Espacios fronterizos y zonas de contacto entre el lenguaje coreográfico y poético: una dialéctica del movimiento a la escritura, de la palabra a la danza

Alba Aude Naef

Resumen: La puesta en diálogo de las escrituras poéticas y coreográficas permite cuestionar los fundamentos de la creación artística desde un distanciamiento de la relación cotidiana del ser al mundo, y observar las interacciones entre el sujeto y el mundo que lo abraza. La mirada poética enfoca un perímetro del paisaje, tanto espacial como conceptual, y conduce a una pluralidad de lecturas. En la danza, la transformación de la sensación ordinaria del movimiento en un gesto cargado de intención, permite transmitir un significado y abrir una vía interpretativa.

En su obra, el escritor-poeta Andrés Neuman interroga formal y temáticamente la noción de frontera y de simultaneidad de temporalidades y de espacios. Considera lo eterno en lo efímero, a modo de diálogo con la danza comprendida como escritura instantánea que no deja más huella de su emisión que el recuerdo inmaterial de su imagen.

Palabras claves: *Andrés Neuman, danza y literatura, espacio, fronteras, lenguaje, límites, migraciones, movimiento, poesía, símbolo.*

Résumé : Le dialogue entre les écritures poétiques et chorégraphiques permet de questionner les fondements de la création artistique et d'observer le parcours qui s'effectue entre le sujet et le monde qui l'embrasse. Ces deux types d'écriture impliquent un mouvement de déplacement de la relation quotidienne au monde. Le regard poétique se focalise sur un périmètre du paysage, aussi bien spatial que conceptuel, et amène une pluralité de lectures. Dans la danse, la transformation de la sensation ordinaire du mouvement en geste chargé d'intention, permet de véhiculer le signifié et d'ouvrir une voie interprétative.

Dans son œuvre, l'écrivain-poète Andrés Neuman interroge de façon formelle et thématique la notion de frontière et la simultanéité des temporalités et des espaces, en dialogue avec la danse comprise comme écriture instantanée qui ne laisse comme trace de son émission que le souvenir immatériel de son image.

Mots-clés : *Andrés Neuman, danse et littérature, espace, frontières, langage, limites, migrations, mouvement, poésie, symbole.*

> La danse n'est pas seulement un objet à comprendre et à cerner, elle-même "rendlisible" les autres langages de l'art. Le corps du danseur est un véritable outil de déchiffrement qui questionne toutes constructions de l'imaginaire.
> Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*

> Technique dans son principe, symbolique par ses conséquences, [le geste] apparaît [...] comme matrice de l'univers symbolique: en l'espèce par l'écriture, ce dessin merveilleux et abstrait qui, de se supprimer comme tel, fait le sens.
> Michel GUÉRIN, *Philosophie du geste*

El contacto entre distintos espacios en el mundo actual, bien sea geográficos, genéricos o temporales, desemboca en una afluencia de propuestas transdisciplinarias, reflejo o expresión de una época marcada por una simultaneidad de lenguajes y miradas. La escritura coreográfica se puede considerar como una expresión sintetizadora, así como una invitación a un nomadismo de miradas. El movimiento esboza pensamientos de forma orgánica y materializa conceptos. El acto de danza formula una reflexión espacial mediante gestos, dibujando el aire y arraigándose a lo terrenal. Bailar se convierte así en el 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, mientras propone al espectador una lectura visual, donde se solicitan emociones que despiertan una reflexión intelectual.

Partiendo de la idea del cuerpo físico como vía de entrada en el campo de la abstracción, observamos un paralelismo entre el paso del movimiento cotidiano a la danza –mediante un lenguaje coreográfico hecho de imágenes 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, cargado de intención, viene a ser vehículo de un significado y deja una vía abierta a la interpretación. En esta misma dirección, la mirada poética sobre lo real, como una ventana abierta, enfoca a su vez una parte del paisaje, tanto espacial como conceptual, para dar paso a una pluralidad de lecturas.

La propuesta de entablar un diálogo entre la voz del cuerpo del bailarín y las palabras del texto literario y poético, cuestiona la relación entre grafías de distintas procedencias y sus lecturas, tanto en el espacio de la página como del escenario. Así, partiendo del interés de interrogar la contigüidad entre el lenguaje corporal y verbal, con una mirada coreográfica en diálogo con obras literarias, cuestionamos desde distintos enfoques la relación entre la escritura literaria, poética, y coreográfica, como manera de aportar una mirada nueva que prolongue el campo de ambas expresiones.

El alcance de un nivel de abstracción a través del cuerpo en la danza, así como las analogías de forma, contenido y perspectivas presentes en los lenguajes coreográfico y poético, nos llevan a cuestionar las fronteras entre disciplinas, en el contexto de la creación artística. Así, partiendo de la

temática de los espacios limítrofes entre expresiones de naturaleza y géneros diversos, nuestra reflexión halla su continuidad en la obra poética y literaria del escritor hispano-argentino Andrés Neuman. La obra del escritor plurigenérico integra movimiento, tanto a nivel temático como formal. La temática de las migraciones humanas abarcada por Neuman mediante un diálogo de una orilla a otra, parte de su propia experiencia migratoria, llevada a una dimensión universal en su escritura. En esta misma idea de pluralidad de espacios, su inscripción en diversos géneros literarios resuena con la presente reflexión sobre las zonas limítrofes de los lenguajes coreográficos y literarios. El motivo del movimiento, fundamental e inherente a la danza, aparece como un elemento intrínseco a la escritura de Neuman, marcando una correlación entre la creación literaria, poética, y el lenguaje coreográfico, fuente de una posible reflexión dialogada entre dichas expresiones. La escritura de Neuman abarca el movimiento, tanto desde la temática de las migraciones, como a nivel formal, al perturbar los límites entre géneros, formas y espacios. En su obra literaria –tanto en textos poéticos como en las novelas *Una vez Argentina* o *El viajero del siglo–,* su escritura transmite una sensación de simultaneidad de espacios y tiempos.

Por otra parte, el escritor se desplaza con naturalidad de un género a otro, aun dentro de una misma obra. El carácter móvil de su escritura, al conjugar poesía, narrativa, ensayo, cuento, desemboca en una reflexión metaliteraria, mientras genera la coexistencia de distintas voces.

Considerando las fronteras geográficas y culturales como la materialización de la división territorial entre disciplinas y géneros en el ámbito literario y artístico, vemos cómo el autor propone perturbar la noción de frontera y de territorios, al jugar con sus límites y al trasladarse de un espacio a otro, del mismo modo que manifiesta su origen e identidad plural a nivel geo-cultural.

La propuesta de un encuentro entre lenguajes poético, literario y coreográfico encuentra así su cauce en la obra del autor hispano-argentino, cuyo carácter plural se alimenta de movimiento, raíz de la danza y de las migraciones humanas. De manera significativa, su obra abarca una reflexión metaliteraria que cuestiona los perímetros de la creación artística, tanto del lado de su emisión como de su recepción. Predomina la noción de espacio en nuestro estudio, y su derivada puesta en cuestión.

El lenguaje poético y coreográfico, del símbolo a la escritura

La vérification de l'idée (ou de la métaphore),
c'est la naissance du mouvement.

Wilfride PIOLLET, *Le pan poétique des muses*

Partiendo de la idea de que todo lenguaje implica una escritura, la coreografía cuestiona los fundamentos de sus posibles grafías. La relación entre escritura y movimiento aparece en la misma raíz de la palabra "coreo-grafía", desde la noción de grafía, como compendio de dibujos y signos constitutivos de una escritura espacial. De este modo, podemos interrogar la naturaleza de lo que se escribe en danza, así como el objeto en el cual se fundamenta la escritura coreográfica y su modo de representación. La cuestión de la imagen y de los símbolos, elementos fundamentales tanto en el texto poético como en la danza, une ambas expresiones e introduce una reflexión sobre la recepción del lenguaje metafórico y simbólico por parte del público –tanto lector como espectador–, es decir su manera de descifrar los signos que componen la creación artística, su lectura convirtiéndose en re-escritura de la obra. La transformación de la sensación de lo cotidiano se puede considerar como 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, y dejando vía abierta a la interpretación. La recepción de la obra por parte del público y su

lectura se basan en el desciframiento del significado del gesto, de su lectura simbólica, su análisis, o su asimilación y resonancia en un estrato del inconsciente. 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: "Des mouvements quotidiens du corps humain jusqu'à la danse, il y a juste un pas. L'homme en choisit quelques-uns pour les reproduire sur une scène [...][1]".

De manera contigua, la mirada poética, lejos de establecerse en paisajes conceptuales, extrae del plano de lo cotidiano elementos que van a convertirse en el horizonte de una recreación del mundo. El paso a una dimensión extracotidiana, partiendo de elementos procedentes del mundo real, aparece en efecto como fundamento de la creación artística, tanto en el contexto coreográfico como literario.

La danza constituye así un puente empírico entre la realidad física y conceptual, y valida el hecho de que la presencia de un lenguaje conlleva la transmisión de una escritura, sea cuál sea su modalidad: "la danse n'est pas dépositaire de signification mais en produit à chaque fois qu'elle est exécutée[2]", señala la coreógrafa y pedagoga Isabelle Launay. El gesto[3] escapa a un significado predeterminado y se convierte en interrogación, materia de un juego coreográfico y poético.

La función de lenguaje en danza plantea la idea del cuerpo como signo, revistiéndose el movimiento coreográfico de las nociones de significante y significado. En efecto, la danza reúne en sí un plano material y espiritual. La secuencia gestual deja aparecer imágenes a través del gesto de danza –simbólico y objetivado–, fruto del discurso corporal:

> Le danseur est la métaphore de l'homme parlant. Il devient le théâtre de ce battement des opposés, le lieu du passage enivrant, indéfiniment recommencé, de l'un à l'autre, la scène où se joue la rencontre du visible et de l'invisible, du corps et du symbole qui le double[4].

La cuestión de la imagen y de los símbolos, elementos fundamentales tanto en el texto poético como en la danza, une ambas expresiones e introduce una reflexión sobre la recepción del lenguaje metafórico y simbólico por parte del público –tanto lector como espectador.

La recepción de la obra por parte del público y su lectura, se basan por consiguiente en el desciframiento del significado del gesto, partiendo de una lectura simbólica, del análisis, o de la asimilación y resonancia en un estrato del inconsciente. Michel Guérin en la *Philosophie du geste* plantea en este sentido una directa correlación entre gestualidad y símbolo:

> Technique dans son principe, symbolique par ses conséquences, [le geste] apparaît [...] comme matrice de l'univers symbolique: en l'espèce par l'écriture, ce dessin merveilleux et abstrait qui, de se supprimer comme tel, fait le sens[5].

A modo de respuesta y como lo plantea France Schott-Billmann en su ensayo *Le besoin de danser,* la

1. Bollack, Jean, *Angelin Prejlocaj, Chorégraphe*, Paris, Arman Colin, 1992, pág. 30.
2. Giurchescu, Anca, *Le symbole de la danse comme moyen de communication*, in «Figures de l'Art», N°3, 1997-98, pág. 270.
3. "Le geste", traducido aquí por 'gesto', remite en nuestro estudio a la acepción francesa del término, es decir un movimiento corporal, no exclusivamente referido a una expresión del rostro como suele ser el caso en el idioma castellano. Adoptamos la primera acepción del diccionario de la Real Academia Española: "gesto (Del lat. *gestus*), 1. m: Movimiento del rostro, de las manos o de otras partes del cuerpo [subrayamos] con que se expresan diversos afectos del ánimo", en referencia al término francés en la primera definición del Larousse de la Langue française: "geste, nom masculin (latin *gestus*): 1. Mouvement du corps, principalement de la main, des bras, de la tête, porteur ou non de signification: faire des gestes parlants".
4. Schott-billmann, Françoise, *Le besoin de danser*, Paris, Odile Jacob, 2001, pág. 195.
5. Guerin, Michel, *La philosophie du Geste*, Arles, Actes Sud, 2011, pág. 21.

forma recibida en danza –la técnica–, presenta el enunciado gestual y rítmico, mientras que la diferencia individual de cada intérprete se expresa en la enunciación. La danza adquiere así una función de lenguaje –sin reducirla a un valor puramente funcional–, en el cual cada bailarín puede decir su singularidad a través de un código colectivo. La noción de enunciación como expresión de singularidad, encuentra un eco en la voz poética, cuya subjetividad traduce una visión de la realidad enfocada desde el prisma de la mirada del poeta.

© Imagen nr.1, *Huellas Alba I*[6]

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* e inscribe 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 darle materia. 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 en 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 una veleta que mantiene el mismo ángulo sea cual sea la velocidad de la rotación de sus alas y su inclinación, como imagen de los giros que da el bailarín. La relación metafórica que tiene la danza con lo real se expresa en la manera 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 del funcionamiento de un objeto real, el coreógrafo, de manera similar al poeta, hace visible y tangible el símbolo que conlleva. Mediante la distorsión del objeto o su enfoque particular, y según la orientación de su mirada, tanto el coreógrafo como el poeta, juegan con el deseo de hacer visible. Así, al igual que

6. Jiménez, Eva, Fotografía numérica, IMG_2569.JPG, Sevilla, Estudio Los Corralones, 2014.

en la pintura, la danza implica una mirada distanciada de la realidad para llegar a expresarla desde una sensación física, material. 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, la ausencia de objeto convoca los recursos de la imaginación y nos adentra en un nivel 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 inscrito en un contexto extra-cotidiano como lo sería un escenario, sin perder contacto con la realidad que habita, se distancia de lo real para 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[7]", escribe France Schott-Billman, como manera de dialogar con el inventor del cubismo.

© Imagen nr.2, *Huellas Alba II*[8]

Zonas limítrofes e identidad, fronteras y espacios móviles en la obra de Neuman y en la danza

Reconociéndose en la tradición literaria argentina, mientras conoce la experiencia de una emigración hacia España, con la consecuente adquisición de una doble identidad cultural, Andrés Neuman elabora una poética de la frontera, explorando en su ensayo *Cómo viajar sin ver* el motivo de la despedida que concibe como pequeña muerte y nuevo renacer en simultáneo:

> Despedirse es un modo de ensayar la muerte, pero también cierta clase de resurrección. Las despedidas en un aeropuerto tienen algo angustiante y a la vez liberador. Nos quedamos sin nada para abordar un posible todo[9].

7. Schott-billmann, France, *op. cit*., págs. 132-133.
8. Jiménez, Eva, Fotografía numérica, IMG_2379.JPG, Sevilla, Estudio Los Corralones, 2014.
9. Neuman, Andrés, *Cómo viajar sin ver*, *op. cit*., pág. 18.

Neuman formula de esta manera una poética de la desnudez como punto de partida, bajo la modalidad de la duda, del "no saber", tal como lo encontramos en los poemas de *No sé por qué*[10]. La nada se convierte en una herramienta, al alcance de un nuevo espacio que conquistar: el espacio interior del ser despojado de su pasado, mientras ignora su porvenir. De esta manera, la escritura de Neuman se orienta hacia una poética del presente absoluto. La condición móvil y efímera del ser se aplica también al personaje de Hans en *El viajero del siglo*, personaje que se define como viviendo en una frontera, y expresa su necesidad de viajar con las palabras siguientes: "Creo que si sabes adónde vas y qué harás, lo más probable es que termines sin saber quién eres[11]". En esta misma idea de perpetuo movimiento, Maurice Béjart dice:

> L'erreur consiste à se représenter l'être comme un état statique, tandis qu'une existence est en mouvement, le résultat d'une aspiration, d'une inspiration, d'une invitation venue d'ailleurs. C'est pourquoi au mot *être*, il convient de préférer le mot *naître*, car nous ne cessons de naître et de co-naître[12].

El bailarín "muda su origen" constantemente en el acto de bailar que podemos resumir técnicamente al traslado del peso del cuerpo de un punto a otro del espacio. Al anticipar su punto de llegada en un continuo y simultáneo movimiento de llegada-despedida, el bailarín experimenta una sensación que encuentra su eco en los versos de un poema de Neuman: "Qué tarea / Ir mientras voy llegando, / Quedarme cuando acabo de salir[13]".

© Imagen nr.3, Huellas Alba III[14]

10. *Id*., *No sé por qué*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 2011.
11. *Id., El viajero del siglo,* Madrid, Alfaguara, 2009, pág.121.
12. Bejart, Maurice, *L'esprit danse*, *Entretiens avec René Zard*, Lausanne, Paroles Vives, La Bibliothèque des Arts, 2001, pág. 58.
13 Neuman, Andrés, *No sé por qué*, *op. cit*., pág.10.
14. jiménez, Eva, Fotografía numérica, IMG_2583.JPG, Sevilla, Estudio Los Corralones, 2014.

A modo de diálogo con los versos citados, el escritor comparte su percepción de una posible simultaneidad de raíces y migraciones sin incompatibilidad. Como lo afirma Neuman al referirse a la función de los pies, "alguien puede llevar consigo a su viaje sus raíces, lo cual se hace visible en la danza. Hay algo de búsqueda cubista en la coreografía, algo de utopía, como queriendo unir más de un espacio y de un tiempo, estar en más de un lugar a la vez[15]". La visión de la experiencia migratoria que tenemos en la danza nos conduce al siguiente verso del poemario *No sé por qué*: "tengo más de dos pie, igual que todo el mundo[16]".

De manera significativa, Andrés Neuman se define a sí mismo como un escritor migratorio. A nivel temático ha tratado con mayor profundidad la cuestión de las migraciones, tanto en *Bariloche*, como en *Una vez Argentina* y *El viajero del siglo*, para citar de modo no exhaustivo el campo de la narrativa. Sin embargo, Neuman se considera como escritor migratorio o fugitivo ante todo a nivel formal y en su manera de enfocar su trabajo. Empieza un libro con la sensación de nunca haber escrito nada anteriormente, "como si abandonara el libro que acab[a] de terminar, con la idea de no permanecer, de autodesterrar[se] de una forma y provocar[se] una extranjería continua[17]".

El motivo del movimiento a raíz del presente estudio y visible hasta en la aparente quietud de una estatua, remite a la cuestión de la frontera. La movilidad y la quietud, el origen y las migraciones, el viaje y las raíces, son tantos elementos fundamentales de la danza comprendida como experiencia migratoria sobre el espacio escénico, según lo formula el autor del verso "tengo un pie que no germina[18]". En efecto, podemos observar cómo el movimiento inherente a la expresión coreográfica se manifiesta en la poética de Neuman que une los espacios en el mismo desplazamiento de su escritura. El autor plurigenérico condensa en su trayectoria literaria la cuestión de la movilidad, esencial tanto en el acto de danza y en la mirada poética, como en la existencia humana.

Movimiento, movilidad y fronteras nos invitan a desplazarnos de nuestra propia postura, para depositar una mirada asombrada sobre el mundo en que nos inscribimos y dialogar con él desde zonas fronterizas. Así, la imagen comprendida como elemento intrínseco a la danza implica considerar una postura como punto de vista, tal como lo afirma la coreógrafa Martha Graham, pionera del Modern Jazz. Partiendo de la huella que los pies de bailarines y coreógrafos dejan sobre el suelo, alcanzamos cuestiones trascendentes, tanto acerca del lenguaje –manifestación inmaterial de la inscripción física del hombre–, como de la creación artística en su diálogo con el mundo. La danza y la poesía aparecen entonces como el despliegue de posibles escrituras y lecturas, tanto corporales como verbales y conceptuales, mientras formulan la relación física del ser al mundo.

De manera contigua y desde una perspectiva socio-coreográfica, el bailarín Prejlocaj considera que el hombre se pone a bailar para convertirse en otro, para cambiar de estado y sacar de sí un reflejo, una imagen que a su vez le parece y no le parece. En ese mismo sentido, la escritura de Neuman abarca el concepto de otredad y de origen, bien sea a través de sus personajes, a menudo visitados por experiencias transitorias, o en el mismo acto de escritura. Más allá del concepto de origen presente en la poesía (desde Giambattista Vico que considera una primera etapa del lenguaje asociado a la edad de los dioses), Neuman representa la noción de origen como punto de referencia que se tiene a las espaldas. El escritor insiste en la idea de referencia, y no de esencia a la que habría que volver, "lo cual sería algo estático, y escribir con la idea de origen en mente sería como mirar hacia atrás y convertirse en una estatua de sal[19]". De este modo, Neuman define la poesía como construcción de identidad, al contrario de lo que sería el

15. NAEF, Aude, "Entrevista inédita a Andrés Neuman", Madrid, 2012, 08:36.
16. NEUMAN, Andrés., *No sé por qué*, *op. cit*., Ediciones del Dock, 2011, pág. 20.
17. NAEF, Aude, "Entrevista inédita a Andrés Neuman", Madrid, 2012, 08:36.
18. NEUMAN, Andrés, *No sé por qué*, *op. cit*., pág. 20.
19 . NAEF, Aude, "Entrevista inédita a Andrés Neuman", Madrid, 2012, 13:06.

recuerdo de una identidad, y más allá del regreso a un lenguaje original. Reanudando con el tema del viaje, inherente a su escritura, el escritor afirma que "si tuviéramos una idea de la identidad a priori, la idea de viajar sería absurda[20]".

© Image nr. 4, *Huellas Alba IV*[21]

Desplazándonos hacia el contexto del Flamenco y su particular relación con la idea de raíz, origen y tradición, vemos cómo desde su labor pionera, el bailaor-coreógrafo Israël Galván reconsidera el baile flamenco y la danza, más allá de los modelos tradicionales. Sin abolir la tradición que conoce desde sus adentros, el bailaor propone liberarla, reivindicando la herencia plural del flamenco y la transgresión de sus fronteras. El término "tradición" procede, en efecto, del verbo latín "tradere" (transmitir) y abarca el prefijo "trans" –presente igualmente en la palabra transgredir–, como expresión de un pasaje a través de, de un relevo que abraza la idea de lo fronterizo, de la transición entre algo y lo otro, entre uno y el otro.

> Quand le mouvement atteint la fluidité recherchée, le corps animé défie tout équilibre, toute frontière du possible. [Israël Galván] nous fait [alors] toucher du doigt la limite, la frontière, l'inespéré final.[22]

La dialéctica de los espacios, tanto espaciales como coreográficos y genéricos, nos lleva de este modo a un descubrimiento del otro y de lo otro, como manera de llegar a un lenguaje híbrido y universal. En este contexto, el movimiento aparece como posible transformación, del giro del bailarín a la otredad de los aeropuertos mencionada en el ensayo *Cómo viajar sin ver*. Mediante una reflexión posmoderna que dialoga con la temática del tiempo, introducida en la novela *El Viajero del Siglo*, Neuman atribuye al espacio transitorio de los aeropuertos una función reveladora de la condición móvil del ser en el mundo contemporáneo:

20 . *Ibid.*, 13:47.

21. Jiménez, Eva, Fotografía numérica IMG_2579.JPG, Sevilla, Estudio Los Corralones, 2014.

22. Frayssinet Savy, Corinne, *Israel Galván, danser le silence*, Arles, Actes Sud, 2009, pág. 12.

> Por eso venero los aeropuertos, catedrales asépticas donde los pasajeros iniciamos la liturgia de cambiar de estado antes de cambiar de lugar. Los aeropuertos son los únicos templos que hemos sabido erigirle al presente. Verdaderos lugares de tránsito terrenal[23].

La experiencia fronteriza del viajero lo adentra en el campo semántico de lo religioso, tal como se manifiesta a través de las palabras: "venero", "catedrales", "liturgia", "templos", sacralizando el espacio transitorio de los aeropuertos, en un mundo gobernado por la velocidad y la constante proyección hacia adelante. El tránsito del viajero en su experiencia migratoria expresa de este modo un posible acercamiento a un presente absoluto, asimilando la espera del ser que se desplaza a una postura mística, mientras se cuestiona la relación del viajero al tiempo, tal como aparece en el poema siguiente:

> 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.
> despedirme aunque ahora no me vaya.
> Celebrar que uno ignora su destino.
> Tomar un día libre
> entre tanto trabajo de la muerte[24].

El propósito del viaje se revela, en este poema, en el tránsito del ser que se convierte en su propio camino, en la zona fronteriza entre un espacio y otro, mediante un continuo movimiento a la imagen de las migraciones humanas. Los versos "[...] Partir / inaugural, no ingenuo", expresan una imagen 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"). El poeta parece formular una conciencia del instinto, del mar y de las cosas antiguas que vuelven a nacer en cada instante. Se revela de esta manera una poética del presente absoluto, partiendo de una dialéctica entre movimiento y quietud, tal como aparece en la filosofía zen que sustenta la práctica poética del haïku, género que la escritura de Neuman también abarca. De manera paralela, observamos cómo la danza parte de lo efímero del dibujo del movimiento en el espacio, nunca igual a pesar de múltiples repeticiones, mientras que se ve condenada a existir en un instante que abarca todos los tiempos y espacios. Las mudanzas y la exploración de zonas fronterizas expresan de este modo tanto una postura poética y una línea estética, materializadas en la escritura de Neuman, como un elemento intrínseco a la disciplina de la danza. De ahí, el continuo traslado del bailarín en el espacio y su movimiento reinventado a perpetuidad, en un acto coreográfico siempre inaugural, llega a interiorizarse en la quietud.

Conclusión

Tanto a nivel formal como espacial, la frontera plantea la posibilidad de su transgresión. Se superan los límites de un territorio a otro, y de uno mismo. Las escrituras coreográficas y poéticas nos invitan así

23. NEUMAN, Andrés, *Cómo viajar sin ver, op.cit.*, pág. 17.
24. *Id.,* "Mística abajo", *Década*, *op. cit*., pág. 173.

a efectuar un recorrido a la bisagra de lenguajes aparentados, y cuestionar sus fronteras desde miradas intergenéricas. La danza genera imágenes junto a la poesía, mientras que la pintura abarca la definición de metáfora en su perspectiva cubista.

Sin detenernos en una definición de géneros en la danza, hemos preferido proponer una mirada en la cual las prácticas específicas no se consideran aisladas, sino parte de una visión artística que integra sus múltiples inscripciones. De este modo, abrimos paso a una concepción integradora del arte comprendido como lenguaje donde el signo, fuente de sentido, efectúa un puente desde lo corpóreo hacia lo gráfico y metafórico, del gesto al trazado de la huella, y de la imagen al símbolo que conlleva. En efecto, la dimensión visual materializa el punto de convergencia de la escritura coreográfica y poética, así como el espacio de su fundamento. La lectura de la danza permite acceder al proceso de elaboración y de transmisión de la poesía, mientras la observación de la escritura poética, partiendo de la obra de Andrés Neuman, formula una poética del cuerpo en movimiento, como expresión ontológica del lenguaje y de la relación del ser al mundo.

Siguiendo la hipótesis de una resonancia entre escrituras de distintas procedencias, el lenguaje de la danza nos ha llevado a la imagen, al símbolo. El análisis del gesto coreográfico y del cuerpo en que se inscribe, nos lleva a pasar de la materia a su imagen en un movimiento circular, más que ascendente, y alcanzar una línea de directa continuidad con la escritura poética. La escritura poética, por otra parte, vincula la esfera del cuerpo tangible, inscrito en lo real, con su proyección en niveles perceptivos alcanzados desde la imagen metafórica. En efecto, considerar el arte y formular su observación conlleva la dificultad de abarcar lo inabarcable o topar con los límites de la subjetividad, rozando el riesgo de hacer converger argumentos en una mirada simplificadora: si el mundo no cabe sobre el escenario, como lo señala humildemente Pina Bausch, difícilmente podremos trasmitir una mirada exhaustiva acerca de la obra de arte, concebida como expresión de la realidad en que se inscribe, y fuente de diálogo con el mundo que interroga. En este contexto, regresar al cuerpo del texto poético con una mirada cargada de movimiento, expresa el paso de la materia al espíritu y permite reparar su interacción alumbradora. Sin embargo, nombrar el cuerpo para decir el mundo puede llevarnos a topar con el silencio. El lenguaje choca contra el mutismo del cuerpo, que desde su libre expresión remite a menudo a una primordial zona silenciosa. Del silencio a la palabra, y de la palabra al cuerpo, Barthes se exclama en *Rasch* : " ces figures du corps, […] je ne parviens pas à les nommer […] je lutte pour rejoindre un langage, une nomination : mon royaume pour un mot ! ah, si je savais écrire[25] !"

La danza toma entonces el relieve de la palabra y del pensamiento en lugares donde desaparece la voz, mientras que, sin desafiar el silencio, el cuerpo que baila lo extiende. Así, aparecen nuevos significados y se desvelan zonas ignoradas, desde la materia en apariencias familiar de nuestra piel.

El movimiento de oscilación entre decir desde el cuerpo y silenciar su lectura, nos permite acercarnos a una dimensión metáforica y formular la relación entre la materia y su percepción. Sin embargo, insistimos en la noción de *acercamiento* a la comprensión del proceso poético desde el gesto de danza, considerando dicho enfoque como acto no totalizador y lejos de pretender alcanzar una revelación global. A modo de invitación, hacer comunicar perspectivas de distintas procedencias nos permite considerar el mundo desde la inscripción del cuerpo y alcanzar la reflexión que proporciona este último. Como lo hemos introducido desde la noción de origen e identidad, la creación artística, bien sea corpórea en el caso de la danza, como verbal en la poesía, cuestiona la relación del ser al mundo, al otro y a lo ajeno en sí mismo. De este modo, la obra de arte considerada como experiencia migratoria, implica, tanto por parte del autor como del público, un constante viaje de dentro hacia fuera, y de lo propio a lo ajeno, como manera de salir al mundo o dejarlo entrar en sí mismo, imagen final del poema

25. Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, pág. 98.

de Neuman el "Huésped de sí mismo[26]".

La creación artística permite entonces al hombre seguir siendo móvil, mientras posibilita su transformación. La experiencia de la otredad aparece, en efecto, como lema principal de la danza, lenguaje móvil por esencia; recordamos el título *La otra piel,* creación de la bailarina y bailaora Úrsula López, o a Ismaël Kadaré que considera la danza como manera de convertirse en otro. La noción de transformación a raíz de la danza y como expresión de movilidad, hace eco a la poética de Andrés Neuman y al movimiento migratorio, elemento clave de su escritura tanto a nivel formal y genérico, como temático. El acercamiento a la obra de Neuman nos permite, en este sentido, entrar en una lectura activa del acto de danza: el escritor de los versos "Tengo más de dos pies / igual que todo el mundo", nos invita a recorrer un camino a la imagen de una coreografía en constante destierro de sus propios pasos, en un movimiento de infinita exploración, y desde un pie, o dos, o tres, que no germina.

26. NEUMAN, Andrés, "El Huésped de sí mismo", *Década*, *op. cit*., pág. 161.

Referencias bibliográficas

ACOSTA GÓMEZ, Luís, *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria,* Madrid, Gredos, 1989.

AINSA, Fernando, *Narrativa Hispanoamericana del siglo XX. Del espacio vivido al espacio del texto*, Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

ALLARD, Odette, *Malkovsky, Le danseur philosophe*, Dijon, Editions de Poliphile, 1989.

---, *Isadora, La danseuse aux pieds nus, ou La révolution Isadorienne,* Paris, Editions des Ecrivains, 1998.

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double,* Paris, Gallimard, 1985.

ATLAN, Corinne et BIANU, Zéno, *Haïku : Anthologie du poème court japonais,* Paris, Gallimard, 2002.

BARDET, Marie, *Penser et mouvoir : une rencontre entre danse et philosophie,* Paris, L'Harmattan, 2011.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture,* Paris, Seuil, 1953.

BEJART, Maurice, *L'esprit danse; Entretiens avec René Zard,* Lausanne, Paroles Vives, La Bibliothèque des Arts, 2001.

BOLASELL, Michel, *Buenos Aires : cinq siècles d'un mythe réinventé,* Canet, Trabucaire, 2007.

BLAYO, Anne, *Chorégraphie-Calligraphie, Danse-Pensée,* Paris, L'Harmattan, 2011.

BOLLACK, Jean, *Angelin Prejlocaj, Chorégraphe*, Paris, Arman Collin, 1992, p. 28-35.

BOUCHTA, Farqzaid, *L'image chez Roland Barthes,* Paris, l'Harmattan, 2010.

BOISSIERE, Anne et KINTZLER, Catherine, *Approche philosophique du geste dansé, de l'improvisation à la performance,* Lille, Septentrion, Presses Universitaires Lille 3, 2006.

CHABRIER, Jean-Paul, *Une reine en exil : Un tombeau de Philippine Bausch*, Arles, Actes Sud, 2010.

CHRISTOUT, Marie-Françoise, *Béjart,* Collection La recherche en danse, Paris, Chiron / Associations-Danse-Sorbonne, 1987.

COLLANTES, Nathalie, *Lire, Écrire*, in « Rendre lisible », Paris, Le Cratère, 1998.

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens,* Paris, Éditions de Minuit, 1971.

DOBBELS, Daniel, *Martha Graham,* Arles, Bernard Coutaz, 1990.

FRAYSSINET SAVY, Corinne, *Israel Galván, danser le silence,* Arles, Actes Sud, 2009.

FRESCHEL, Agnès et DELAHAYE, *Angelin Prejlocaj,Texte d'Agnès Freschel,* Arles, Actes Sud, 2003.

FULLER SNYDER, Allegra, « Le symbole de danse », in *Art de la mise en scène, mise en scène de l'Art*, Bordeaux, *Figures de l'Art*, n°3, 1997 / Titre original: « The dance symbol », in T. Comstock (dir.), *New dimension in dance research: anthropology and dance, The American Indian Dance Research Annual*, n°6, 1977.

GAUTHIER, Brigitte, *Le langage chorégraphique de Pina Bausch,* Paris, L'Arche, 2009.

GODART, Huber, «Le geste et sa perception. La perception et le regard sans poids», in *La danse au XXe Siècle*, Paris, Larousse, 2008.

---, Huber, *Le geste manquant*, Entretien avec Daniel DOBBELS et Claude RABANT, in «Revue internationale de psychanalyse», n°5, Paris, 1994.

GOIC, Cedomil, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana, Época contemporánea,* Vol.3, Barcelona, Editorial Crítica, Grupo Editorial Grijalbo, 1988.

GIURCHESCU, Anca, *Le symbole de la danse comme moyen de communication,* in «Figures de l'Art», N°3, 1997-98, p. 270.

GUERIN, Michel, *L'espace plastique,* Bruxelles, La part de l'œil, 2008.

---, *Philosophie du geste,* Arles, Actes Sud, Essai, 1995.

GUISGAND, Philippe, *Lire le corps, une voie interprétative : La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa de Keersmaeker,* Thèse de Doctorat en Esthétique, Pratique et Théorie des Arts, Université de Lille 3, 2005, disponible en <http://documents.univlille3.fr/files/pub/www/recherche/theses/GUISGAND_PHILIPPE/html/these.html> , [10/09/2013]

GRAU, Andrée et WIERRE-GORE, Georgiana, *Anthropologie de la danse; Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre National de la Danse, 2005.
ISMAND, Marcel, *Maurice Béjart*, Martigny, Fondation Pierre Gianada, 2007.
JDAY, Adnen et DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce qui fait danse: de la plasticité à la performance*, in «La part de l'œil, Revue annuelle de pensée des arts plastiques», Dossier n°24, Bruxelles, 2009.
JOUVE, Christine, «Parler du lire», in *Rendre lisible*, Paris, Le Cratère, 1998.
KADARE, Ismaël, *Angelin Prejlocaj, chorégraphe,* Ed. Arts chorégraphiques: L'auteur dans l'œuvre, Maxéville, (France), Armand Colin, 1992.
LARRA, Arcadio, *El flamenco en su raíz,* Madrid, Fundación José Manuel Larra, Editora Nacional, 2006.
LAUNAY, Isabelle, *Entretenir (à propos d'une danse contemporaine). Compte rendu des ouvrages d'Isabelle Launay, avec Boris Charmatz*, Paris, Centre National de la danse, Les Presses du Réel, 2002.
---, « La danse entre geste et mouvement », in *La danse, art du XXe siècle?* Lausanne, Payot, 1990.
LIPSKY, Florence et ROLLET, Pascal, *Habiter, danser, penser*, Centre chorégraphique national de Montpellier, Languedoc Roussillon, Jean-Michel Place, 2005.
LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine,* Bruxelles, Contredanse, 1997.
---, *Poétique de la danse contemporaine: la suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007.
LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 2000.
MARTIN, Franck, *Emile Jacques Dalcroze, l'homme, le compositeur, le créateur de la rythmique*, Neuchâtel, La Bacconière, 1965.
NEDDAM, Alain, *Rendre lisible. Bagouet: au-delà du lisible, l'approche sensible d'un texte*, Alès, Le Cratère, 1998.
NEUMAN, Andrés, *No sé por qué*, Ediciones del Dock, Buenos Aires, 2011.
---, *Cómo viajar sin ver*, Madrid, Alfaguara, 2010.
---, *El Viajero del siglo*, Madrid, Alfaguara, 2009.
---, *Década (poesía 1997-2007),* Barcelona, Acantilado, 2008.
---, *Una vez Argentina*, Barcelona, Anagrama, 2003.
NIALL, Lucy, *Postmodern literary theory : an introduction,* Oxford, Wd. B. Blackwell, 1997.
OVIEDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Vol. 1-4, Madrid, Editions Alianza Universidad Textos, 2001-2005.
RAMIREZ, Juan Antonio, Madrid, *Edificio-cuerpo*, Siruela, 2003.
RÍOS VARGAS, Manuel, *Antología del baile flamenco,* Séville, Signatura de Flamenco, 2008.
RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando, *El haiku japonês: Historia y traducción*, Madrid, Poesía Hiperión, 2010.
SHAW, Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo,* Madrid, Cátedra, 1999.
SCHOTT-BILLMANN, France, *Le besoin de danser,* Paris, Odile Jacob, 2001.
SIVETIDOU, Aphrodite, *Le verbe et la scène : travaux sur la littérature et le théâtre en l'honneur de Zoé Samara,* Paris, H. Champion, 2005.
STANISLAWSKI, Constantin, Madrid, *La construcción del personaje*, Alianza Editorial, 2011.
TORRE, Estéban et VASQUEZ, Manuel Angel, *Fundamentos de Poética Española,* Sevilla, Alfar, 1986.
VICO, Giambattista, *Ciencia Nueva*, Madrid, Tecnos, 2006.