

# FIL ROUGE<sup>1</sup>

Alba Aude Naef<sup>2</sup>

Université de Paris IV- Sorbonne

*Bailar aquel día de terremoto, cuando aferrarse a sus pies y dejarlos hablar era la única manera de no perder el hilo.*

*Bailar el ritmo de las olas en un movimiento cómplice con la vida que cada día nos despierta, lejos de toda gravedad. Bailar hasta dejarse danzar por la danza. Reconciliarse con la tierra, con el fuego de los hombres y entrar en el paisaje. Dar movimiento a un deseo ardiente en las entrañas y entregarlo al mundo. Un deseo casi tan grande como la desesperanza, un sentir cercano al abandono, y el temor a llegar tarde al encuentro con su propia danza.<sup>3</sup>*

El movimiento esboza pensamientos de forma orgánica y materializa conceptos. Bailar se puede considerar como una manera de formular una reflexión espacial mediante gestos, dibujando el aire y arraigándose a lo terrenal, como trampolín de una exploración hacia una dimensión espiritual. El bailarín se inscribe en el paisaje y emite con su propio cuerpo signos distintos a las palabras, proponiendo al espectador una lectura visual, donde se solicitan emociones estéticas que despiertan una reflexión intelectual.

Partiendo de la idea del cuerpo como vía de entrada en el campo de la abstracción, podemos observar un paralelismo entre el paso del movimiento cotidiano a la danza – mediante un lenguaje coreográfico hecho de imágenes

---

<sup>1</sup> En francés, “hilo rojo” y también “hilo conductor”. La temática de *Fil rouge* despierta una reflexión sobre el paisaje y lo sublime, lo que da justificada su inscripción en el marco de esta presente investigación.

<sup>2</sup> Alba Aude Naef ha estudiado Filología francesa e hispánica, así como Musicología entre las Universidades de Ginebra, de la Sorbona (Paris IV) y de Sevilla. Está diplomada por la Universidad de la Sorbona, con una Licenciatura y un Master en Lengua, Literatura y Civilización Española, habiendo realizado un trabajo de memoria sobre la relación entre el lenguaje poético y coreográfico, bajo la dirección de Adélaïde de Chatellus. Está ahora cursando el doctorado en la Universidad de la Sorbona. También tiene una carrera musical (Conservatorio de Ginebra, piano) y de danza, especializándose en baile Flamenco, así como en teatro-danza. Ha creado su propia compañía de Flamenco en Sevilla, la Compañía Alba Lucera, realizando y produciendo distintos espectáculos, tal como la creación original *Fil rouge*, estrenada en Ginebra, Suiza, en noviembre del 2012.

<sup>3</sup> Las citas en cursivas proceden de textos originales de la autora, que integran el espectáculo *Fil rouge*, a la base del presente artículo.

encarnadas en el cuerpo del bailarín- , y la mirada poética sobre lo real, como manera de extraer del paisaje cotidiano elementos que van a convertirse en la materia de la composición, en el contexto de la creación literaria. El acceso a una dimensión extracotidiana, partiendo de elementos procedentes del mundo real, aparece como fundamento de la creación artística, tanto en el contexto coreográfico como literario. Por otra parte, la transformación de la sensación de lo cotidiano en el gesto coreográfico constituye la raíz de la danza y lo que la distingue del movimiento ordinario, el gesto viniendo a ser vehículo de un significado, cargado de intención, dejando vía abierta a la interpretación. En esta misma dirección, el espectáculo *Fil rouge*, propone desde su temática, efectuar un viaje entre tierra y cielo, partiendo del cuerpo del bailarín comprendido como instrumento de un lenguaje tanto físico como poético, y recurriendo al espacio escénico como paisaje de una exploración interior y subterránea, que topa con los mitos de la creación.

*Fil rouge* es la historia de una mujer que, en un día de terremoto – bien sea un seísmo interior o un movimiento de placas geográficas –, pierde contacto con la dimensión terrestre y, transitando por un estado que la devuelve a sus orígenes de reptil, busca encontrar el hilo de su creación para volver a lo humano, tejiendo su danza en el aire y firmando el suelo con sus pies para unirse al mundo. En una experiencia de re-conciliación con el suelo y a modo de aterrizaje, la danza abre paso al baile flamenco como manera de comunicar con el otro y decir el deseo ardiente de vivir entre los hombres. Metáfora de la creación artística, el viaje de un personaje entre cielo y tierra revela distintos paisajes donde lo imaginario se funde a lo orgánico; la percepción del cuerpo tangible y sus imágenes reflejadas, se confunden en un espejismo que interroga nuestra propia inscripción en la dimensión terrenal.

### Metamorfosis

La danza lleva al personaje de *Fil rouge* por un camino de transformación, clave de una exploración de lo desconocido, de lo otro en uno mismo, y lo invita a recorrer espacios fronterizos tanto en un plano interior como en paisajes exteriores. El lenguaje corporal, expresión del movimiento y de la movilidad, le permite entonces regresar a lo ancestral como vía de auto-conocimiento, pasando por distintas etapas en un ciclo que se resume en caída, vuelo y aterrizaje, imagen de una experiencia sucesiva de muerte y renacimiento.

El personaje, bajo el signo de la transformación, retrata los paisajes de su odisea con una mirada que abarca una pluralidad de perspectivas. La pérdida de contacto con la dimensión terrenal dialoga con el tránsito por zonas desconocidas, expresión de la otredad, mediante voces que oscilan entre soledad, desesperanza y deseo de regreso al mundo terrestre, acompañándose por la música, el movimiento y el silencio.

El motivo de la danza como pasaje del mundo material a la visión del vacío, propone llevar al espectador con emoción, intensidad y poesía, por los caminos del viaje del ser en busca de su propia tierra. El hilo se tensa pero no se rompe, llevándonos a la elaboración de un tejido, símbolo de la creación, a su vez deshilachado y en el eje de una tradición – el arte flamenco –, que homenaja lo terrenal. El personaje principal explora a lo largo de su recorrido territorios desconocidos, anhelando regresar al mundo, mientras lo percibe desde una realidad ajena a su propia visión. Su percepción interiorizada invade su mirada y elabora nuevos paisajes; su miedo se convierte en asombro, mientras que al traspasar fronteras, la exploración de zonas desconocidas y exentas de recuerdos le procura un placer infantil y le otorga una mirada no ingenua sino inaugural. Así, partiendo de una poética de la otredad, los paisajes se tiñen de nuevos colores, captados desde sensaciones íntimas. La contemplación del mundo lleva al personaje a cuestionar su propia inscripción en una dimensión terrenal, mientras que la subjetividad de su mirada invade su relación al paisaje: mediante la danza, la sensación de lo real irrumpe en sus propios movimientos y emociones, abriendo paso a un espacio donde el interior fusiona con el exterior. Los movimientos del cuerpo del bailarín dibujan de este modo un panorama de sus estados anímicos, como nuevos tintes depositados sobre los paisajes que recorre.

### La danza en diálogo con el mundo

Le sens de la création (...) est de « fixer des vertiges », de creuser dans la trame serrée de nos garde-fous des zones de turbulence qui nous mettent autrement au monde et nous posent la question de notre propre question à travers notre corps même, c'est-à-dire la condition de notre être au monde. (...) Il s'agit à chaque fois d'inventer de nouveaux corps, des relations inédites à l'espace, à l'autre, à soi<sup>4</sup>.

David Le Breton

La concepción de la obra como vector dialéctico hacia el mundo exterior refleja, tanto a nivel literario como escénico, una posición

---

<sup>4</sup> El sentido de la creación es « fijar vértigos », hurgar zonas de turbulencias en la trama de nuestras barandillas, para plantear una nueva manera de relacionarse con el mundo y formular nuestra propia cuestión, a través de nuestro cuerpo mismo, es decir interrogando la condición de nuestro ser en el mundo. (...) Se trata de inventar cada vez nuevos cuerpos, relaciones inéditas al espacio, al otro, a uno mismo.” (Si no se especifica, las traducciones son de la autora del artículo.)

posmoderna donde el objeto genera reflexiones y se convierte en el embrión de un cuestionamiento acerca de la creación artística. Reflexión, mirada y continuidad entre la creación artística y el sujeto que la recibe, sitúan al espectador-lector de manera simultánea en la fase de creación y de recepción de la obra. La misma palabra “reflexión”, abarca en su significado la idea de retorno, mientras el prefijo “re” refiere a una acción reiterativa. En el caso de la danza, la expresión coreográfica permite atravesar lo real y volver a dibujarlo, como un espejo transgresor, mediante movimientos que recrean en el espacio escénico elementos presentes en lo cotidiano. Reproducir lo real o superarlo a través del gesto encuentran así puntos de convergencia con una perspectiva pictórica; los paisajes se trasladan al espacio del escenario, marcados por una huella de subjetividad, y abarcan dimensiones temporales y espaciales en el plano de la obra. Así, la danza que podemos definir como una fabulación de movimientos, recrea en el espacio lo que *ya está ahí*, mientras permite transgredir lo real.

Por otra parte, reproducir lo real o superarlo a través del gesto implica cuestionar tanto la función antropológica como artística del acto de bailar. Considerando la danza como acto vital que precede la palabra, hallamos en dicha manifestación un parentesco con el sonido de los latidos del corazón cuyo ritmo, comprendido como primera expresión musical, resulta ser anterior al propio nacimiento del hombre. Bailar constituye de este modo una expresión anterior al lenguaje verbal, que entabla a su vez un diálogo con el mundo. A nivel espacial, el acto de danza permite invitar mediante movimientos a la exploración de paisajes que superan los límites del denominado ámbito de lo real, despertando el campo de la imaginación y delimitando nuevos territorios a partir de una mirada creativa. En efecto, desplazarse en el espacio y bailar genera direcciones, miradas y puntos de vista enfocables desde distintas perspectivas. El movimiento despierta conceptos que abarcan tanto coreografías como una reflexión plural. En este sentido, el giro del bailarín es revolucionario, como lo afirma el coreógrafo Dominique Dupuy. La relación al espacio y al tiempo se encarna en el cuerpo a través de la danza: la física y lo físico se abrazan en la práctica coreográfica, mediante leyes de gravedad que se demuestran sin más explicaciones que por el solo hecho de mantener el equilibrio. En esta misma idea, la postura coreográfica irrumpen en el mundo real, el bailarín pudiendo difícilmente librarse del prisma coreográfico a través del que percibe la realidad que le rodea: espectáculos cotidianos le aparecen por las calles, danzas urbanas nacen de la ciudad con sus cuerpos en marcha, ritmos, rupturas, aceleraciones y pausas, encuentros y separaciones por las aceras, mientras que en el mar los bancos de peces se hacen cuerpos de ballet. El coreógrafo y bailarín Maurice Béjart refiriéndose a Jean Vilar decía: “Quand on voyait un chat dans la rue, on le mettait en

scène.”<sup>5</sup> Hoy la voz del maestro sigue sonando y los gatos que cruzan el camino de bailarines no dejan de danzar bajo sus ojos. Así, la naturaleza sin hacer audiciones abunda en estrellas; una corteza de árbol flotando en el agua, una pluma con la que juega el viento, una hoja que cae al suelo. Un bailarín aspira a tanta fluidez en el control de sus movimientos, como si deseara volverse objeto del viento. Cuando el cuerpo se ayuda de la técnica para alcanzar su naturalidad, hacerse hermano de las hojas que caen y vuelan, de los objetos que ruedan, ahí entonces entra en el paisaje, sin mutilar su impulso. Pero esa naturalidad resulta ser de la mayor complejidad y requiere un dominio que supera la aparente simplicidad.

El cuerpo del bailarín se inscribe en el paisaje escénico e imaginativo, dibujando una escritura efímera; desde un contexto poético, el poeta alemán Rilke escribe: “Ein Mal jedes, nur ein Mal. Ein Mal und nicht mehr. Und wir auch ein Mal. Nie wieder. Aber dieses ein Mal gewesen zu sein, wenn auch nur ein Mal: irdisch gewesen zu sein, scheint nicht widerrufbar.”<sup>6</sup>, versos cuyo eco se hace visible en la fórmula de Gironde: “confecciónate una nueva virginidad cada cinco minutos.”<sup>7</sup> De manera similar, bailar sería una manifestación y expresión de lo que no va a durar, de la carne efímera que dibuja movimientos sin más huellas que su recuerdo en el aire, como la hoja del árbol sujeta a la intemperie y cuyo vuelo encuentra su estética en el instante que nunca se repite. Sin embargo, la danza abarca lo eterno o lo insinúa en su gesto efímero; en efecto, podemos recordar la manera en que Nietzsche, en *Así habló Zaratustra*<sup>8</sup>, vincula la danza con el lenguaje de los dioses, optando por creer solamente en un dios que pudiera bailar. A nivel coreográfico, el bailarín Andrés Marín conjuga lo eterno y lo efímero en su baile, centrándose en una expresión viva, que juega con el filo y con los límites: “El baile lo estás haciendo en presente, sí, pero si tu coreografía está muerta, si lo haces siempre con los mismos movimientos, con que te vea una vez no te voy a ver más, no estás jugando con el filo, puedo respetar tu técnica, pero no cuenta nada porque no juega con el límite.”<sup>9</sup> La noción de límite presente en la expresión “jugar con el filo y con el límite”, así como la concepción de la danza como

---

<sup>5</sup> Maurice BÉJART, *L'esprit danse; Entretiens avec René Zard*. Lausanne, Paroles Vives, La Bibliothèque des Arts, 2001. “Cuando veíamos un gato por la calle, le hacíamos una puesta en escena.”

<sup>6</sup> Rainer Maria RILKE, Novena elegía, Elegías de Duino / *Die Duineser Elegien, Neunte Elegie*, Traducción de Otto Dörr Zegers. “Una vez cada cosa, sólo una vez. Una vez y no más. / Y nosotros también una vez. Nunca más. Pero / haber sido esa una vez, aunque sólo sea una vez, / este haber sido terrenal: eso parece irrevocable.”

<sup>7</sup> Oliveiro GIRONDE, *Espantapájaros*, texto 14, Madrid, Visor Libros, Colección Visor de Poesía, 2001, p. 115.

<sup>8</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, Ediciones Distribuciones Antonio Fossati, Madrid, 1998.

<sup>9</sup> NAEF, Aude, entrevista inédita a Andrés MARÍN, Sevilla, 2012.

expresión inédita, ilustra el espacio fronterizo que permite transmitir la emoción coreográfica. La emoción que considera Marín en el acto de danza y en el directo del espacio de representación, alcanza la concepción mallarmiana acerca de una expresión coreográfica que requeriría “un impersonnel ou fulgurant regard absolu. (...) Parce qu'elle disparaît, à peine a-t-elle eu lieu, la danse détient la plus forte charge d'éternité... L'éternité est précisément ce qui garde la disparition.”<sup>10</sup>

Una expresión fronteriza y efímera, eco de los *haikus*

El espacio intermedio o límite, de fulgurante eternidad, encuentra su eco en el ámbito de la poesía japonesa, formulado de manera esencial en el género del haiku. Las artes tradicionales japonesas, tal como la forma poética del haiku, se fundamentan en la pasarela que reúne el espacio de los vivos y de los muertos, así como del cielo y de la tierra, a la imagen del mundo flotante del *Ukyo*, presente en el teatro del Nô. Así, en el teatro Nô, los actores efectúan un recorrido del escenario, empezando su interpretación dramática al cruzar un puente, parte del decorado y símbolo de la comunicación con un espacio ajeno, mientras que la obra integra un desplazamiento escénico a la imagen del paso entre el mundo de lo visible y de lo invisible, de lo material y de lo espiritual. El espacio intermedio del *Ukyo* parece formular la esencia de la danza considerada como acto efímero y de presente absoluto. El instante se convierte en terreno y fomento del acto coreográfico, al contrario de obras plásticas condenadas a perdurar, tangibles en el espacio: “On ne garde pas une danse pour soi comme on peut le faire d'un écrit, d'un dessin, d'une sculpture... pour plus tard; personne ne la déterrera. C'est à prendre ou à laisser, maintenant ou jamais”<sup>11</sup>, formula el coreógrafo Dominique Dupuy a modo de testimonio de su experiencia artística y profesional. La ausencia de huella podría ser una de las firmas más auténticas de la danza, al igual que la conciencia de la finitud y la presencia de la muerte se manifiestan en las artes vivas: “Qui naît s'apprête à mourir, meurt à plus ou moins long terme, entreprend le chemin inexorable qui le rapporte à la mort, l'y conduit. Cet exercice, celui qui danse le connaît plus que quiconque.”<sup>12</sup> constata Dupuy. En

---

<sup>10</sup> GRÜND, Françoise, "Regretter ce qui n'est pas encore né" in: *La danse, corps manifeste; Lyon, Biennale de la danse*, Lyon, Artha, 2002, p. 127. "Una impersonal o fulgurante mirada absoluta (...) Por el hecho de desaparecer tras realizarse, la danza abarca lo eterno con poderosa intensidad. La eternidad es precisamente lo que conserva la desaparición."

<sup>11</sup> DUPUY, Dominique, *La sagesse du danseur*, Paris, J.C. Béhar, 2011, p. 35. "Uno no se guarda un baile para sí mismo como se podría hacer con un escrito, un dibujo, un cuadro, una escultura... es decir "para más tarde"; el baile nadie lo va a desterrar. Está para llevarse o para dejarlo, ahora o nunca."

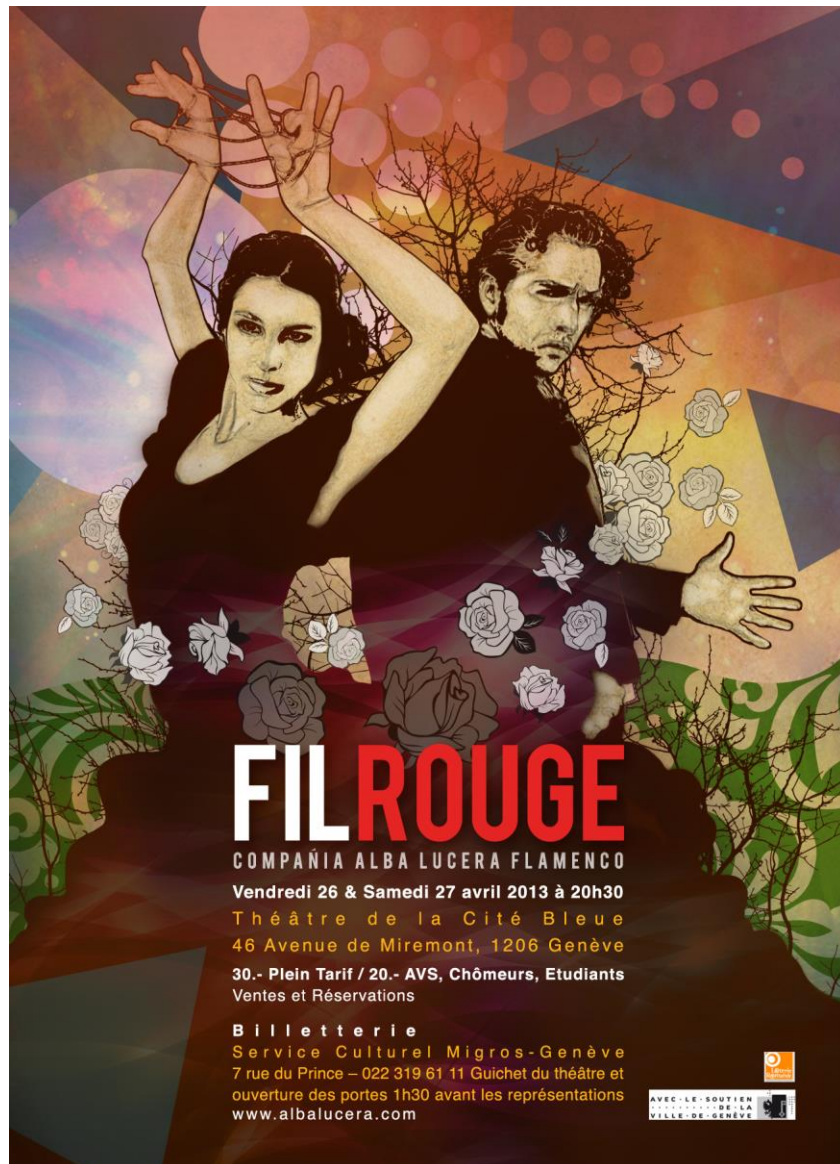
<sup>12</sup> DUPUY, Dominique, *op. cit.*, p.79. "Quien nace está destinado a morir y acaba muriendo a un relativo plazo, emprendiendo el camino inexorable que lo lleva a la muerte; sin embargo, ese ejercicio, quién lo baila lo conoce mejor."

efecto, como lo enuncia el coreógrafo, lo que hace el bailarín muere en el mismo instante en que se realiza, y tiene que volver a hacer simultáneamente, y volver a hacer todavía. La danza se puede así definir como pérdida, muerte y resurrección permanentes, según Dupuy: “Cela ne veut pas dire qu'il ne craint pas la mort comme tout un chacun, mais qu'il est habitué à en jouer et à l'intégrer à sa vie”<sup>13</sup>. (...) Faire et refaire le château de sable, voici ce à quoi l'homme de danse doit s'accoutumer.”<sup>14</sup> La imagen de castillo de arena como manera de representar el carácter efímero de la danza, alcanza la poética del haiku previamente citada, abarcando una estética de la belleza fulgurante, sujeta a la dispersión de los vientos. De la misma manera el acto de danza se convierte en recuerdo una vez realizado, sin más huellas materiales que el polvo de los pasos de los bailarines que se queda sobre el suelo.

---

<sup>13</sup> DUPUY, Dominique, *op. cit., ibidem*. “Esto no quiere decir que el bailarín no tema la muerte como cada uno, sino que está acostumbrado a jugar con este dato, a integrarla a su vida.”

<sup>14</sup> DUPUY, Dominique, *op. cit.*, p. 95. “Hacer y rehacer el castillo de arena, he aquí lo a que el hombre de danza se tiene que acostumbrar. Hace parte de su destino.”



© Vega 2013

Los paisajes de la creación artística y su relación con lo real

### FIL ROUGE

*Primera escena; la pared y el cruce del umbral*

*En la penumbra de un escenario sin telón, un personaje – una bailaora vestida de pantalones negros y chaqueta corta–, entra en escena: se enfrenta a una tela que divide el espacio, mural immaculado o simple pared, delante de la cual se coloca en su primera aparición.*

A nivel contextual, el paisaje tanto interior como exterior de un



terremoto constituye el decorado del espectáculo. El seísmo integra la estética del quebrantamiento y del vacío como punto de partida hacia un nuevo renacer, mediante la exploración de territorios desconocidos e inciertos. La evocación de la confrontación del ser a un obstáculo – materializado en una pared– en la primera imagen de la obra, plantea la finitud, los límites, y el deseo de superación del hombre, dejando que la danza posibilite entablar un diálogo con *el otro lado*. En esta primera escena, la danza abarca un conflicto que remite a la condición humana, invitando al personaje a pasar al otro lado, no del espejo, sino de la pared-tela comprendida como expresión de la frontera que traspasar para llegar a lo desconocido. El espacio de lo otro invita entonces al personaje a re-descubrirse a si mismo dentro de paisajes inéditos, en un impulso a su vez de inquietud y asombro. El personaje, con la voz silenciosa de su cuerpo de bailarina, zanja el umbral de la tela tras enfrentarse con el muro, y traspasa la frontera como opción vital, entregándose al abismo. En esta etapa, el abismo invita a reconsiderar su propia identidad desde la experiencia de la otredad. La materia, lo terrenal, ese muro sólido a continuación derrumbado por un terremoto figurado por los quejidos del cante flamenco, deja así paso a una dimensión ajena y al borde del precipicio. En efecto, la música expresa la apertura de los adentros de la tierra, mientras que la bailarina se ve sujeta a la caída y al vuelo, iniciando un viaje hacia lo desconocido, lo imaginario y lo aéreo. Ese encuentro con la dimensión aérea la llevará a experimentar una transformación que la devolverá a una dimensión remota, subterránea, en una exploración uterina donde regresará a un estado arcaico, bajo la forma de un insecto, adoptando en su danza la apariencia de una araña-tejedora. En el espectáculo, este regreso al reino animal y a lo ancestral tras pasar por el otro lado de la pared-tela, evoca etapas anteriores a la presencia humana sobre la tierra: a modo de nueva gestación, la bailarina explora el suelo antes de aterrizar de nuevo en el mundo de lo humano y celebrar el instante frágil, efímero, de la fiesta de los hombres. Es así como en escenas siguientes, el baile flamenco, desde su tradición vinculada con la tierra, le va a permitir seguir la huella de su inscripción terrestre y volver a una dimensión humana, desenrollando un hilo rojo en una narración coreográfica. El regreso del paisaje a través del flamenco visto como manifestación terrenal, simboliza una forma de re-unión con el mundo, mientras permite comprender la tradición como homenaje a la tierra, haciendo inmersión en el color rojo – expresión de la sangre y del fuego que da vida -, color de un mismo impulso de deseo y de muerte. El hilo comprendido como huella de los pasos de la bailarina, y la tela vista como trama o primera expresión de la escritura, así como espacio de la araña y símbolo de la creación, invitan a comunicar y entablar un diálogo con el otro y lo otro: en efecto, en *Fil rouge* los personajes van a recurrir a lenguajes plurales, del cuerpo a la palabra y de la música al silencio, para re-formular el mundo y entrar en el paisaje.

La confrontación de la bailarina con un muro al colocarse delante de la pared-tela en la primera escena de *Fil rouge*, da paso a la figuración de su conflicto interior, mediante la presencia y danza de un bailarín que aparece detrás de la tela y que se revela, más allá de un partenaire de danza, siendo su doble o *alter ego* masculino. En efecto, el hombre baila y expresa lo que está viviendo su versión femenina, mientras que las luces, jugando con la transparencia de la tela, dejan oscilar los cuerpos danzantes como apariciones bien sea veladas o diáfanas. La tela se convierte así en una pared mediante el juego de luces: la transparencia se opaca y el velo cobra la apariencia de un muro, metaforizando la tensión dialéctica entre el velo y el desvelo del universo interior de la bailarina cuyo compañero evoca los adentros. Por otro lado, la tela abarca la noción de creación, desde el significado de la acción de tejer y su referencia al lenguaje, al dibujo de signos como expresión de la obra tanto artística como humana, llevándonos a la inscripción de la palabra. Así, el baile se entrega a la mirada del espectador entre luz y sombra, mientras lo lleva a visitar zonas ocultas de la conciencia humana y a explorar lo ancestral en el hombre. La danza nos lleva en efecto a volver a las sombras de lo primitivo, a lo oculto que dará paso en la siguiente escena del espectáculo a la caída y al vuelo, mediante una inmersión hacia lo desconocido que abre paso a la exploración del suelo, en un regreso a una etapa de reptil como vía transitoria y anterior al mundo de los hombres. En esta secuencia, la danza y la música interrogan tanto los espacios físicos, las dimensiones terrenales y aéreas, como zonas interiores del ser humano. Partiendo de paisajes ancestrales, la odisea de la bailarina y de su compañero a modo de sombra o revelación, nos conduce al reino animal y a lo arcaico: abarcando la etapa de la reptación como imagen de reminiscencia o etapa anterior a la postura humana, la bailarina cobra la forma de un insecto mediante sus movimientos, convirtiéndose luego en una bailarina-araña que teje su propia tela.

Como lo hemos subrayado, el motivo del límite y de la frontera, simbolizado por la pared-tela, metaforiza la relación del hombre a sus propios deseos y su aspiración a trascender su condición. “*Lo Real es superación bailando*”, dice Israel Galván acerca de su último espectáculo titulado *Lo Real*. En un contexto distinto a la sinopsis de la obra de Galván, y dentro de la perspectiva de la presente investigación, podemos considerar la danza como una superación de lo real, el acto de bailar permitiendo transgredir las fronteras terrenales sin apartarse del suelo. En efecto, mientras que la creación de Israel Galván plantea de manera impactante el modo en que la danza se convierte en opción vital para superar los horrores de la guerra, la relación metafórica que tiene la danza con la dimensión real se expresa en la forma en que el cuerpo del bailarín dialoga con elementos de la realidad y los desplaza a un nivel de figuración, jugando con el plano material y los significados. Partiendo de la imagen física y prosaica del funcionamiento de un objeto real,

el coreógrafo, de manera similar al poeta, hace visible y tangible el símbolo que conlleva dicho objeto, mediante su distorsión o enfoque particular, y según la orientación de su mirada y de las partes que quiere dejar perceptibles. Así, al igual que en la pintura, la danza implica una mirada distanciada de la realidad para llegar a expresarla desde una sensación física, material, que abre paso al terreno imaginativo. En esta misma idea, Picasso considera que hace falta atravesar lo que ve la gente, la realidad, para llegar a ver lo invisible que el objeto por su presencia oculta. En efecto, el traspaso del objeto convoca los recursos de la imaginación adentrándonos en un nivel de abstracción, metafórico, que permite ver más lejos, captar desde una dimensión paralela imágenes que cobran vida y se cargan de sentido. Del mismo modo, un cuerpo en movimiento, inscribiéndose en un paisaje extra-cotidiano como lo sería un escenario, un estudio de danza o cualquier espacio exterior en el caso de una *performance*, se distancia de lo real, sin perder contacto con la realidad que abarca, hasta llegar a lo universal: “nullement possessif à l'égard du modèle, l'artiste opère une mise à distance du réalisme pour accéder à une autre vérité”<sup>15</sup>, escribe la coreógrafa y psicoanalista France Schott-Billman, como manera de dialogar con el inventor del cubismo. En este sentido, la poesía comparte con la danza la idea de un lenguaje extra-cotidiano que traslada a otro contexto los signos del discurso, llevándolos al espacio de la creación que se alimenta de lo real para trascenderlo. Prejlocaj, en su concepción coreográfica, se distancia del principio de *imitatio*, inscribiendo el movimiento en un *a priori* alejado de la realidad comprendida como espacio ajeno a la danza. Así, la imagen se anticipa a la realidad y se introduce en la danza como manera de traducir lo real y apropiárselo, más allá de una búsqueda de reproducción: se trata de entender el mecanismo orgánico o mecánico del movimiento para encarnarlo; a modo de ejemplos, comprender –en la idea de llevar consigo, en su piel y hacer cuerpo con– la manera en que un objeto rueda por el suelo, reparar el origen de la fluidez de un movimiento de algas en el mar, del pulso de las olas, o seguir aprendiendo del eje fijo de un ventilador que mantiene el mismo ángulo cual sea la velocidad de la rotación de sus alas y su inclinación, como imagen metafórica y objetivada de los giros que da el bailarín.

Pina Bausch, pionera del Tanztheater cuyo principio consiste en “situer l'acte de la création chorégraphique dans l'arène des métaphores de la vie quotidienne”<sup>16</sup>, considera por su parte que una obra pasa a ser obra mayor si comprende en sí misma un sistema de escritura y consigue transcribir la

---

<sup>15</sup> SCHOTT-BILLMAN, France, *Le Besoin de danser*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 132-133. “Más allá de poseer su modelo, el artista efectúa un distanciamiento con el realismo para acceder a otra verdad.”

<sup>16</sup> GAUTHIER, Brigitte, *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, Paris, L'Arche, 2009, p. 45. “Situar el acto de creación coreográfica en el círculo de las metáforas de la vida cotidiana.”

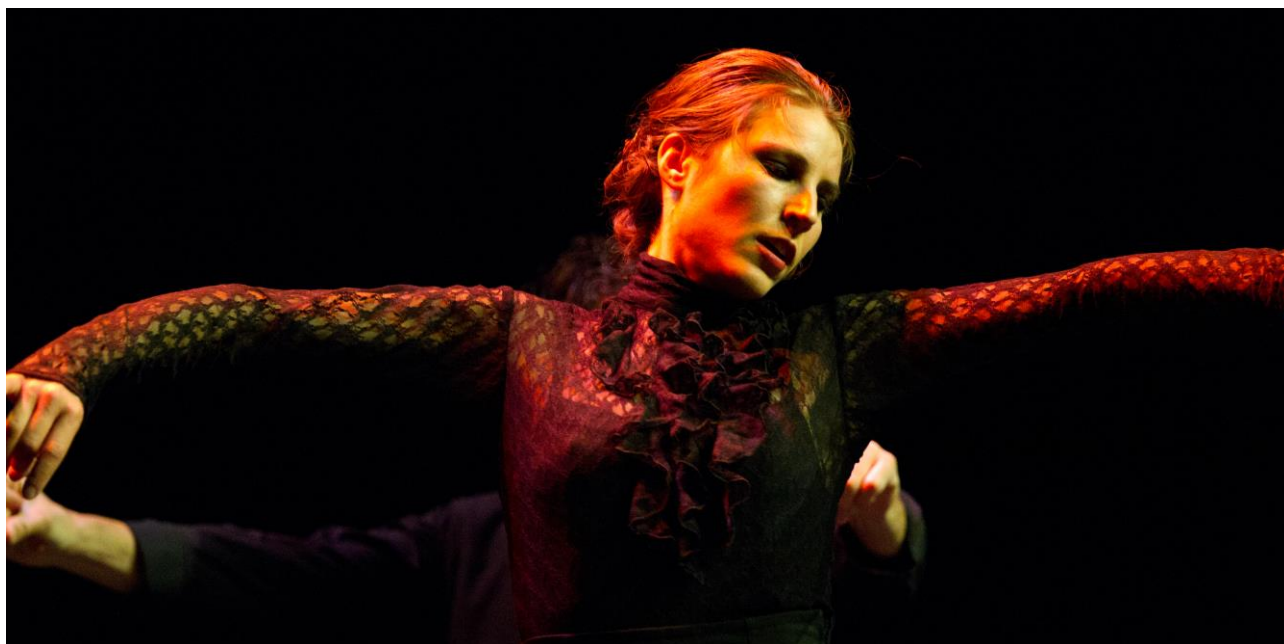
totalidad del universo a partir de una mirada singular. La constitución de un sistema autónomo de reescritura del mundo viene a ser así materia de las investigaciones coreográfico-teatrales de Pina Bausch, en busca de una lengua paralela a otra lengua, y en camino hacia una traducción de un estado del mundo, es decir de sus paisajes y de los distintos elementos que abarcan. El valor metafórico de la danza que podemos observar a través de las inquietudes coreográficas mencionadas, da cuenta de un manifiesto parentesco entre el lenguaje poético y coreográfico, así como de la fusión de los paisajes del mundo real e imaginario: en el Tanztheater de Pina Bausch, por ejemplo, asistimos a una captación de lo real a través del cuerpo, “le corps se fait surface d'impression et de production”<sup>17</sup>, mientras se observa el mismo fenómeno en el terreno de la poesía, si sustituimos el término “cuerpo” por “mirada”. En ambos contextos, se opera una transmisión de la realidad mediante unos recursos alejados de los principios del realismo o naturalismo, y se introducen símbolos e imágenes en un sistema de escritura basado en un nivel metafórico. En efecto, el enfoque de Pina Bausch en su *Tanztheater* es esencialmente visual, como lo escribe Brigitte Gauthier, sin embargo, “le fait de parler d'images souligne l'image isolée [...] (et) privilégie l'arrêt sur mouvement comme essence de la danse et de la théâtralisation d'un instante”<sup>18</sup> a lo cual añade Norbert Servos: “le théâtre dansé de Pina Bausch est très proche de la poésie. Comme cette dernière, il se raconte par la force pure des métaphores.”<sup>19</sup> En esta misma dirección, las escenas del espectáculo *Fil rouge* utilizan la dimensión visual como materia del lenguaje y se alimentan de elementos concretos sacados de paisajes reales -el objeto sujeto a la mirada-, para trascenderlos, solicitando la imaginación del receptor mediante una reconstrucción mental que abarca y revela la historia de un personaje, partiendo de su imagen en continuo movimiento.

---

<sup>17</sup> GAUTHIER, Brigitte, *op. cit.*, p. 30. “El cuerpo se hace superficie de impresión y de producción.”

<sup>18</sup> GAUTHIER, Brigitte, *op.cit.*, p. 42. “El hecho de hablar de imágenes subraya la imagen aislada [...] (y) privilegia la pause sobre el movimiento como esencia de la danza y de la teatralización de un instante.”

<sup>19</sup> GAUTHIER, Brigitte, *op. cit.*, p. 43. “El teatro bailado de Pina Bausch es muy cercano a la poesía. Como esta última, se narra gracias a la fuerza pura de las metáforas.”



© JC Arav

### FIL ROUGE

*Segunda escena; del vuelo a los paisajes subterráneos*

*El personaje masculino, una vez pasado delante de la tela, se reúne con la bailarina, al compás de una siguirya cuya intensidad va subiendo, encarnando el terremoto que amenaza y apunta en las voces flamencas. En un remate final la bailarina cae sobre la espalda de su compañero y un breve pas de deux acabado en un porté cierra la primera escena. La bailarina se deja llevar por el bailarín entre sueño y ausencia, muerte o vuelo pasajero, hasta llegar a las afueras del escenario; volverá en la siguiente escena, descalza y sin suelo debajo de sus pies, como lo sugiere su interpretación de la canción “Surrender” de Olöf Arnalds.*

La canción de Olöf Arnalds, titulada “Surrender”<sup>20</sup> irrumpe el espacio sonoro, mientras que la bailarina, sentada sobre una silla, deja hablar sus manos, contando mediante gestos silenciosos y expresivos su extravío; así, baila el hecho de mirar y ver desde las afueras, desde lo otro, a través de una ventana de cristal o pared de vidrio que aísla mientras no impide ser parte, en apariencias:

---

<sup>20</sup> En inglés, *to surrender* significa “rendirse”, “entregarse”. Se trata al origen de un término militar que implica también el final de un combate, de ahí encontramos como segunda acepción el término: “renunciar”, “abandonarse”, abarcando la noción de desapego y simultáneos despojo, quietud y apaciguamiento, fundamentales en la filosofía del Zen.

- *En un juego de luces y de transparencias, de espejos como auto-engaño o huella de mi propia identidad remota, no busco reconocermme, solo quiero entrar en el paisaje. Pero estoy lejos, y tu ausencia es el reflejo de mi propia extrañeza.*

Sin embargo, el dolor de la lejanía también abarca el placer de saberse otro, sujeto a la transformación y en busca de un suelo que pisar, de manera inaugural, no ingenua, como lo matiza de manera alumbradora Andrés Neuman en su poema *Propósitos del viaje*:

Amar sin desconfianza  
los cambios que me traiga la quietud  
así como la paz del que se mueve  
y se transforma en tránsito. Partir  
inaugural, no ingenuo.<sup>21</sup>  
(...)

Tal como lo experimentan los personajes del espectáculo *Fil rouge*, estos versos revelan cómo el propósito del viaje remite al tránsito del ser convertido en su propio camino – en la zona fronteriza de un espacio a otro-, desde un continuo andar que evoca las migraciones humanas y abarca el constante diálogo entre movimiento y quietud, a raíz de la danza. Se revela de esta manera una poética de presente absoluto, una dialéctica del desplazamiento, partiendo de la espontaneidad y naturalidad del recién nacido (“inaugural”) y el conocimiento, en sus pasos, del que ha recorrido mucho (“no ingenuo”), con una conciencia del instinto, del mar y de las cosas antiguas que vuelven a nacer en cada instante.

- *El suelo parece tan lejano, sin embargo me ves a tu lado. Celebro mi ignorancia, el no saber donde estoy, y si estoy. Mi cuerpo se mueve, en su impulso parece recordar una etapa anterior a mis pasos, entonces voy, veo el hilo. Pero tengo miedo, temo no poder regresar a la luz del día y seguir en un eterno presente de burbuja de aire, condenada a reptar en la oscuridad de las entrañas de la tierra. Te veo desde las afueras, escucho mi voz lejana, emitida desde la periferia de mi propio ser. Doble. Un hombre está detrás de mí, silencioso. Me acompañará en mi regreso al mundo, mientras tanto tendré que visitar posturas ancestrales, paisajes submarinos que abarcan un tiempo en el que las branquias sustituían a los pulmones. Cuando me sumerjo en el agua me siento regresar allí de donde vengo, detrás del útero, más allá todavía: vuelvo a la condición de pez, a un origen incierto. Hoy soy anfibia, como se dice de los que han vivido en el agua cuando jóvenes y en tierra cuando adultos,*

---

<sup>21</sup> NEUMAN, Andrés, «Propósitos del viaje», *Mística abajo*, in: *Década*, Barcelona, Acantilado, 2008, p. 173.

*perdiendo sus branquias por adquirir pulmones. Cuando entro en el agua mi pecho se ensancha, mis ojos parecen ver en la oscuridad y mi piel respira. Las branquias no están lejos, no tanto como parece, y el océano me abraza.*

Las geografías ancestrales, la era de las placas minerales en formación y en colisión debajo de los océanos, hacen eco a la gestación humana, a la vida uterina. Así, pisar el suelo se revelará en la siguiente escena como un renacer al mundo –un parir y ser parido visto como el reflejo de un mismo movimiento–, un nuevo aterrizar en la dimensión terrenal. Mientras tanto, sentada en su silla, al ritmo de la voz de Olöf Arnalds, la bailarina canta en silencio y baila el vuelo de un personaje en busca de un suelo que pisar. Ojos cerrados boca abierta, ojos abiertos boca cerrada y finalmente ojos abiertos boca abierta, el grito de sus entrañas dice mientras calla:

– *Tu ausencia es tan solo la imagen de mi propio extravío y grito en silencio. Sientes fuego brotar de mis párpados. La luz se apaga, lloras, ves el hilo. El grito está en las entrañas, allí donde sólo puede callar. El grito nadie lo oye ni lo entiende. El cuerpo interroga.*

– *Escúchame, aunque no me oyes ni me ves. El eco se dibuja en las nervaduras de la tierra, en su humedad, en el agua que brota de las paredes de piedra. El silencio tiene resonancia.*

La canción “Surrender” que integra la segunda escena del espectáculo, y cuya interpretación dará paso a una exploración coreográfica del suelo, interroga la relación del ser al mundo, su inscripción tangible en el paisaje, así como su condición doble, mientras el personaje de la bailarina experimenta una sensación de otredad previa a su transformación. De esta manera, la bailarina deja su silla e integra en su danza un movimiento de reptación, antes de adoptar una postura de araña, jugando con la idea del hilo que se teje – hilo rojo– y de una multitud de patas que permiten avanzar en diversas y simultáneas direcciones. Así, al investir el suelo la bailarina apela a visitar nuestro origen, recordando una postura ancestral o embrional anterior a la verticalidad humana.



©JC Arav

Vista desde otra perspectiva, la presente escena que sucede al peculiar baile de grito de silencio en la canción “Surrender”, expresa la presencia en ausencia del panorama japonés del *Ukyo*, anteriormente mencionado, reanudando con paisajes imaginativos donde lo invisible cobra tanta importancia como los seres de carne y hueso.

La bailarina interpreta la pérdida de contacto con la tierra por parte de un personaje que, tras experimentar una experiencia sísmica, se siente rozar el suelo, volar por confines desconocidos, ignorando el camino de regreso hacia la dimensión terrenal y el mundo de los hombres. La dimensión aérea de este modo abre paso a lo otro en uno mismo, mediante la posibilidad de visitar paisajes que cuestionan nuestra terrenidad: en *Fil rouge*, el viaje de lo material a lo espiritual –pasando por lo orgánico y subterráneo como vía de retorno a lo humano–, ocurre sobre el escenario, el regreso a un estado anterior a la verticalidad apareciendo como camino de un posible aterrizaje en el plano terrenal. Volver a recorrer el camino de la evolución animal o de la gestación



humana se presenta, en efecto, como opción vital para el personaje que busca el hilo de su creación y la huella del mundo de los hombres. De la misma manera, si partimos de la historia de la evolución biológica del hombre que pasa de andar a cuatro patas a una postura vertical –figuración de la aspiración y del deseo de elevarse–, topamos con la reminiscencia de un universo de reptiles que el bebé parece recordar al desplazarse por el suelo con movimientos simétricos que imitan la reptación. La verticalidad después alcanzada por el hombre se convierte, sin embargo, en un ideal para el ser humano que anhela poder elevarse en los aires, tal como aparece en el mito de Ícaro hasta llegar a personajes míticos entre brujas, hadas, y aves de todo tipo. El deseo de volar manifiesta tradicionalmente, tanto en la danza como en la poesía (a través de la recurrente exploración del cielo y de sus constelaciones), el acceso a un estadio superior del hombre, relacionando el concepto de elevación y la dimensión celeste con lo espiritual, y a nivel físico valorando la parte superior del cuerpo, visible en lo que podríamos llamar el culto de la cabeza, frente a cierto desprecio por la dimensión de los pies. Sin embargo, tal como lo expresan los poemas del ya citado Andrés Neuman, reunidos en la obra *Mística abajo*, se puede concebir una poética que parta del suelo y de la tierra como espacio trascendente, abarcando la dimensión de los pies como fuente de una mirada poética. De esta manera, hallamos un parentesco con la danza que se inscribe en el tierra para transmitir imágenes aéreas: volar o pisar el suelo aparecen como ambas maneras de encontrar una vía trascendente, ante el arcaico deseo de elevación del ser humano, como manifestación de su búsqueda. En efecto, “la trascendencia inmanente sería alcanzar un discurso espiritual sin salir de lo terrenal, al contrario de una mística tradicional que entiende el cuerpo como punto de partida para terminar prescindiendo de él<sup>22</sup>”, afirma Andrés Neuman, antes de añadir que “alcanzar cierto estado de contemplación sagrada de la realidad con punto de partida y de llegada en el cuerpo y en lo físico entabla un posible diálogo con la danza.”<sup>23</sup> Así, la mística terrenal, al abarcar el carácter efímero de la materia, permite transmitir la emoción de las denominadas artes vivas, que se sitúan “sobre el filo” si recordamos las palabras del bailarín Andrés Marín. En esta misma idea, *Fil rouge* establece un puente entre una dimensión terrenal y aérea, partiendo de lo material como umbral de lo espiritual. El escritor Ismaël Kadaré enuncia en esta misma perspectiva cómo la grandeza del hombre aparece a medio camino entre cielo y tierra: “La nature a laissé l'homme entre ciel et terre (...), c'est dans cet espace que son drame s'est désoulé et se déroulera toujours. Et il ne s'agit pas là d'une restriction, au contraire, en cela réside le fond de sa grandeur.”<sup>24</sup> Partiendo de la idea de la presencia de paisajes terrenales como

---

<sup>22</sup> NAEF, Aude, Entrevista inédita con Andrés NEUMAN, Madrid, 2012.

<sup>23</sup> NAEF, Aude, Entrevista inédita con Andrés NEUMAN, Madrid, 2012.

<sup>24</sup> KADARÉ, Ismaël, *Angelin Prejlocaj, chorégraphe*, Maxéville, France, Ed. Arts

umbral de espacios ajenos por explorar, *Fil rouge* anhela despertar lo sublime presente en zonas más cavernículas y oscuras de las entrañas de la tierra. Como lo formula Kadaré, la grandeza del hombre reside en su aspiración a visitar el mundo de las aves, mientras que su inscripción en la tierra convierte su deseo en motor de la imaginación, y hace de sus anhelos una musa. Así, el espacio límite o intermedio entre cielo y tierra, panorama de la estancia humana y decorado de la existencia, abre las puertas de paisajes a medio camino entre lo tangible y lo intangible, permitiendo el nacimiento de la danza que abarca la acción de volar en sus gestos, sin pretender prescindir del suelo indispensable para la realización del acto coreográfico.

El arte flamenco a modo de aterrizaje

*Un feu qui s'acharne à mourir pour renaître, c'est le style flamenco.*  
Jean Cocteau

*FIL ROUGE*

*Tercera escena; el hilo*

---

chorégraphiques: l'auteur dans l'oeuvre, Armand Collin, 1992, p. 24. “La naturaleza ha dejado entonces el hombre entre cielo y tierra (...) es en este espacio que su drama se ha desarrollado y se desarrollará siempre. Y no se trata de una restricción, al contrario, aquello constituye el fondo de su grandeza.”



© Oliver Wavre

*La bailaora entra de nuevo en escena, vestida de un largo traje color burdeos; un hilo rojo (una fina cuerda visible en filigrana detrás de la pared-tela) está atado a su espalda y desenrollado desde las afueras del escenario por una mano invisible al público. La bailaora pasa detrás de la pared y reaparece en las espaldas del primer cantaor sentado. El personaje femenino efectúa como una funámbula el camino de regreso a la silla que había abandonado, tras su metamorfosis en bailarina-araña. Una vez realizado este recorrido que narra metafóricamente su regreso al mundo a modo de aterrizaje, la bailaora sujeta en el respaldo de la silla el hilo previamente atado a su espalda, mientras que, delante de ella, el cantaor a modo de sombra o proyección, inicia un cante por soleá. La soleá, cante flamenco tradicional considerado como uno de los más jondos y cuya raíz hace eco a la palabra “soledad”, se despliega en el espacio sonoro; al compás del cante y sin ningún tipo de acompañamiento musical, la bailaora comienza a bailar. En un segundo tiempo, bailaora y cantaor, como dos intérpretes de la misma soledad, efectúan a compás, gestos y desplazamientos idénticos, sin que ninguno de los dos parezca reparar la presencia del otro. Dos soledades alineadas dibujan el camino de un desplazamiento con líneas múltiples, en el cual los cuerpos se convierten en un espejo, diciendo sus vivencias de manera simultánea, y evolucionando en paralelo, cruzándose sin tocarse. La emoción se intensifica a medida de que el cante y la expresión coreográfica van avanzando, dejando que el guitarrista y el segundo cantaor integren el cuadro. El baile puede entonces encender su llama: la bailaora vuelve al*

*mundo de los hombres, aterriza, integrándose al espacio terrenal mediante una danza de color rojo como la sangre y la imagen del deseo, ambos elementos inherentes a la vida.*

El hilo rojo que remite al acto de tejer, y por extensión a la creación de la trama del presente espectáculo, dibuja un recorrido que parte del deseo de reencontrar la huella de la dimensión humana – regreso a lo terrenal –, y apunta hacia la sensación de lo sublime en su trayecto de vuelta. El rojo del deseo, visible en el color del hilo, figura el conjunto anhelo de encontrar un suelo y el grito de libertad que se ha dado de manera silenciosa en la segunda escena. El cuerpo invita a seguir el camino, a creer en un posible retorno, mediante el regreso a lo humano y a la dimensión carnal que el arte flamenco pinta de rojo. Sin embargo, el recorrido que dibuja el hilo comprende la travesía de paisajes desolados y la experiencia de una soledad –si bien compartida por el personaje masculino a modo de doble o de sombra–, vivida como el asomo a un precipicio. La sensación de deseo de vida, de retorno a lo carnal, roza con la amenaza de pérdida de contacto con el mundo terrenal, y transmite un sentimiento de abandono y de desolación, expresados en el cante y el baile por soleá. De este modo, *Fil rouge* plantea una tensión entre la vitalidad del color rojo y la soledad de los personajes como reflejo de la aridez de sus paisajes interiores: mientras crece el deseo de unirse a lo terrenal, el *quejío* y el baile despliegan un grito de almas que bailan sobre la cuerda floja, hermanadas con los territorios de la frontera.

Por otra parte, tal como lo hemos desarrollado en el apartado anterior, la transición de la segunda a la tercera escena evoca zonas oceánicas y primarias, mediante una danza uterina en la cual la bailarina recorre paisajes que recuerdan un tiempo ancestral, mítico, donde las branquias sustituían a los pulmones. Sin embargo, la bailarina no permanece en los fondos marinos, sino que sale del agua, abre los ojos, y en un estado de semi-conciencia, enciende una mirada interior; es así como, mientras retoma contacto con el suelo, la luz brota de sus adentros:

- *Al salir del agua he cerrado los ojos para no deslumbrarme, pero la luz brotaba de mis párpados. Me sumerjo de nuevo, te veo en los relieves del agua. Densa, profunda y ahogada de luz. Siento algo brotar, mezcla de sol y de lágrimas. Sin perder el compás del tiempo, el hilo se tensa hacia allí, hacia ti. Se tensa pero no se rompe. La luz se apaga, lloras, ves el hilo. El llanto es un bálsamo.*

La luz precede el hilo que conducirá a la bailarina hacia la orilla, de la misma manera que la cuerda se convierte en la huella de sus pasos sobre la tierra. En efecto, en la presente escena el hilo se coloca detrás de la espalda del personaje femenino y se desenrolla mientras la mujer avanza, dibujando el

recorrido de sus pasos a medida de que va avanzando, sin indicar de manera previa su dirección. De manera visual, los pasos de la bailarina constituyen así el dibujo de su recorrido; el hilo se hace testigo del trayecto, más allá de orientar al personaje.

Por otra parte, a nivel simbólico y temático, las huellas de los pasos figuran en esta escena el retorno a la raíz, haciendo referencia al aspecto ancestral y terrenal del arte flamenco, como lo hemos señalado anteriormente. Pisar el suelo aparece entonces como manera de reanudar con la dimensión humana, haciendo del zapateado y del *quejío* del cante flamenco una opción vital: bailar se convierte en vía de regreso al mundo, a modo de nuevo nacimiento, celebración y homenaje a la vida, mientras que el *quejío* del cante parece evocar al niño, cuyo llanto al tragar aire por primera vez en sus pulmones se puede considerar como origen de la música de los hombres.

– *Algo está hirviendo, algo se está quemando y las llamas sobre ese cuerpo rompen los tejidos de su piel. Está bailando.*

*Algo bello e insoportable que devora la carne. Ella intenta escupir las llamas que la están tragando desde sus adentros, pero están muy abajo, demasiado abajo para que puedan salir. Las llamas están ancladas en lo más profundo, allí donde sale la vida cuando una mujer es más que un hilo.*

*Avanza a tientos en la oscuridad, un viento suave acaricia su piel. Si hiciera más frío los copos de nieve cubrirían su rostro. Pero el viento es suave. Va a llover.*

En las coreografías de las últimas escenas, el fuego de la sangre se expresa en lo rojo, color de la carne y de la tierra que da vida, expresión del paso de lo espiritual a lo carnal. La bailaora después de haber regresado a la tierra con su baile “por soleá”, celebra su vuelta a la dimensión humana, iniciando una “alegría”, *palo* flamenco, de carácter alegre como lo indica su nombre. Mientras tanto el hombre, su doble a modo de sombra, está ausente; reaparecerá en la última escena del espectáculo, cuando los dos intérpretes de una misma experiencia humana y extra-cotidiana, se encontrarán finalmente para bailar juntos el regreso a la unidad, completándose en su danza.

La noción de lo sublime en paisajes del cante y del baile

Como lo hemos planteado en el episodio de la “soleá”, los paisajes desolados de los personajes se pueblan de cante y de baile, elementos esenciales para su existencia. En esta misma idea, podemos recordar el poema *Al gitano* de Miguel de Unamuno, donde se plantea poéticamente un paisaje de naturaleza virgen en el cual la música y el arte de los gitanos tienen cabida, hallando su eco en la grandeza de cobijadores paisajes naturales:

*Con el cante jondo, gitano, / Tienes que arrasar la Alhambra, / No le hace falta a la  
zambra / Palacios hechos de mano. / Que basta una fresca cueva. / A la vera del camino,  
/ Tienes al cante por sino / Que a tus penitas abreva. / Tienes el sol por hogar, / Tienes  
el cielo por techo, / Tienes la tierra por lecho / Por linde tienes la mar. / Allá van mis  
cantares / por encima de los montes, / por encima de los mares / ¡Gitanos del  
Sacromonte!*<sup>25</sup>

Desde otro enfoque y en relación al concepto de lo sublime inherente al arte flamenco considerado como forma de vida –reflejado en los citados versos de Unamuno-, Tomás Borrás, en su poema “Elegía del cantaor” homenajea a don Antonio Chacón con las siguientes palabras: “(...) y ser flamenco es otro ver el mundo, con el sentido grande; el sino de la conciencia, la música en los nervios, fiereza independiente, alegría con lágrimas, y la pena, la vida y el amor ensombreciendo; odiar lo rutinario, el método que castra; (...); convertir en un arte sutil, y de capricho y libertad, la vida; sin aceptar el hierro de la mediocridad; poner todo a un envite; saborearse, darse, sentirse, ¡vivir!”<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> UNAMUNO, Miguel de *Al gitano*, in: Letras Flamencas, <http://www.folcloreyflamenco.com/index.php/Letras-Flamencas/Tientos-Tangos-Miguel-de-Unamuno.html>

<sup>26</sup> BORRÁS, Tomás, *Elegía del cantaor*, 1906. (No hemos podido encontrar la fuente original de los presentes versos, *ndla.*)



Borrás plantea en estos versos libres cierta definición del denominado *duende*, sobre el cual se ha derramado tanta tinta en el ámbito del flamenco. En efecto, el duende considerado como esencia, momento mágico, alma o espíritu del arte flamenco en su máxima expresión, tiene un estrecho parentesco con el concepto de lo sublime, así como con la estética del haiku anteriormente citado. En efecto, el duende reúne la dimensión humana –por su carácter efímeral-, a su vez que abarca la inmensidad del universo. Encarnado en la finitud del hombre, en el cuerpo del bailar o cantao, el duende permite a ese último acceder a la visión fulgurante de lo infinito, tanto en una emoción cercana al trance, como en un estado de gracia y de genio expresados en la danza o la música. A modo de comparación, podríamos decir que el aleph de Jorge Luis Borges, en su cuento del mismo nombre, también abarca el concepto de duende, mientras que la poética tradicional japonesa transmite semejante sensación en la concisión del haiku, llevando al lector advertido a la iluminación, mediante la revelación de la imagen poética en el último verso de

esta forma poética. En el contexto del flamenco, el poeta Lorca formula una definición del duende con el concepto de “sonidos negros”, comprendidos como “el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. (...) Verdadero estilo vivo; (...) creación en acto.»<sup>27</sup>

Así, según la visión del poeta, el duende comprendido como "creación en acto", despierta la emoción humana con suma intensidad y de manera universal, expresando con peculiaridad el concepto de lo sublime. En efecto, Lorca recorre y retrata a continuación la historia de la civilización occidental mediante la definición de los sonidos negros, percibidos a su vez como espíritu de la naturaleza y eco de las busquedades de filósofos de distintas edades: «Este "poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica" es, en suma, el espíritu de la sierra, el mismo duende que abrazó el corazón de Nietzsche (...).»<sup>28</sup>

El espíritu de la montaña dialoga con la voz de filósofos, introduciendo el pensamiento del hombre en el corazón de paisajes naturales y en los más profundos follajes de la sierra, como imagen metafórica de la reflexión espiritual.

La creación artística desde latitudes y temporalidades móviles; una manera de bailar sobre el hilo.

A lo largo de nuestra reflexión, hemos visto cómo el arte, en distintos contextos, cuestiona la relación del hombre a una dimensión que lo supera; la creación artística permite al ser dialogar con el mundo de los dioses y de lo ajeno, así como con el otro lado de la pared, mirando tanto en su propio interior como hacia paisajes exteriores. En efecto, considerando la importancia del paisaje para la realización de grandes obras, vemos cómo la naturaleza, de manera ancestral, aparece como invitación a manifestaciones artísticas en camino hacia lo sublime; sin embargo, la relación del hombre al paisaje como esencia de la creación artística, se ve sujeta a cambios de perspectivas, según las etapas en que se inscribe. La modernidad propone en este sentido una reorientación de la mirada del artista, condición esencial al sentido de la creación comprendida como constante mudanza, y a la imagen del movimiento inherente a la danza:

“Graham a défini la danse moderne comme une réorientation du corps (...) cherchant à donn[er] accès à une nouvelle carte du monde (...): l'orientation c'est ce qui vient de l'orient et va vers l'occident (...). Se réorienter. Telle était certainement la question de la modernité; celle, en

---

<sup>27</sup> LORCA, Federico, «Juego y teoría del duende», in: *Obras completas*, Barcelona, Galaxia/Gutenberg, Círculo de Lectores.

<sup>28</sup> LORCA, Federico, *ibidem*.



tous les cas, que posait cette mort des dieux (ou de Dieu) que Nietzsche avait annoncée, sans que les conséquences de cette nouvelle en aient été immédiatement mesurées.”<sup>29</sup>

Según la mirada de la pionera de la *modern dance*, la danza lleva a reconsiderar la representación del paisaje, mirando hacia Oriente, en el contexto de una modernidad que re-orienta. De este modo, la coreógrafa inscribe su mirada en una nueva latitud, en un movimiento de apertura hacia lo otro, como expresión de una modernidad a la imagen del amanecer y del origen de la luz, Oriente, convertido en símbolo del espacio de la creación. En una parecida línea de pensamiento, Maurice Béjart da movimiento a los límites de una etapa contemporánea desde factores temporales: el coreógrafo considera, en efecto, que la contemporaneidad corresponde a “un temps élargi dont les limites sont mouvantes”, antes de añadir que “échapper à sa propre chronologie est une joie que nous donnent les rêves.”<sup>30</sup>

Tiempo y espacio en zonas fronterizas nos dan así indicios de movilidad. Según los coreógrafos citados, el movimiento de danza derriba los límites de los territorios que recorre el ser: extender el territorio, mover las fronteras, explorar paisajes no delimitados, tal parece ser la apuesta de la danza en su relación al mundo, al espacio, al otro y a lo ajeno. El espacio límite del irse dialoga con el quedarse en un juego de lenguaje, de manera similar a lo que se expresa en los últimos versos del poema “No sé por qué” de Neuman que citamos a continuación: “Ir mientras voy llegando, / Quedarme cuando acabo de salir”<sup>31</sup>. En efecto, se transmite en estos versos la imagen de un perpetuo andar –mediante el adverbio “mientras” –, y de simultaneidad –a través de la expresión “cuando acabo de” –, como distintas maneras de expresar el movimiento doble de las migraciones y de quien se desplaza, siempre “en partance” (a punto de partir), para retomar una expresión del cantante Jacques Brel en su canción *J'arrive* (Llego), junto a su interrogación indirecta: “mais n'ai-je jamais rien fait d'autre qu'arriver.”<sup>32</sup>

El movimiento de desplazamiento de mirada hacia lo real que genera la poesía y la danza, tal como lo hemos contemplado en este capítulo, hace eco a

---

<sup>29</sup> DOBBELS, Daniel, *Martha Graham*, Arles, Bernard Coutaz, 1990, p. 60. “Graham ha definido la danza moderna como una re-orientación del cuerpo (...), intentando dar acceso a una nueva carta del mundo (...): la orientación es lo que viene de Oriente y va hacia Occidente (...). Reorientarse. Tal era ciertamente la cuestión de la modernidad; o por lo menos la cuestión que planteaba esa muerte de los dioses (o de Dios) que Nietzsche había anunciado, sin que las consecuencias de esta noticia hayan sido inmediatamente medidas.”

<sup>30</sup> BEJART, Maurice, *L'esprit danse; Entretiens avec René Zard*. Lausanne, Paroles Vives, La Bibliothèque des Arts, 2001. “Un tiempo extendido cuyos límites son móviles (...). Escapar a su propia cronología es una alegría que proporcionan los sueños (...).”

<sup>31</sup> NEUMAN, Andrés, *No sé por qué*, Ediciones del Dock, Buenos Aires, 2011.

<sup>32</sup> BREL, Jacques, *J'arrive*, Barclay (80373), 1968. “Pero si no he hecho otra cosa más que llegar.”

las palabras del bailarín Loïc Touzé, en referencia al lenguaje coreográfico: “Non pas forcément changer de place mais pouvoir changer dans sa place, de position, de regard, d'attitude, d'habitude.”<sup>33</sup>

Por otra parte, la posibilidad de cambio en un mismo punto y la presencia de movimiento en un lugar idéntico, remiten a la novela *El viajero del siglo* de Neuman, en la cual el personaje del organillero explica al intrépido protagonista cómo se puede viajar “sin salir de la plaza”<sup>34</sup>, viendo cómo el paisaje cambia cada día alrededor de la misma plaza del mercado, escenario de múltiples historias, y siempre distinta en sus detalles cotidianos, a pesar de ocupar el mismo lugar geográfico. Así, tal como se ha planteado en el espectáculo *Fil rouge*, la movilidad y la quietud constituyen el telón de fondo del ser en su recorrido a través de tiempos y espacios múltiples. La confección del tejido de la tela, visible y material, como símbolo de un tiempo estable, dialoga con la danza de la araña que juega sobre el hilo, en un sutil equilibrio entre distintos espacios. El movimiento intrínseco a la experiencia de la frontera dibuja un paisaje de lo doble, de la ruptura que lleva a la otredad comprendida como estado intrínseco al descubrimiento de nuevos paisajes, como vía de acceso hacia una experimentación, quizás, de lo sublime. Por otra parte, el camino que recorre el personaje principal de *Fil rouge*, expresa una búsqueda; la danza integra el paisaje, hallando su impulso en un deseo de descubrimiento y de superación de una situación presente, transformando el mundo mediante movimientos como vía de acceso a un estado más noble. Así, la creación artística, hurgando en zonas ocultas del ser y cuestionando el suelo que alberga sus pies, abarca la condición humana y sus anhelos estéticos, en una experiencia de constante diálogo entre la luz y la oscuridad. A lo largo del espectáculo *Fil rouge*, enunciado como odisea humana, el paisaje se tiñe de colores extraños, abriendo una ventana sobre la belleza de lo efímero, mientras se presenta un panorama de lo desconocido. Nuevos tintes aparecen y evolucionan a medida de los pasos de los personajes y de sus vivencias, los movimientos de los cuerpos y las notas apuntan hacia lo sublime, como lo hemos señalado desde la definición lorquiana del duende flamenco. El *quejío* del cante lleva a vislumbrar gotas de infinito en la perennidad de una voz humana, los golpes de los pasos despiertan las entrañas de la tierra, mientras que la precisión de un giro de danza evoca volutas aéreas. Sin embargo, la emoción se halla en la zozobra del movimiento; al bailar, el sujeto vacila sobre la línea de la frontera, en “la zona combada”<sup>35</sup> de la cuerda, mientras percibe territorios múltiples de un lado a otro de la orilla, desde una mirada plural que

---

<sup>33</sup> TOUZÉ, Loïc, *La Ménagerie de verre*, Paris, Publications CND, 2005, p. 84. “No necesariamente cambiar de lugar, sino poder cambiar de mirada, de actitud, de postura, en un mismo sitio.”

<sup>34</sup> NEUMAN, Andrés, *El viajero del siglo*, Madrid, Alfaguara, 2009, p. 119.

<sup>35</sup> NEUMAN, Andrés, *No sé por qué*, Ediciones Del Dock, Buenos Aires, 2011.

abre el espacio de su danza.



© JC Arav 2013