

durante esa época, y solamente todas las oportunidades posibles, con la excepción de mostrar interés a la investigación psicológica y pedagógica.

En compensación, las nuevas teorías el encuentro con el mundo de las artes; la obra de Salvador Dalí será una buena muestra y, en lo relativo a la literatura, citara a los Machado, Aguirre, etc., y para no hacer más un resumen, para que se vea el espíritu de la obra, el estudio publicado por el Prof. Capriles, tan sólo hace cinco años, para el libro "Fondo de la vida" (Valencia, 1984).

A la historia psicológica se le atribuye el recorrido de Dr. José Guzmán Ligueros.



EL ESPACIO DE LA DANZA

Kosme M^a de Barañano Letamendia

Kosme M^a de Barañano Letamendia

EL ESPACIO DE LA DANZA

Discurso de ingreso en la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País
8 de Noviembre de 1988

EL ESPACIO DE LA DANZA

Kosme M^{ra} de Barañano Letamendia

Señora Larrea, presidenta de la Real Sociedad. Señoras, señores.

Por muy diferentes que sean las definiciones que sobre danza, qué es la danza, tomemos, encontraremos siempre tres elementos clave como común denominador: el cuerpo humano, su movimiento y el espacio. Quisiera detenerme hoy y aquí, en esta nueva sala de la Biblioteca Provincial, en este término: el espacio.

Cómo se vive el espacio en la danza, cómo se piensa, cómo se estructura, cómo se (re)-presenta el espacio en la danza? La reflexión sobre el concepto de espacio viene ya desde los antiguos; los griegos se enzarzaron en diversas polémicas quedando únicamente claro, como lo subrayó Aristóteles (*Física* IV), que el espacio es "difícil de comprender". La idea clásica que se tiene del espacio proviene de Euclides y de Descartes, el espacio como *res extensa*, como una especie de "continente universal" de los cuerpos físicos. Este espacio tiene varias propiedades, como el ser continuo, el ser limitado, el ser tridimensional, el ser homogéneo (es decir, el ser sus partes indiscernibles unas de otras desde el punto de vista cualitativo), y el ser homoloidal (el que una figura dada sea matriz de un número infinito de figuras a diferentes escalas). Este es el esquema de la geometría euclidiana que flota en nuestro aprendizaje.

Pero ya el propio discípulo de Aristóteles, Teofrasto y después Leibniz consideraron el espacio no como una realidad en sí misma, sino como "algo" definido mediante la posición y orden de los cuerpos. El espacio no era para

ellos algo real sino algo ideal, no una realidad sino un concepto, una idea con desarrollo histórico propio; el espacio era "un orden de existencia de las cosas en su simultaneidad". Tras Leibniz, otro alemán, Heidegger, invirtió el planteamiento del problema espacial, invirtió el sentido aristotélico de que las cosas están en el espacio, volviendo a la concepción relacional de Leibniz. El mismo psicoanálisis, al reivindicar como método de terapia el análisis del discurso del paciente lo que ha señalado ha sido el valor del habla cuando se la reconoce en el espacio, en el lugar que funda el deseo humano y su relación con el otro: la palabra adquiere su valor en relación de la frase, el lugar en que viene dicha.

Tengamos presente también cómo a principios de nuestro siglo se ha tendido a anular todas las nociones clásicas, debido fundamentalmente al avance de la ciencia física. Con la teoría de la relatividad y la mecánica ondulatoria, con los campos electromagnéticos y la distinción de procesos microfísicos y procesos macrofísicos se ha hablado de un espacio-tiempo e incluso de un espacio curvo de estructura esponjosa.

Pero el espacio físico y la concepción que de él tenemos no excluye ni desdice de ningún modo la posibilidad de que haya operaciones como la orientación del espacio o el baile con sus desarrollos. El espacio no representa sino que se hace, se "determina" formalmente, rechazando el carácter objetivo, sistemático, rechazando la estructura absoluta e inmutable, a favor de un proceso vital, de una categoría relacional, que a veces también es histórica. Nosotros mismos somos espacio, estamos hechos de espacio, y hacemos espacio. Hoy lo veremos claramente -no con las diapositivas- sino con los dantzaris.

Tengamos muy presente que el espacio no sólo es uno de los elementos de la danza (o de las otras artes plásticas), algo "representado", cuestionado, llenado por ella, es a la vez una de las categorías de modo de manifestación propio de toda "obra de arte".

Podríamos, por otra parte, analizar al hablar del espacio los términos que tenemos en las diferentes lenguas para denominarlo y significarlo (espacio, lugar, sitio, toki, leku, etc.), pero más interesante aún sería referirse a los adverbios de lugar y a las preposiciones y a los nombres de los diversos pasos de ballet (entrecht, glissement, etc.) o a los movimientos en las danzas vascas (artaxiak, muriska, etc.). Significativa con respecto al conocimiento y dominio de un espacio digamos no euclidiano es la destrucción que hemos llevado a cabo en las lenguas modernas de la matización y del valor espacial de las preposiciones. Significativa también es la poca importancia que se ha dado en

la filología, por ejemplo, a la radical semejanza en el griego entre hyper e hypo, y en latín entre super y subter, es decir, entre las palabras que significan arriba y abajo. También en vasco be= abajo aparece muchas veces designando altas montañas (Altube) como si su sentido fuera igual al go= arriba. ¿Por qué llamamos altum en latín a lo profundo lo mismo que a lo elevado? ¿Duc in altum o en castellano llévame a alta mar?

Asimismo los conceptos de arquitectura y de coreografía tienen una base común: los bailarines hacen arquitectura con los cuerpos. Si la arquitectura de Mies van der Rohe es una clara respuesta a las necesidades y al desarrollo del siglo XX, una consciente dominación del espacio cultural de la ciudad, lo mismo hace el bailarín con su espacio pero a través del movimiento, a través del ritmo, de la respiración y del tiempo. La arquitectura como el baile no es sólo algo intelectual, es sobre todo idea visualizada, esto es, forma concreta. Pues no olvidemos que el hombre percibe el espacio sólo a través de que tiene un cuerpo y de que se mueve. Cuerpo y arquitectura se pertenecen. Lo que el bailarín crea con el movimiento lo forma la arquitectura con las estructuras. Pero si hay un movimiento en los edificios, como en las fachadas, también hay estructuras en el baile. Y para no salirnos de casa las podemos ver en la espatadanza, en esas formaciones geométricas de banango, biñango, launango, zortzinango, en el paseo o en el saludo. Lo iremos viendo hoy y aquí en forma ralentizada y paralela a mis palabras. Danza es abstracción física es *performance* y no narración.

¿Cómo una simple línea nos "coloca" en diferentes lugares? Un divertido dibujo de Saul Steinberg nos ilustra mejor este interrogante: una línea que pasa del suelo al techo, de horizonte a borde de mesa, etc., una línea que "varía" el espacio con carga de valores que alrededor de ella se instauran y gravitan.

¿El espacio de la danza es un espacio hacia arriba y hacia adelante? ¿o también un abajo y un atrás? Cómo se (re)-presenta, cómo se estructura, cómo se vive y se piensa el espacio de nuestra danza, en la danza en general?

A estas preguntas, cada época, cada civilización, cada grupo social ha dado sus propias respuestas. Respuestas construidas a partir de sus formas de ver la vida y de vivirla, reflejada en esas imágenes y bailes que se ofrecieron y que en cierto modo aún nos quedan.

No estoy tratando de un problema abstracto, que esté fuera de nosotros o junto a nosotros, sino de algo concreto como son las relaciones que el hombre mantiene con el espacio en que se mueve o con los espacios que él crea; entre otros el espacio artístico en el que se crean, se fenomenizan, es decir, apare-

cen sus símbolos, sus mitos, sus plegarias, sus expresiones vitales, su ideología, etc.

En este espacio artístico de la danza podemos distinguir dos planos:

- * el plano de la estructuración, dónde la danza tiene lugar, relación danzante-no danzante que participa, relación danzante-espectador, etc., es decir, este salón.
- * el plano de la (re)-presentación, cómo el espacio es cuestionado por los dantzaris.

El plano de la estructuración ha tenido dos formas típicas de darse, una propia de las danzas populares desarrollándose éstas normalmente en la plaza de los pueblos con los habitantes espectadores alrededor en una comunidad de fiesta, y otra propia del ballet-teatro en un lugar construido expresamente para ello con dos lugares totalmente diferenciados, el de la escena y el del público, y éste a su vez jerarquizado socialmente. Tenemos el patio, el palco, etc., que a su vez gozan de foyer o hall como contraescena donde acontece el teatro de la vida social, y tenemos arriba casi en la esfera celestial el paradójico nombre de paraíso, olimpo o gallinero.

Esta estructuración, que aún hoy padecemos, con su jerarquización más allá del binomio escena-público se la debemos fundamentalmente al siglo XIX. Es detectable no sólo en el espacio de la Opera, esto es el templo del Arte, sino también de los otros dos templos del XIX, el de la Técnica y el del Dinero, es decir, en las estaciones de ferrocarril y en la Bolsa. Aquí también hay dos espacios totalmente diferenciados escena-público, agentes-compradores, y andenes-vías con las diferentes clases de vagones. Incluso la construcción de estos edificios es prácticamente paralela, la Opera, la Bolsa y la estación de Saint Lazaire en París se construyen al mismo tiempo, y si quieren Vds. en Bilbao corren parejos e incluso frente a frente el teatro Arriaga, la Estación de la Robla y el edificio de la Bolsa.

Un primer intento de vuelta al clasicismo antiguo, al espacio popular del binomio simple escena-público lo realiza Richard Wagner en 1876 con la construcción de la Opera de Bayreuth donde se rompe con la jerarquización y el lugar de los espectadores es uniforme y semejante para todos. Bayreuth es en cualquier caso un hecho aislado y único. Por otra parte, no cuestiona en absoluto el espacio de la escena -esto no se dará hasta el siglo XX con el suizo Appia y precisamente coreografiando la obra de Wagner-.

Sin embargo, no es mi interés hacer una lectura sociológica del espacio de la danza y del ballet en tanto acontecimiento social, esto es, no me interesa

propriadamente el plano de la estructuración espacial donde el fenómeno artístico de la danza tiene lugar sino en el plano de la (re)-presentación, el espacio mismo de la danza, el que ella cuestiona o crea. Es decir, el espacio a crear, a dinamizar con el movimiento del cuerpo y con el movimiento de los cuerpos en movimiento, ese vacío de la plaza del pueblo o de la escena en el que crece, aparece algo. Preparamos una escena, un lugar para bailar, tomamos un lugar pero es en el espacio vacío donde surge el baile. Como dicen unos versos del Tao-te-Ching:

*«Unimos treinta radios y lo llamamos rueda
pero es en el espacio vacío donde reside
la utilidad de la rueda.
Moldeamos arcilla para hacer un jarro;
pero es en el espacio vacío
donde reside la utilidad del jarro».*

La jarra, como la escena, es un recipiente que recoge el líquido en su impermeable interior, pero ni el interior ni su impermeabilidad constituyen el ser del cántaro, sino que es más bien el vacío, esa nada en el cántaro, lo que le constituye en cuanto a recipiente, la figura creada con el movimiento que desaparece, la interrelación plástica de movimientos es lo que constituye la danza.

El cántaro no es un recipiente por haber sido fabricado -dirá el filósofo alemán Martín Heidegger en *Das Ding*, un filósofo que ha sabido comprender bien la obra del escultor vasco Eduardo Chillida- sino al revés, ha tenido que ser fabricado porque es este recipiente. O si quieren Vds. con un ejemplo más sencillo que aparece en *Bauen Wohnen Denken* al referirse al puente viejo de Heidelberg, el puente no viene a colocarse en un lugar, sino que ante el puente mismo aparece un lugar. O en palabras de Lao Tse «la cosidad del recipiente de ninguna manera descansa en la materia de que consta, sino en el vacío en cuanto capaz de contener». El espacio de la danza no es el de la escena sino ese vacío de la escena o la plaza que recibe y retiene lo que la danza en él vierte, el movimiento y el no movimiento, el espacio diseñado y roto por las piernas, el espacio del cuerpo y el espacio entre los cuerpos. Este espacio o no espacio entre los cuerpos pertenece también a la danza, ésta no es únicamente el cuerpo en la ausencia de la forma también podemos encontrar la forma perfecta de su presencia.

La ruptura de la presencia de alguna manera la pintó Marcel Duchamp en 1912 en su *Desnudo bajando la escalera*, pero la perfecta presencia aparece en el *Apolo* de Balanchine desintegrado o mejor integrado Apolo en las tres musas Tepsícore, Polimnia y Callíope.

El aura de la presencia en un espacio que es más que tridimensional aparece en un gran óleo de Oscar Schlemmer titulado *El Gesto* o *La Bailarina* donde ésta pisando en el movable plano de la escena, perdiéndose hacia el gris del fondo, marcada por la luz azul que da la altura, desplegada como una bombilla de radiación del espacio creado en su giro...

Este espacio pues que realiza la danza es el que quisiera analizar, no sólo en sí mismo sino en cuanto aparece también en una escena, en cuanto aparece montado o encuadrado, en ese segundo cuerpo en el que se materializa. Este espacio de la escena es un espacio de la estructuración pero al mismo tiempo de la representación. En él aparece el cuerpo humano dinamizando un vacío como lo remarcan Sabin Eguiguren o Bertoluzzi en una prueba para el *Adagio* o simplemente como se detecta en el ensayo de Gret Paluca con Sabine Bohlig, o creando una plasticidad plana, más visual que movable como en esa Pietá miguelangelesca que en *El pájaro de fuego* logran Ferenc Barbay e Ivan Michaud.

Pero a la vez el espacio de la escena es un espacio de estructuración, y aquí tiene una importancia clave la decoración. Esta nos puede llevar a instalarnos en un lugar o simplemente a sugerirlo, es decir, a meter el baile en el teatro o abrirle una especie de creación. Veámoslo con tres ejemplos sucesivos:

1. El diseño de William Chappell para la *Coppelia* de Ninette de Valois, por primera vez con el II acto reconstruido por Sergeyew a partir de Petipa. Estamos en abril de 1940 en el Sadler's Wells. No queda lejos este decorado de los del pintor vasco Uzelay en 1939 para Eresoinka -cuerpo de baile vasco en el exilio-. Es un decorado de lugar.

2. Con un mismo ejemplo de Sadler's Wells y del mismo año 1940: la *Dante Sonata* con música de Liszt en coreografía de Frederic Ashton. La decoración de la Federovitch con una gran pureza de línea y color, con una economía de efectos, no determina un lugar, sino que crea unas condiciones de posibilidad para el hecho de la danza, para la perfecta y simple comprensión del movimiento de los danzantes.

3. Un ejemplo aún más riguroso y simple: la decoración de Karl Domenic Geissbühler para la coreografía de Heinz Spoerli (1941) para la *Verklärte Nacht* de Schönberg con el Basler Ballet. Blanco, negro y puntos blancos que permiten la manifestación de la danza en su total pureza, y en su más propio ser, libre totalmente de cualquier aspecto teatral.

Hay una antinomia clara entre el espacio escénico del ballet y el del teatro. En éste hay una estabilidad espacial, en el ballet un espacio móvil dinámico,

un lugar de cuestionamiento para fuerzas movientes; en el teatro es un lugar de re-instalación de la acción dramática; un lugar como una área, mientras que en el ballet es un campo magnético, el espacio empieza a existir cuando el bailarín lo construye mediante su movimiento, un movimiento de geometrías en el suelo.

Hagamos un poco de historia, mejor dicho tomemos ejemplos de la historia de la danza, y en especial de las formas de ballet que tenemos históricamente mejor cifradas.

El inicio del ballet como espectáculo autónomo en la escena europea lo podemos remitir a finales del siglo XVII. En 1661 crea Louis XIV la Academie de Danse y sabemos que en 1674 el músico Lully contaba para sus tragedias líricas al menos con 25 danzantes fijos en su compañía. Pero los verdaderos artífices del primer espectáculo de danza en escena liberada totalmente del teatro son Jean Berain y Pierre Beauchamp, decorador y coreógrafo del *Triunfo de Amor*, un ballet de Benserade y Quinault con música de Lully representado en 1681 en Saint Germain en Laye, eternizado en el grabado de Francois Chareau.

Con el *Triunfo de Amor* en 1681 podemos decir que se inaugura oficialmente el mundo y género del ballet. Su autor, Beauchamp, es precisamente quien definió las cinco posiciones de la danza clásica y quien introdujo para los papeles femeninos de esta pieza a cuatro mujeres (Lafontaine, Lapeintre, Roland y Fernon) en contra de la tradición en las que los papeles femeninos eran bailados por travestís, con máscara, que sustituían en el fondo más que al sexo femenino a las actitudes de las diosas, de las ninfas, centrándose en el movimiento del cuerpo y no en la expresión de la cara, como puede ser en la danza teatro de hoy de Pina Bausch a Reinhild Hoffman: estos danzantes travestís enmascarados transportaban o intentaban transportar con su vestuario al espectador a otro universo, a un mundo mítico y no a la realidad de la escena.

Junto con Pierre Beauchamp como coreógrafo tuvo una enorme importancia para el espacio plástico de esta recién nacida danza-ballet el decorador Jean Berain (1639-1711). Nombrado aposentador del rey francés en 1674, Berain creó los decorados y vestuarios de los ballets, óperas, espectáculos y ceremonias del reinado de Louis XIV, inventando, asimismo, diversas máquinas teatrales. Menos exuberante que los artistas italianos, su arte acorde con la "fête versaillaise" permite a la fantasía aliarse con la desmedida del artificio y la salvaje naturaleza da paso a las construcciones del espíritu, dejando ya muy atrás el sencillo simbolismo de los "intermezzi" florentinos. Berain propone un "país de ópera", un lugar imaginario lleno de columnas y

estatuas, una especie de palacio en el palacio cargado de riquezas, dentro de una escena convertida en una "arquitectura de sueños" donde se desplazan los personajes, normalmente con trajes típicos inspirados en la antigüedad grecorromana revisitada por un barroco visionario. Berain propone una arquitectura escénica con perspectiva en "abyme" que permanece aún en cierto ballet teatral y habitualmente en la ópera.

La renovación del mundo del ballet, de la tradición rusa Petipa-Cechetti, se da en los años veinte de nuestro siglo en tres diferentes pasos. Por una parte el cuestionamiento del lugar de estructuración de toda manifestación artística realizado por el suizo Appia. Por otra parte la superación dialéctica del ballet clásico a partir de la propia tradición llevada a cabo por Strawinsky y Balanchine en la música y en la coreografía respectivamente.

Junto a Strawinsky y para comprender el ballet del siglo XX es imprescindible poner al lado a su paisano George Balanchine (San Petersburgo, 1904-Nueva York, 1983). En 1924 Diaghilew (1872-1929) lo incorpora a los Ballets rusos y en 1925 lo nombra maestro de baile y en los cuatro siguientes años realiza 14 coreografías entre el *Apolo Mussageta* en 1928 con la que inaugura el neoclasicismo, *le rappel a l'ordre de Cocteau*, liberando al ballet de lo anecdótico de la literatura, y lo condujo hacia la plástica, hacia una arquitectura de cuerpos matemáticamente exacta. Si el músico es un creador de tiempo, el coreógrafo según Balanchine lo tiene que ordenar en el espacio, sumergiéndolo en el tiempo. Su nombre es clave en el ballet del siglo XX, ese ballet que cuestiona el espacio en su más puro ser como lo hacían las danzas populares en sus mudanzas más rítmicas y menos sujetas a la teatralidad de las mascaradas. Balanchine libera al ballet clásico de la estructura narrativa romántica, lo convierte como las danzas populares, en abstracción física, donde no hay desarrollo dramático, sino como en la espatadanza, conjunción de fragmentos plásticos, fragmentos que hoy los estamos contemplando partidos, separados.

El renovador del espacio de estructuración, del espacio donde tiene lugar la danza, es el pintor y coreógrafo Schlemmer. El espacio construido por Schlemmer y por Appia es además fundamentalmente funcional, un espacio ordenado por la luz, que ya se mueve ya cambia, y cuya fuerza de expresión -con respecto a otros medios de representación- está en que nada de superfluo en sí encierra. El actor o el danzante no está ya ante sombras o luces pintadas, sino sumergido en una atmósfera por él mismo determinada. El espacio no es un apriori (como el agua para el pez) sino una experiencia (como el agua para el nadador). Es el espacio de la jazz dance americana, ligada al mundo del

free-jazz, en dos de sus figuras más actuales, Diana McIntyre y Mickel Davidson.

En contra del tradicional "performing" del espacio con el cuerpo del ballet creemos más interesante cierto tipo de danza introducido por algunos artistas japoneses, como por ejemplo Min Tanaka (1945), director en Tokyo del Laboratorio Meteorológico del Cuerpo. Tanaka baila desnudo en un espacio libre, aunque su verdadero espacio es el espacio del cuerpo, es una danza estática o mejor una danza de la piel o de la superficie del cuerpo. Más allá de la coreografía, Tanaka trabaja e interroga a su cuerpo como expresión pura de una consciencia interior que no hay que dejar perderse, fosilizarse. El americano Norman Mailer ha escrito de Tanaka Min: «Si yo fuera escultor diría que la danza de Tanaka Min me ha enseñado una enormidad sobre la plástica. Las fuerzas creativas de los movimientos corporales son descubiertas por el arte de Tanaka Min».

Por último, volvamos al espacio de la danza nativa, a la danza popular, a ese espacio no teatral, a la escena pura, libre de decoración. Nos podríamos preguntar cuáles son los componentes esenciales del mundo cultural precientífico en el que apareció la danza. La forma y modo de estructurar el espacio, de cuestionario con el propio movimiento del cuerpo es sin lugar a dudas, y de ello son prueba las antiguas danzas vascas, de un mundo cultural anterior al advenimiento de la coreografía e incluso diríamos de la geometría.

La danza es un lenguaje que comprende multitud de vocablos. Hay una gramática y si se quiere un diccionario en el que quedan condensados sus movimientos, sus pasos, pero como en los diccionarios y en las gramáticas hay miles de usos, y de significados de las expresiones y de reglas de construcción. Sería ridículo limitarse a unos de ellos, como por ejemplo a aceptar sólo las reglas del ballet clásico y renegar de las jazztanz, so pretexto de que corresponden a un estilo. Hay que ir más allá del análisis de las reglas.

Sabemos que los elementos que conforman la coreografía de una danza, movimientos del cuerpo, mutación de posiciones, manejo del espacio, pueden hacerse evidentes en una estructura. Este es un *corpus*, un esqueleto objetivamente representable que cohesionan en realidad a todos los elementos de un fenómeno determinado, *el de la danza tal*, dejando al margen otros elementos superficiales de la misma.

Frente al andar cotidiano, en la danza el cuerpo se quiere prolongar en saltos, estatificar en sus pasos, o disolverse en piruetas, con una finalidad que comienza y muere en su propio aparecer y desaparecer. El espacio ordenado de cada día, el espacio del comercio cotidiano es abolido: la orientación axial y

sus direcciones aparecen ahora no dadas de antemano sino creadas por el cuerpo del bailarín. Un cuerpo que además pretende abolir sus propias normas y leyes de existencia.

«El yo, que en el estado de vigilia total se localiza en la región de la cabeza humana, se hunde en la danza en el tronco. El cuerpo se experimenta ahora como centrado. Un extremo sentirse vivo acorta la distanciada, querida y conocida posición frente al mundo objetual. Bailando nos movemos en un espacio en el que desaparecen las diferentes orientaciones y todos los lugares tienen el mismo valor. Se puede así definir el carácter que es propio del espacio de la danza como homogéneo».

Su ser no es perenne, como decía Horacio de Bronce, sino efímero. Sus leyes de acontecimiento y de ser están sujetas a una presentización como la lectura de un poema está sujeta a una linealidad: el espacio que el ser humano cuestiona, interpreta y crea en la danza no es el espacio de una catedral, sino el espacio de la danza, cuyo ser desaparece aunque su filosofía permanezca en la ceremonia visual, estática del ser humano espectador. Un espacio creado con el cuerpo y su movimiento, o con la negatividad positiva del mismo, en los intervalos entre cuerpos, en su vacío.

La historia de la danza es la historia de la trasfiguración de la forma humana. Es la historia del hombre como actor de acontecimientos físicos y espirituales, pasando de la ingenuidad a la reflexión, de lo natural al artificio. Los materiales que entran en esta transformación son la forma y el color. La arena para esta trasfiguración se encuentra en la fusión de espacio y construcción, el campo del arquitecto. A través de la manipulación de estos elementos se determina el papel del artista, el sintetizador de estos elementos: el bailarín es el creador del espacio del ballet y de la danza como síntesis dialéctica abstracta de las artes plásticas.

No estamos ante el espacio de esa danza cerrada del obstinado rítmico de los marroquíes de las montañas del Atlas que bailan en el claro del bosque a la sombra de cedros según una costumbre anterior a los mismos árboles, moviéndose rítmicamente y golpeando con las manos hasta o para llegar a un emborrachante climax de comunión en lo sagrado del lugar.

A ese espacio cuestionado, creado, con el cuerpo desde antiguos tiempos por el hombre en las danzas vascas y cuya concentración más fuerte se ha realizado no en el colectivo sino en lo único individual que es el ballet, me remito finalmente a la superación del ave en Nurejev, al ser del cisne en Joyce Cuoco, a la pura abstracción rítmica de Paolo Bortoluzzi. O si quieren Vds. con dos carteles para ballet -al fin y al cabo las diapositivas congelan en el pla-

no lo que era espacio y tiempo y ritmo- en la danza vamos del cuerpo humano en su movimiento, en la plástica de su pasión (como el anuncio de la Bestanzaufnahme de 1983) para hundirlo y levantarlo en el espacio de las estrellas, es decir en el de la significación metafísica (anuncio de la Verklärte Nacht de Schönberg).

Agradezco su atención. He terminado.

Esta lectura de ingreso se acompañó de la proyección de 33 diapositivas y de la reconstrucción de varias partes de la espatadantza (todas a excepción de la agintariena, espata txikiak y makil dantza), realizada por los dantzaris de Berriz dirigidos por Alejandro.

Agradece el autor la colaboración en la coordinación de esta *performance* de Begoña Orueta y Sabin Egiguren.



Danza Vasca



Relieve griego con ménades danzando
(British Museum, Londres)



Tanaka Min, en el Marais, París



Jean Weidt, en un moment de sa danse

Danza Vasca



Pietro Pizzilli, ga. Cino

Danza vasca

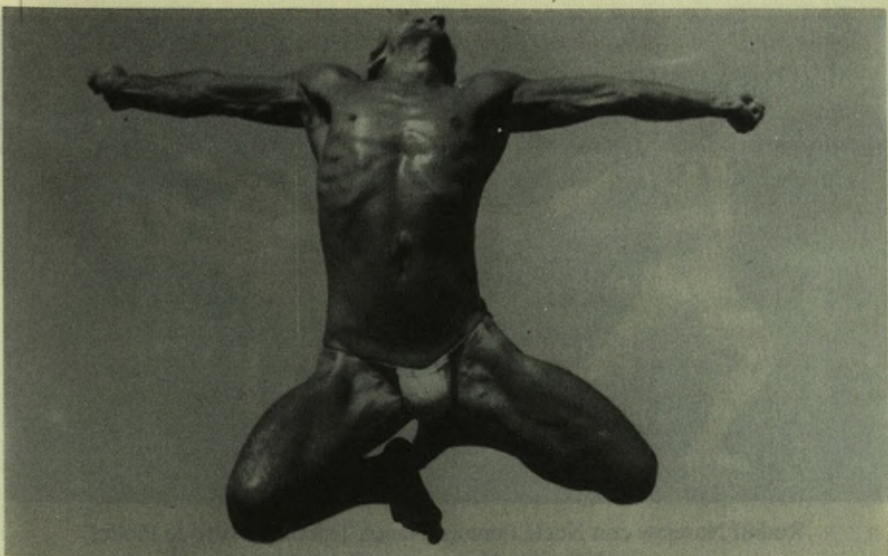
de M. Bejart, 1984



Danza vasca



Danza vasca



Jean Weidt, en unos ejercicios de expresión en su estudio



Pietro Pizzuli, en *Cinq No Moncherues*, de M. Bejart, 1984



Rudolf Nurejew con Noeta Pontois, Nanao Thibou y Wilfride Piollet
en el *Apollon Musagete* de Balanchine

Allegra Kent y Arthur Mitchell,
una especie de ballet de cámara,
con música de Strawinsky, de 1957





Rudolf Nurejew,
en *Le sacre*,
coreografía de Massine



Joyce Cuoco,
en *El lago de los cisnes*,
coreografía de Petipa



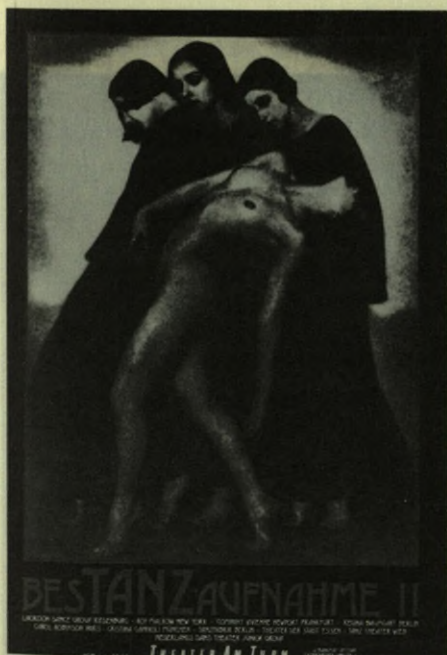
Cyril Atanasoff,
en *Le sacre*,
coreografía de Bejart



Un grabado del siglo XVIII con la *bordon-dantza* dinamizando la plaza de Tolosa



Cheryl Banks, Dianne McIntyre y Mickey Davidson,
en Liquid magic, Nueva York 1985.
Fotografía de Frank Stewart



Cartel anunciador de la *Bestanzaufnahme* de Frankfurt



Cartel anunciador de la *Verklärte Nacht*, Basel



Dianne McIntyre con Ahmed Abdullah,
Nueva York 1985
Fotografía de Johan Elbers



M. Davidson con Cecil Taylor, Berlín 1986

RESPUESTA AL DISCURSO DE INGRESO DE D. KOSME M^a DE BARAÑANO LETAMENDIA

Juan A. Urbeltz

Señoras y señores:

Voy a escribir un discurso no leído por mí para dar entrada en la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País a Kosme de Barañano y, junto con él, a las danzas tradicionales vascas.

No han sido éstas objeto de muchas reflexiones y, cuánto menos, del deseo de integrarlas en la observación de festejos culturales más amplios. En nuestro País Vasco, en tantas cosas hermosamente desarmonizado, no se han dado términos medios; o se ha huido de las tradiciones rurales como si de una enfermedad pestilente se tratara, o nos hemos acercado a ellas sin haberlas comprendido.

Las danzas son flecos rituales de pérdidas mitologías, pero que, en sus simbólicas articulaciones, conservan viva la tinta con que por última vez fueron escritas. Cada época, cada momento histórico cree dar una respuesta, precisamente histórica -definitiva por definición- para procesos que son varias veces milenarios. Muchas veces en la observación directa de las danzas que se hacen en nuestras aldeas, y en las de otras culturas europeas, llegamos a concluir nuestra personal incapacidad para acentuar cualquier exceso o defecto coreográfico, musical, etc. Solamente allá donde las danzas se han perdido y han sido retomadas es donde se manifiestan carencias sensibles para una ade-

cuada "comprensión" de lo que han supuesto las danzas tradicionales en sus coreografías y pasos. Esa rara perfección de las danzas campesinas no tiene necesidad de ser "explicada", resulta suficiente con intuir su fijación a códigos gestuales que están fuera del tiempo. La temporalidad está en el hombre, no en aquello que nos ha sido legado.

Al hilo de esto recuerdo unas notas de Louis Horst que publicó en su libro *Formas Preclásicas de la Danza*. Se refería el ilustre teórico a los ritmos en tiempo quebrado -lo que entre nosotros equivocadamente se ha denominado ritmo de "zortziko" en 5/8-; ritmos cercanos a la posibilidad experimental del movimiento continuo y que Marta Graham había aplicado a dos coreografías. La gran innovadora norteamericana había tomado la idea de Strawinsky y, no recuerdo, si también de Bartok. Es muy posible que un ritmo en 5/8 sea un gran descubrimiento para un estudio de danza neoyorquino; pero no lo es, en absoluto, para nuestros campesinos del País Vasco, o los de Grecia o Bulgaria.

"Viven" en ese ritmo, de "cojera", desde que "in illo tempore" un dios o un héroe civilizador les dió el dominio del fuego y pagó con ese defecto físico la alteración de la norma. "Erre(A)nka", cojera con la posible etimología de "pierna quemada", fijación lingüística e idética de un gesto primordial. Fue un descubrimiento tan portentoso que marcó la menra de bailar de herreros y ferrones para el fin de los tiempos.

Bela Bartok estudió estos ritmos quebrados bajo el genérico de "ritmo búlgaro", internacionalmente conocidos como ritmos "aksad" -palabra turca que significa "cojera"-, el mismo concepto que entre los vascos expresamos en euskera con la palabra "txingo" -saltar sobre un pie, caminar a la "pata coja"- y que procede de la raíz "txin"=brasa de fragua.

Pero no es sólo esta asombrosa coincidencia conceptual entre nuestras tradiciones coreográficas y las del fondo del Mediterráneo oriental, no. Hay otras cuestiones. Hay otras preguntas de Kosme acerca de si el espacio de la danza es un espacio hacia arriba y hacia adelante, o también hay un abajo y un atrás. La "elevación", por medio del salto, del paso largo y el tranco constituyen fundamentos, contenidos motores vitales en la expresión terpsicórea masculina. "Vemos" el salto primigenio en el "zortzinango" de los ezpatadantzaris de Berriz. Curt Sachs nos puso a los vascos entre "sus" elegidos. El gran investigador de la musicología considera que en Africa está uno de los últimos reductos de la "danza de saltos". Y cuando no se salta, ¿qué sucede cuando no se salta?

La ausencia de salto, el paso pegado al suelo, el glisseado, es el mundo femenino. La contraposición al salto. Es el "orripeko", pesado, grave. Como es, y no de otra manera la medieval "Baja Danza". Pero lo es, no a la manera en que lo entiende Adolfo Salazar, por un problema de indumentaria: "los pesados trajes de las damas". Lo es en el profundo contenido simbólico que han guardado las sociedades tradicionales.

El "bailar hacia atrás" no creo que tiene una carta de naturaleza tan clara. No creo que existe un "ir hacia atrás"; lo entiendo como un deshacer. "Deshacer" lo que ha sido hecho hacia adelante. Una metáfora del tejido, y no sólo del homérico pasaje de Penelope, sino de una actitud muy antigua en la que se unían la Luna, el hehecho, los tejedores y el resultado no podía ser otro que una "soka-dantza", un baile "de la cuerda".

Espadas, cuerdas, "ritos ascensionales", un mundo fabuloso y fabulatorio que como la sonrisa de una figurilla románica, se encuentra mudo y enigmático ante nuestra puerta.

Entre nosotros, en el País Vasco, no parece que ha tenido presencia un tipo de bailes relacionados con el rítmico "zapateo". Por lo menos no lo ha tenido en la misma medida en que lo contemplamos en otros folklores. Sí es cierto que tenemos una "zurrune-dantza" -un baile del talón- con el que nos aproximamos a la actitud que comentamos.

También en la tradición de Guipúzcoa y Vizcaya hay algunos movimientos con la punta del pie y el talón correspondiente. Pero no hay algo comparable a lo que existe en otras culturas. "Presionar" a la Tierra. Tal es el caso de los pueblos "chope" del occidente de Bulgaria. Hace unos días el Artista Emérito de la República de Bulgaria Dr. Nikolai Kauffman, que dirige el grupo estatal Sverniavusky, me comentaba que las danzas "chope" tienen una violenta manera de golpear en el suelo. Ello viene expresado en un dicho tradicional de los "chopes" en el que aconsejan a la Tierra tener cuidado: "¡Sujétate Tierra, que te pisa un chope!".

Entre nosotros se manifiestan otros equilibrios y aptitudes lúdicas, que esperan desafiantes nuestra observación. Estas llegarán. Como inicio está la magnífica exposición de Kosme de Barañano, a quien doy la bienvenida a la Sociedad con mayúscula; con él entra el deseo de integrar aspectos de la Cultura tradicional vasca en la cultura universal. Un esfuerzo que, a no dudar, dará sus frutos.

Señoras y Señores, muchas gracias.