni siquiera dolía porque durante un instante no habla cuerpo, no habla tiempo, no habla espacio. Estábamos en un lugar perdido a la vez que sentíamos la plenitud de un todo. Al terminar la experiencia, el golpe empezaba a doler y tristemente mirábamos la sangre, los moretones y los hinchazones que empezaban a dibujarse y que la calda nos habla dejado.

²² Por ejemplo, la obra de Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, texto que no se aprovechó para este trabajo.

¹⁸ *Ibidem*, p. 28.

¹⁹ *Ibidem*, p. 45.

²⁰ *Ibidem*, pp. 91-92.