

El temple de la arquitectura

Un acercamiento al tiempo en las artes

El flamenco, testigo vivo

Lucas Ariza Parrado

Universidad de los Andes
Facultad de Arquitectura y Diseño
Departamento de Arquitectura

El temple de la arquitectura

Un acercamiento al tiempo en las artes
El flamenco, testigo vivo

Lucas Ariza Parrado

Universidad de los Andes
Facultad de Arquitectura y Diseño
Departamento de Arquitectura

El temple de la arquitectura
Un acercamiento al tiempo en las artes
El flamenco, testigo vivo

Director: Fabio Restrepo H.
Co-Directora: Anna María Brigante R.
Junio 2014

Autor: Lucas Ariza Parrado

Índice de Contenidos

Presentación

1. La relación de las artes
 - a. Una visión historiográfica
 - b. Distancia y cercanías entre la danza, la música y la arquitectura
 - c. Artes del tiempo y artes del espacio
2. De la música a la danza a través del cuerpo
 - a. Ni música ni arquitectura
 - b. El cuerpo en movimiento
 - c. El por qué del flamenco
3. El tiempo en la danza y la arquitectura
 - a. Casos de estudio
 - i. Israel Galván, el baile que re-suena
 - ii. Cinco casos de arquitectura
 - b. El ritmo, el cuerpo y la arquitectura
 - c. El gesto, el cuerpo y la arquitectura
 - d. El acontecimiento, el cuerpo y la arquitectura

Conclusiones

Contenido audiovisual

Glosario

Bibliografía

Revisión de pensadores fundamentales

Anexo.1. Mapas estéticos

Anexo.2. Conexiones y Contactos

Agradecimientos

A Fabio Restrepo y a Anna María Brigante, por su actitud. En todo momento me han regalado una libertad verdadera dentro de la que he podido trabajar feliz, sintiéndolos cerca cada vez que era necesario. De las mayores riquezas que esta experiencia me deja, es esta relación que se ha tejido con Fabio y Anna. Gracias.

A Antonio Manrique, de quien aprendo cada día que nos acompañamos. Es una fortuna grande poder estar a su lado. Siempre hay resonancias.

A Israel Galván, quien con su baile ha sido y es maestro. Mi admiración aumenta cuanto más profundizo en su quehacer. Cerca de Israel, quiero mencionar a Jaime Quintero, por su atención y amabilidad, gran “posibilitador” de cosas. Gracias.

Y sobre todo, a mi familia: mi padre, mi madre, mi hermana y mi hermano.

Cristina Albornoz, Juan Carlos Álvarez, Leonardo Álvarez, Stefano Anzellini, Juan Pablo Aschner, Beatriz Bonete, Daniel Bonilla, Julián Bonilla, Manuel Borrás, Luis Calderón, Carlos Campuzano, Fernando de la Carrera, Christian Cazallas, Lucía Chaves, Gustavo Chirolla, Ángel Luis Cieza, Daniel Cintas, Gastón Clerc, Camilo Daza, David Delgado, Alonso Farina, Armando José Fuentes, Andrea Gamberoni, Juan García, Juan Manuel García, Paquito González, Aida Ximena Guerrero, Alexander Gumbell, Alejandro Henríquez, Mohammad Hossein, Camilo Isaak, Marc Jané, Steve Kahn, Lucas Armando Lobos, Alejandro Londoño, Fernando López, María del Mar Loren, Alejandra Marín, Carlos Martínez, Emilio Mascort, Rafael Méndez, Claudia Mejía, Alberto Miani, Ana María Miranda, Valentina Munera, Cristiane Muniz, Carlos Naranjo, Christian Nieman, Alonso Núñez “Rancapino”, Lucas Oberlaender, José Luis Ortiz, Valeria Paez, Alexis Pérez, David Pérez, Ramón Pico, Mauricio Pinilla, Yanaël Plumet, Miguel Poveda, Anegro Producciones, Diego Revelo, Antonio Reyes, Alejandro Rodríguez, Raúl Rodríguez, Jesús Romero, Pedro G. Romero, Claudio Rossi, Andrés Norberto Sánchez, Manuel Sánchez, Gloria Serna, Fernando Sierra, Julian Sossa, Guillermo Teba, Andrea Carolina Torres, Erendira Tranquilino, Talisa Vaimberg, María Vanedi, Alan Vega, Miguel Vela, José María Velázquez-Gatzelu, Leonardo Venegas, Catalina Villabona, Camilo Villate, Rafael Villazón, Manuel Felipe Woodcock,...

Presentación

El entendimiento de la arquitectura como una de las artes que permite la experiencia estética de habitar un tiempo concreto, determinado en parte por la forma que se construye en el espacio, justifica la elaboración del presente texto.

El documento comienza mostrando un panorama historiográfico de la evolución del concepto de arte y de las distintas clasificaciones que se han intentado hacer al respecto. No es más que una breve revisión de algunos maridajes que entre las disciplinas artísticas se han dado a lo largo de la historia. Se puede comprobar cómo en un momento determinado ciertas disciplinas que hoy, sin lugar a dudas, son tenidas en cuenta como arte, no eran consideradas de esa manera, y cómo otras que están lejos de serlo hoy, lo eran entonces. También puede verse cómo en determinadas ocasiones, actividades creativas que eran valoradas como principales, pasan a ser de menor rango en otro momento... Así se evidencia cómo la distancia que ha existido entre las disciplinas a lo largo de la historia varía, y aun hoy sigue variando. Con esto, lo que se pretende es hacer conciencia sobre el carácter dinámico que el concepto “arte” lleva consigo desde su origen.

Dentro de la multitud de clasificaciones que se han reconocido, se presta especial atención a una de ellas, por su sencilla comprensión, hablamos de la que divide a las disciplinas en espaciales y temporales. Esto es que se separan por un lado, las disciplinas que crean productos que existen más allá del momento en el que son representados, formas que perduran en el espacio (pintura, escultura, arquitectura) y por otro, las que crean obras que sólo existen mientras acontecen, éstas que desaparecen cuando cesa la actividad de creación sin dejar huella material (danza, música, poesía). Como decimos hay unas artes que se asocian claramente a una de estas dos dimensiones, sin embargo se encuentran otras que están muy próximas a la frontera que entre ellas existe. Por tanto, parecería lógico que esta clasificación no fueran tan taxativa. Es cierto que unas disciplinas pueden percibirse más próximas al espacio y otras al tiempo, pero somos conscientes de que todas y cada una de las ellas hacen uso de ambos, espacio y tiempo, sin ellos no podrían ser. De hecho, creemos que estas dos dimensiones aparecen, se hacen perceptibles,

gracias a la ejecución de las artes. La danza es un ejemplo claro de lo que queremos decir. Si bien es una disciplina que no construye forma que perdure físicamente, ya que sólo existe mientras se representa y está claramente ligada al ritmo, es decir, al tiempo; se percibe, en mayor medida, por los ojos, es el sentido de la vista el que permite, al receptor de la obra, reconocer el movimiento del cuerpo, sus propios gestos, en el espacio. Por tanto, ¿de qué lado estaría la danza? ¿del espacio o del tiempo?

Y tras preguntarnos por la danza, atendiendo a esta clasificación habitual, ¿qué lugar ocuparía la arquitectura? De nuevo, releendo lo que en la historia se escribió y desde una mirada básica, frontal y directa, la arquitectura estaría del lado de lo espacial. Ya que es el arte que decide sobre el espacio, lo altera, lo modifica. Se considera, por excelencia, la representativa de las artes espaciales. Pero si nos detenemos un poco, y pensamos acerca del fundamento de la arquitectura, aparece el término habitar, que comparte su raíz etimológica con hábito, que es costumbre, repetición de un acto. Éste podría ser un camino breve, quizás demasiado corto, para pensar que el tiempo es un factor que también determina y es determinado por la arquitectura, no sólo el espacio. Llegados a este punto, ¿sigue siendo tan clara la posición de la arquitectura en la anterior clasificación?

Dicho esto, creemos que es pertinente detenerse a pensar qué se entiende por arquitectura. Ir más allá de su definición profesional o académica y tratar de entenderla desde su fundamento, llegando a los principios de esta disciplina. Para eso es necesario tener en cuenta que la arquitectura es mucho más que exclusivamente construcción, si bien el fin de ésta es construirse. La arquitectura merece ser revisada y considerada en toda su magnitud, para volver a entenderla como parte integrante de las artes, quizás de las fundamentales. Si ese ejercicio de reflexión tiene lugar, es posible que pueda apreciarse de otra manera la depresión que actualmente vive una profesión que parece que ha acortado su mirada.

La tesis trata de contribuir a esto, al establecer un punto de vista desde el que mirar a la arquitectura haciendo prevalecer lo temporal sobre lo espacial. Para eso se profundiza en una disciplina ya citada, que se mueve con libertad en un ámbito difuso situado a medio camino entre el espacio y el tiempo. Hablamos de la danza, y lo hacemos desde el entendimiento de que

danzar es habitar una realidad que aparece cuando un cuerpo se mueve siguiendo una estructura rítmica intencionada. Por tanto, situados desde el lugar que la danza, por su propuesta sobre la experiencia de habitar el tiempo, nos regala, se quiere re-pensar la arquitectura y revisar los fundamentos de ésta. Es esta relación la que se estudia en el presente documento, la de la danza y la arquitectura. Creemos que aprendiendo de otras disciplinas artísticas, puede pensarse y proponerse la arquitectura de una manera distinta a como se hace atendiéndola desde su propio campo, ensimismada en sus quehaceres y autonomía. De esta manera, estamos situándonos en un lugar actual, contemporáneo del pensamiento de la disciplina, ya que en este momento lo temporal cobra un peso importante frente a lo espacial, entre otras razones, por la irrupción de lo virtual en la mayoría de la vida occidentalizada, en la que, por ejemplo, el arte ya no necesita tener un lugar o un tiempo específico reservado para su aparición.

Con respecto a la metodología empleada en el documento, los pasos que se dan son los siguientes. Tras situar la investigación en un marco conceptual concreto, relativo al carácter dinámico del arte, la relación que existe entre las distintas disciplinas y sus muchas y variadas clasificaciones, partimos de una expresión conocida y resonante que permite extraer los conceptos básicos que se desarrollan en el texto: el ritmo, el gesto y el acontecimiento. El tiempo es la razón de ser de este documento, sin ser el protagonista del mismo. Se es consciente de la complejidad propia de este concepto, por eso, nos acercamos a él mediante estos tres términos, que permiten acotar su amplitud, sin dejar de atender consideraciones que son básicas en esta investigación.

Para entender el ritmo, el gesto y el acontecimiento, desde un lugar más próximo a la experiencia vivida que a la composición formal, más cercano al tiempo que al espacio, entra en juego la danza, que aporta una manera particular de habitar en el tiempo. Y con la danza, la mirada se centra en el cuerpo. Un cuerpo propio, que se mueve de una manera determinada, rítmica, que puede no ser del todo lógica o funcional, sino que responde más a esa peculiaridad propia del ser humano de mirarse así mismo, a través de sus gestos, y que por ese movimiento particular se hace acontecimiento que media entre la danza y la arquitectura.

Para profundizar en las disciplinas sobre las que se quiere reflexionar es necesario delimitar el campo de estudio. Con respecto a la danza, es la danza flamenca la que se observa y analiza, concretamente la figura de Israel Galván. Se elige el flamenco porque creemos que es testigo vivo de una manera de hacer que se confunde con el vivir, en clara conexión con el mundo del que forma parte. Del entorno flamenco y taurino surge el término que da título a la tesis: el temple. Un término con resonancias importantes: tiempo, templo, tempo, tenso, temperamento... y que reúne el ritmo, el gesto y el acontecimiento, al hacer referencia a un problema de distancia dinámica, de medida en movimiento. El baile de Israel Galván, como veremos más adelante, es idóneo para profundizar en los tres conceptos claves del documento: conocedor extremo del ritmo, maestro del gesto y provocador de acontecimientos. Con respecto a la arquitectura, la mirada se fija en una arquitectura poco convencional, cercana al monumento, con una singularidad importante, que permite construir y argumentar el discurso. De esa manera se limitan las múltiples opciones de investigación que en torno a danza y arquitectura existen.

Ya tenemos todos los ingredientes que conforman el texto. Las dos disciplinas sobre las que trabajamos, danza y arquitectura, el cuerpo como hilo conductor, que además cose las dos disciplinas y los tres conceptos a estudiar: ritmo, gesto y acontecimiento, que hacen posible establecer un parangón* entre las dos artes. Un parangón un tanto particular, porque no pretende establecer un vencedor y un vencido, sino que más bien quiere aprender cómo la danza entiende esos conceptos y reflexionar sobre cómo podría ser, o es, una arquitectura que los asume de una manera similar. Puede decirse que la relación que se da entre ambas es de aprendizaje, no tanto de correspondencia u oposición.

A través de la danza nos familiarizamos con esos términos temporales, los aprendemos, los asimilamos y extraemos lo fundamental para repensarlos en el campo de la arquitectura. Mediante cinco casos de arquitectura, que han sido elegidos a conciencia, se construye una mirada sobre estos términos que nos ayuda a profundizar en su comprensión. De esta manera, con lo que se ha decantado de cada uno de los conceptos se trata de componer una idea, de las muchas posibles, sobre arquitectura. Es cierto que esa idea tiene un carácter un tanto alejado de lo precisable y practicable, pero creemos que atiende a lo fundamental de la disciplina, a lo original: habitar. Con el aporte de haber sido compuesta y pensada desde el lugar que la danza nos ha permitido crear.

* Los conceptos que se señalan en el texto con un asterisco, quieren remitir al lector al glosario que puede encontrarse al final del documento.

El documento termina planteando, de nuevo, la pregunta inicial, habiendo profundizado ya en cuestiones clave y recorriendo ciertas dudas, que parecieran fundamentales, relativas al valor de la experiencia temporal que la arquitectura propone y que en gran medida se dan por resueltas y superadas. La conclusión del mismo, más que cerrar un círculo y atar cabos, deja situados puntos estratégicos que serán enlazados y recorridos por quien se acerque al texto. Estos puntos giran en torno al experimentar el tiempo que el ritmo hace posible, en torno a la memoria y cómo el cuerpo en su movimiento puede hacerla presente, en torno al acontecer, al posibilitar lo imprevisible, ocurra o no ocurra, en torno al arte como una manera de habitar el mundo.

El camino descrito en ciertos momentos se complementa con pensamientos provenientes de otros campos que tienen mucho que decir al respecto. Poesía, filosofía, canto, tauromaquia*... vienen a animar y clarificar el mapa resultante que es esta tesis. Es necesario haber pasado y profundizado en estas disciplinas, a pesar de que el documento resultante no posea características propias de textos poéticos o filosóficos. Se pretende aportar una reflexión clara, breve, asequible, que pueda generar alguna inquietud al respecto, sin la complejidad o la abstracción que se encuentra en textos específicos de estas materias.¹ Que el lector experimente un predominio del sentimiento frente a la teoría, de las emociones frente a las razones, de los afectos en contraposición de las ideas, de los acuerdos y pactos frente a las normas y leyes. Se trata de arrojar posibles sugerencias, sugerencias que provoquen en quien lee un momento, un ámbito, de curiosidad y reflexión entorno a las artes, en concreto a la danza y sobre todo a la arquitectura.

Es de vital importancia acompañar el recorrido que plantea la lectura del texto con los contenidos audiovisuales que se incluyen en el DVD adjunto. El contenido gráfico, tanto videos como imágenes que puede encontrarse ahí, desde su singularidad, además de darle forma a ciertos conceptos abstractos, ha permitido asumir con mayor certeza aprendizajes importantes de esta investigación. El disco contiene el presente texto en versión digital, cuatro videos experimentales sobre el baile de Israel Galván, una selección de archivos referenciados en el texto y una colección de fotografías y videos ordenados y clasificados que pueden entenderse como parte de una bibliografía o base de datos específica. En esta misma dirección, conservando las mismas intenciones, el visor de fotografías y las láminas que se adjuntan, son parte importante de esa experimentación que se ha realizado sobre la imagen del bailar*. Esa labor ha permitido reflexionar sobre los conceptos reconocidos en su quehacer, no sólo desde la palabra, sino también mediante unas herramientas gráficas, algo artesanales y precarias, eso si.

¹ Como escribiera José Bergamín*, se da la paradoja de que "cuanto más se eleva el objeto de estudio en su opción filosófica, más se rebaja." Didi-Huberman, G. (2008) El bailar de soledades. Valencia: Editorial Pre-textos. p.105. Lo mismo podríamos decir, no sólo en su opción filosófica, sino también en su opción artística, científica o técnica.

Como ya se ha esbozado aquí, el objetivo principal de este trabajo no es otro que compartir una pregunta que permita pensar o reflexionar en la arquitectura sin partir de las premisas preestablecidas que esta disciplina impone. Para eso hacemos uso de una relación, danza-arquitectura, en la que se cree firmemente, y que propicia una comprensión más profunda de la dimensión temporal de la arquitectura. Esto ayuda a pensarla no tanto como ese objeto construido, sino como lo que lo construido permite o posibilita. La pregunta de donde surge el objetivo principal es: ¿Cómo es una arquitectura que entiende el tiempo de la manera que la danza lo hace? El objetivo que resulta se enuncia así:

Reflexionar sobre el valor de la experiencia temporal de la arquitectura para tener una concepción más completa de dicha disciplina, a partir de lo que de la danza puede aprenderse.

Teniendo claro esta meta primera, que se cree cuenta con la profundidad apropiada para originar un trabajo de tesis de maestría, se plantean otros objetivos específicos, que son abordados en los capítulos del documento, y que tienen la intención de garantizar el cumplimiento del objetivo principal:

- Hacer evidente el carácter dinámico que el concepto “arte” muestra desde su origen, a través de una breve antología de la estética en la que se muestre las distintas relaciones que las artes han tenido a lo largo del tiempo, para poner en duda ideas preconcebidas que se tienen sobre éstas y su clasificación.
- Expresar con claridad el papel que cumple un cuerpo en movimiento dentro de estas disciplinas, entendido como el soporte que, en el texto, hace posible pasar de la música a la danza, y de la danza a la arquitectura. Y en particular, atender y entender el movimiento del cuerpo de Israel Galván, que ya fue objeto de reflexión filosófica por parte de Georges Didi-Huberman.
- Conocer y aprender, de manera clara, a través de la danza tres términos (ritmo, gesto y acontecimiento) que permiten pensar y profundizar sobre el concepto “tiempo”, con el fin de analizar y proponer la arquitectura siguiendo esas premisas aprendidas.

La hipótesis que se plantea en el documento surge de la convicción de que entre la arquitectura y la danza existe una relación honda que va más allá del contacto superficial que estas disciplinas evidencian, por ejemplo, la obviedad de que la danza se baila en un espacio que puede ser arquitectónico o que la arquitectura tiene una manera de componerse similar a una coreografía. La hipótesis es la siguiente:

Existe una profunda relación entre la arquitectura y la danza, que permite entender el componente temporal de lo que como arquitectura se construye. Es decir, a través del conocimiento de ciertos conceptos de la danza, podemos atender con mayor nitidez a lo que la experiencia de habitar genera, sin que sea primordial la imagen o la forma construida que resulta de la obra.

Tanto la danza como la arquitectura dan muestras de que existe una relación original entre un cuerpo que se mueve y los tiempos en que lo hace. Eso es lo que este texto defiende como nexo de unión entre ellas. Pero esto no es lo que habitualmente puede leerse, ya que cuando se quiere hacer un paralelo entre danza y arquitectura, es el espacio el elemento que articula esa relación, dejando de lado al tiempo, considerado, por nosotros, pieza clave en la articulación del cuerpo con la obra de arte. Por eso se pretende hacer un acercamiento a la arquitectura en el que prime el tiempo frente al espacio. Sabemos que ambos están presentes en lo que la arquitectura es, pero se quiere enfocar la mirada en la experiencia que genera habitar un lugar, activar la memoria o posibilitar la trascendencia del ser humano.

Sobre la revisión bibliográfica que se elaboró para la realización de este documento, se deja constancia de que, en la mayor parte de las referencias arquitectónicas escritas consultadas, la relación que actualmente puede encontrarse entre las artes y la arquitectura es superficial o tangencial. Es muy habitual leer que existe una relación entre música y arquitectura, cuando el arquitecto ha consultado a un músico a la hora de configurar la acústica de su edificio ya armado. O podemos decir que la relación entre literatura y arquitectura se da porque los que escriben se inspiran en la arquitectura que viven y que miran en sus días y en sus viajes... Podrían ser varios

² Arquitectura y música en el siglo XX (Moreno, 2008), ¿Es la arquitectura un texto? Y otros escritos (Maldonado, 2004), Borges y la arquitectura (Grau, 1995), La arquitectura como experiencia: espacio, cuerpo y sensibilidad (Saldarriaga, 2002), El sonido: música, cine, literatura (Chion, 1999), Cairon 12 Revista de estudios de danza (Universidad de Alcalá, 2009). La caja mágica. Cuerpo y escena (Quesada, 2004).

los ejemplos al respecto, se han localizado referentes que pueden resultar útiles para ser usados como “contraejemplos”, como muestra de una relación que no es la que se persigue argumentar en este trabajo de tesis.² El camino que interesa es el que recorre unas artes conectadas, en primer lugar con el mundo que hacen aparecer y en segundo lugar entre ellas, con una relación cierta y verdadera. Sería más bien el que esta cita de Ernst Bloch pone sobre la mesa: “La música no llena el espacio: lo crea” (Andrés, 2007, p.62).

Se han encontrado pocos autores que tengan en su discurso una relación de las artes más profunda, previa a toda esa clasificación, dentro de las que se encuentran las Bellas Artes, que las entienden como entes separados que, con suerte, se tocan en algún momento de su proceso. Interesa entender las artes como un sistema complejo, en el que una disciplina no se entiende sin la otra, siendo todas y cada una de ellas distintas maneras de manifestar la misma cosa. Son pocas las fuentes en las que puede encontrarse a la arquitectura como una herramienta más, que en conjunto con otras, hacen posible el aparecer del mundo. Una arquitectura que aparece entre, y como una más de las artes, que puede leerse como algo que ocurre también en el tiempo, sin detenerse exclusivamente en lo material o espacial. Ese entender “la arquitectura como instrumento que permite el acontecer de un hecho” (Rossi, 1998, p.14).

Y como ya hemos dicho, creemos que el cuerpo es la rótula que articula las artes. Pero la mayoría de los textos consultados basan esta relación en un tercer elemento que los hace entrar en contacto: el espacio (cuerpo-espacio-artes). Son pocas las citas encontradas en las que pueda detectarse al cuerpo unido con las artes a través del tiempo, teniendo a lo temporal como mediador (cuerpo-tiempo-artes). Es esta segunda opción, la que al tiempo se refiere, la que se desarrolla en el texto.

En la bibliografía del presente documento, se seleccionan las obras de ciertos pensadores que han sido leídas y consultadas y que han resultado clave para el desarrollo de esta investigación. La mayoría de ellos son personajes que no tienen un campo de acción marcado, claramente delimitado, propio de una disciplina concreta, sino que la frontera de su trabajo es difusa, moviéndose entre la poesía, la filosofía, la historia, la arquitectura, las artes... Se optó por ellos por que son mediación: filósofo-poeta como Paul Valéry, poetisa-filósofa como María Zambrano,

historiador-filósofo como Georges Didi-Huberman o músico-ensayista como Ramón Andrés. Ellos son ese espacio intermedio que construye un límite difuso, y gracias a ellos ampliado, desde el que tratar de entender la relación compleja que se propone entre disciplinas.

Lo que se ha rescatado del panorama consultado es el re-conocimiento de experiencias que son propias del ser humano, que lo hacen ser lo que es y que éste vive al entrar en contacto con creaciones artísticas, ya sea produciéndolas o recibíéndolas. Estos pensadores nos han permitido profundizar en términos relativos al tiempo (los ya citados: ritmo, gesto, acontecimiento), sin obligarnos a enfrentar directamente un concepto tan complejo como éste, pero entendiéndolo como un elemento determinante. Una vez detectados, conocidos y estudiados aspectos que están presentes en las otras artes, la misión es tratar de reconocerlos en la arquitectura, o tenerlos en cuenta al proyectarla, pensándola desde lo que la experiencia aporta, y no tanto en clave compositiva, es decir, tenerlos en cuenta de manera más cercana a la vivencia que ésta genera, que a la imagen que su forma construida arroja. En este texto no interesa tanto la forma que resulta de lo proyectado, sino lo que esa forma tal permite que acontezca en el mundo que aparece con ella.

1. La relación de las artes

a. Una visión historiográfica

Con el fin de llevar a buen puerto el tema central de esta tesis: la relación arquitectura y danza parece apropiado dar cuenta de las distintas clasificaciones de las artes que a lo largo del tiempo se han hecho³. Con la intención de demostrar que lo que hoy parece ser aceptado como absoluto, nos referimos a las Bellas Artes y sus diferentes categorías, es algo reciente y fruto de multitud de cambios y variaciones en la manera de concebir y de apreciar las actividades artísticas y sus productos resultantes. Tras este panorama podrán comprenderse mejor las distintas relaciones que entre las artes se dan, el maridaje que entre algunas se produce y la distancia que entre otras existe. Tratamos de mostrar la manera en que estas relaciones han variado en las distintas épocas que se han analizado, incluyendo unas disciplinas en ciertas clasificaciones y excluyendo otras de otras, por distintas razones que ahora analizamos.

Antes de comenzar a observar los periodos históricos, es pertinente hacer algunas aclaraciones. Cualquier clasificación que se haga sobre arte es compleja, principalmente porque la idea de arte no es estática, es un concepto cambiante. Las clasificaciones pueden hacer que el concepto cambie, y a la vez los cambios del concepto afectan a las clasificaciones. En un principio, en los primeros periodos históricos, concernía no tanto a los productos resultantes de ejercer la disciplina, sino concretamente al acto de producirlos, a las habilidades y destrezas del ser humano. Comienza siendo un método regular para fabricar o hacer algo. Una actividad puramente racional, que necesitaba de conocimientos y saberes, pero que en ningún caso dependía de la inspiración o la imaginación.

Para mostrar esto, exponemos distintas definiciones de arte que en la historia se dieron. Hasta la Ilustración, no se comienza a clasificar concretamente el producto resultante del ejercicio que comprendían exclusivamente las artes liberales, mientras tanto el arte era definido de esta manera:

Aristóteles: permanente disposición a producir cosas de un modo racional.

Quintiliano: aquello que está basado en un método y un orden.

³ Para realizar este breve panorama de las distintas clasificaciones a lo largo de la historia, nos hemos basado en Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética. De Wladyslaw Tatarkiewicz. Madrid, Editorial Tecnos, 2001. Cap. 2 "El arte: historia de una clasificación". Pág. 79-102.

Se es consciente de lo limitado del discurso al usar de referencia una sola fuente, aunque creemos que es suficiente para expresar la idea que se quiere transmitir: el arte como un concepto dinámico que se escapa de cualquier intento de clasificación.

Galeno: sistema de reglas generales.

Platón: el trabajo irracional no es arte.

Estoicos: sistema establecido de reglas.

Tomás de Aquino: el recto ordenamiento de la razón.

Duns Scoto: habilidad de producir basándose en principios verdaderos.

Hugo de San Víctor: conocimiento que consiste en reglas y reglamentos.

Ficino: una regla de producción.

Comenzamos por la Antigüedad, dejando muy claro que entonces, el arte era habilidad, técnica. El fundamento de la producción artística era la destreza. Todo estaba mezclado dentro de un concepto de arte muy amplio, que incluía a las ciencias y artesanías, pero que al mismo tiempo dejaba por fuera a la poesía o a la música, argumentando que ambas carecían de reglas.

Se creía que estas dos, música y poesía, tenían más cercanía a la inspiración, próximas al misterio, sin posibilidad de regularizarse o reglamentarse. Además de esta afinidad espiritual, ambas compartían la manera de practicarse, la poesía se cantaba, la música se vocalizaba.

De las muchas clasificaciones que tienen lugar en la Antigüedad, la más importante, atribuida a Galeno en el siglo II d.C., es la que divide las artes en liberales y vulgares (Tatarkiewicz, 2001, p.84). El término “liberales” tuvo gran calado y se conservó durante mucho tiempo. El concepto “vulgar” fue modificado por “mecánica” en la Edad Media. Y es que aquí entraban en juego las condiciones sociales. Esta división no es otra que la que planteaba el esfuerzo físico, propio de determinada clase social, y la actividad mental que sólo estaba reservada para los hombres educados, de hecho estas artes eran obligatorias para poder considerarse cómo tal. Puede decirse que unas, las liberales, eran superiores a las otras. Éste puede entenderse como el primer paso de una separación mente-mano que aun hoy está latente.

En este período la arquitectura fue considerada un arte necesaria para la vida, productiva y que complementaba a la naturaleza. Sin embargo, la danza, por ejemplo, fue considerada arte menor, ya que como otras, tenía actividad sin producir nada. Además, como ya hemos dicho, había muchas otras artes: astronomía, agricultura, medicina, geometría, política, atletismo...

Desde la Antigüedad hasta el Barroco, pasando por la Edad Media y el Renacimiento, se va trabajando la clasificación de las artes. Ponemos especial atención en dos asuntos que son claves para el concepto de arte que actualmente tenemos: por un lado, la necesidad de incluir a la música y a la poesía en las artes. La música se incorpora con facilidad, gracias a los pitagóricos, que muestran cómo tras la composición musical hay unas reglas, unas leyes puramente matemáticas. La poesía sufre más complicaciones y no es hasta que Platón la divide en maníaca y técnica⁴, cuando se descubren unas reglas para la poesía, que luego Aristóteles suministrará en gran medida. Por otro lado, otro asunto importante, que hasta la Ilustración no tendrá lugar, es la eliminación de las ciencias y los oficios manuales en estas clasificaciones.

Recordando palabras de Roberto Masiero⁵, puede reconocerse el concepto “mímesis” como uno de los aspectos importantes para clasificar y considerar las artes. Él reduce todas las clasificaciones realizadas en la Antigüedad a una sola, lo expresivo y lo constructivo (lo verbal y lo real).

El término mimesis significaba originalmente la expresión de los sentimientos y la manifestación de las experiencias a través del movimiento, el sonido y la palabra. Los antiguos griegos disfrutaron de dos tipos de arte, uno expresivo, conjunto de poesía, música y danza [Masiero incluye a la música y la poesía]; el otro constructivo, formado por la arquitectura integrada con la escultura y pintura. (Masiero, 2003, p.27)

En la Edad Media, se heredan los conceptos de “arte” provenientes de la Antigüedad. Sigue viéndose como una actividad regida por cánones fijos y reglas. La clasificación que proponen los escolásticos mantiene el término liberales, que incluía prácticamente a las ciencias, como artes por excelencia o cercanas a la perfección, entre las cuales aparece la música, que contenía a la acústica. Y renombra las vulgares como mecánicas. En las que se incluyeron a la arquitectura y al teatro. La poesía sigue estando fuera de toda clasificación, entendiéndose casi como una oración y sorprende la no inclusión de la pintura ni la escultura, por no considerarse útiles. En este intento de los escolásticos por organizar las artes si son tenidas en cuenta la gramática, aritmética, lógica o navegación...

En el Renacimiento y el Barroco, a pesar de mantener la idea antigua de arte, tratan de encontrar una nueva división de las artes, y tras multitud de clasificaciones, heredadas unas, nuevas otras,

⁴ Platón clasifica la poesía en maníaca y técnica. Con esta concepción de arte que venimos comentando, solo la segunda era arte, por el hecho de tener reglas, la primera no se consideraba. Aunque el propio Platón aseguraba que la verdadera poesía era la primera.

⁵ Roberto Masiero, enseña Historia de la Arquitectura en el Istituto Universitario di Architettura di Venezia y en la Facoltà di Architettura di Trieste. Para la realización de esta investigación se ha consultado el capítulo “De lo sagrado a lo bello. La sensibilidad arcaica” en Estética de la Arquitectura. 2003. Madrid: Antonio Machado Libros.

Francis Bacon, a finales del siglo XVII, le concede un lugar especial a ciertas artes, entre las que se encuentran la pintura, la escultura, la poesía y la música. Trata de encontrar el rasgo característico que permita relacionar estas artes tan diversas y al mismo tiempo separarlas del resto. Para eso se recurre a la belleza. Bacon clasifica las disciplinas según estuvieran basadas en la razón (ciencias), en la memoria (historia) o en la imaginación (poesía). Además de identificar unas destrezas prácticas particulares, percibidas por el oído o por la vista. Por tanto, sigue sin lograrse una separación clara de las Bellas Artes, pero sin duda, es un primer paso importante para lo que iría a acontecer (Tatarkiewicz, 2001, p.89).

Es en la Ilustración cuando se establece el término Bellas Artes. Un cambio importantísimo en las clasificaciones y es que la palabra “arte” reduce su significado. Deja de incluir las disciplinas, las capacidades humanas y se centra concretamente en los productos de las artes y más enfocados aun en los productos de las Bellas Artes, que se habrán aislado del resto, principalmente por una cuestión social y por la ya comentada búsqueda de la belleza, de ahí su nombre.

Fue la clasificación de Charles Batteux en el siglo XVIII, la que aísla una serie de artes diversas entre sí, que tenían el propósito de agradar e imitar a la naturaleza, deleitando: música, poesía, pintura, escultura y danza, que califica como L’art du geste. Finalmente, las Bellas Artes, pasarían de ser cinco a ser siete: cinco de ellas fijas: tres visuales, que son la arquitectura (que en un principio no formaba parte de ellas), la pintura y la escultura con la música y la poesía. Las dos plazas vacantes, las ocuparon de manera alterna la retórica, el teatro, la danza y la jardinería.

En esta época la arquitectura era considerada un arte de la verdad, que tenía como modo de expresión el gesto, mientras que la música, seguía estando ligada a la poesía, y tenía como modo de expresión los sonidos. Fue Kant, quien a finales del siglo XVIII, llegó a diferenciar tantos tipos de artes como modos de transmitir ideas y sentimientos tiene el hombre (palabra, sonido y gesto).

Pero este avance ocurrido en la Ilustración, no resuelve el problema que una clasificación supone, sólo lo acota. Desde entonces surgen multitud de clasificaciones dentro de las Bellas Artes, en función a diferentes variables, que se pueden interpretar de modos diferentes.

Llegando al final de este breve panorama, en tiempos relativamente recientes, se realizan estas clasificaciones de manera diferente, el punto de partida es el concepto de arte que se plantea, y a partir de esto se sigue un método que trata de investigar las variedades de este concepto. Este método podría inclinarse más hacia aspectos empíricos o por el contrario a consideraciones conceptuales.

La Antigüedad.
S.VIII a.C. – S. V d.C.

División de Todas las Artes

El fundamento de su producción era la destreza. Incluía Ciencias y Artesanías.
Artes liberales y Artes vulgares. Condiciones sociales. Trabajo físico vs Actividades mentales.
Sofistas, Platón, Aristóteles, Cicerón, Quintiliano, Galeno, Plotino. Multitud clasificaciones

La Edad Media.
S. V – S. XV

División artes Liberales y artes Mecánicas

El arte como un conocimiento reglado y reglamentado. Ciencias y Artesanías.
Escolásticos. Artes liberales y Artes mecánicas. No Poesía, ni Pintura ni Filosofía.

El Renacimiento y
el Barroco.
S. XV – S. XVII

Búsqueda de una nueva división

El arte como reglas de producción. Ciencias y Artesanías. No se separan las Bellas.
Bacon. Lugar especial Pintura, Escultura, Poesía, Música. Multitud clasificaciones.

La Ilustración.
S. XVIII

División entre artes Bellas y artes Mecánicas

Se establece el término Bellas Artes. Comienza a clasificarse el producto, no la disciplina.
Batteux. Bellas Artes: agradar e imitar a la naturaleza, deleitar.
Fijas: Arquitectura, Pintura, Escultura. Además: Música, Poesía.
Los dos puestos: Retórica, Teatro, Jardinería y Danza (arte del movimiento, L'art du geste).

Tiempos “recientes”.
S. XIX – S. XX

División de las Bellas Artes

Limitada a las Bellas Artes. Clasificaciones empíricas y conceptuales.
Libelt, Dessoir, Souriau. Artes reales (percepción) y Artes verbales (imaginación)

Síntesis de las relaciones de las Artes en el tiempo. Elaboración propia, basada en texto citado de Tatarskiewicz.

En la primera mitad del siglo XX vuelven las clasificaciones maximalistas, amplias. Primando aspectos conceptuales en dichas clasificaciones, como el ideal de belleza, el de verdad o el de bien, que estableció Karol Libelt, al que superponía el modo de ejecutarse el arte en cuestión. En la segunda mitad, se trata de ser minimalistas, cuestionando el valor científico, la utilidad y lo práctico de dichas clasificaciones. Vuelven a ponerse los ojos en aspectos empíricos de las artes: su movilidad, su inventiva, lo representativo, temporales o espaciales, su mimetismo... Souriau se atrevió a tratar de comprender todo arte posible, incluido el arte que aun no acontecía, el del futuro. Clasificó las artes según operen por separado, con la línea, masa, color, luz, movimientos, sonidos articulados o sonidos inarticulados. Pretendía además de tener en cuenta las artes existentes, prever las que podrían surgir (Tatarkiewicz, 2001, p.99).

Hay una tremenda heterogeneidad en las clasificaciones, son muchas las formas de llevarlas a cabo, tantas que finalmente parece posible cierta simplificación. Puede que la que contemple más variables, siendo al mismo tiempo la más sencilla es la que clasifica a las artes en reales y verbales. Entendiendo por reales, en las que trabaja la percepción, éstas que son mudas; y por verbales las que ponen a trabajar la imaginación. Las primeras presentan las cosas, las segundas las sugieren. Ése es un dualismo que ha estado presente en todos los momentos históricos, como puede verse en este panorama.

Son varios los eruditos que muestran la dificultad que realizar una clasificación de las artes tiene, citamos dos de ellos: "Parece que no existe ningún sistema de las artes que satisfaga todos los requisitos" (Dessoir). "Es difícil evitar la artificialidad cuando se clasifican las artes" (D. Huisman). Con la intención de sintetizar este paseo por la historia, la principal dificultad es la que comentábamos al comienzo de este apartado: el ámbito de las artes no es fijo. No existen acuerdos claros y constantes en los que se delimite hasta donde llega el arte, qué es y qué no es arte. Hay criterios diversos y válidos: que produzcan placer, que busquen la belleza, que tengan contenido espiritual, que tengan una técnica propia... Pero ninguno suficientemente contundente. Si concretar, de manera general, qué es arte es complicado, también lo es, mirando una de las disciplinas en concreto, que es un arte en particular. Definir uno en concreto puede estar ligado a la técnica que utilice para producir la obra de arte o a los materiales que trabaja, o los instrumentos con los que lo hace posible... El encanto del arte es que es una cuestión de convenciones, que en

su momento parecen absolutas, pero que a lo largo del tiempo, mudan. Algo que era considerado un arte especial, al pasar de los siglos, puede verse relegado fuera de la reducida y exclusiva lista. Por eso, todo intento de clasificación es complicado.

Se necesitaron más de dos mil años para separar las Bellas Artes del resto de las disciplinas en las que estaban envueltas. La división interna, dentro de ellas apenas comenzó en el siglo XVIII, la rapidez con la que avanzan los tiempos cada vez complejiza más la labor. Las clasificaciones quedan obsoletas, por el ritmo en el que nuevas manifestaciones, que pudieran considerarse artísticas, afloran, quedando fuera de estas compartimentaciones que del arte se hacen. Por tanto, esta intención de clasificar las artes, siempre será una faena inacabada, que deberá estar atenta a la realidad y en permanente actualización, y al parecer, será inevitable que haya alguna disciplina que se valore por encima de otra, en función de las condiciones en las que el arte se dé.



[1] Apolo y las musas. Grabado, 1520-1562. Rijks Museum, Ámsterdam, Holanda, reg. RP-P-1890-A-15325.

b. Distancia y cercanías entre la danza, la música y la arquitectura.

Puede decirse que uno de los rasgos distintivos del arte es la construcción de formas (otros podrían ser la producción de belleza, o la representación de la realidad, la expresión...). Esto aplica desde las formas musicales, a la forma de los bailarines en sus poses y gestos y también a las formas arquitectónicas. Todas son formas construidas conscientemente. Tras este breve panorama cronológico de las artes, surge la necesidad de enfocar la mirada en las que especialmente nos interesan. Vamos a ver la evolución en la relación de tres disciplinas concretas, música, danza y arquitectura, dejando constancia de cómo en algún momento estaban muy próximas, mientras que en otros tiempos se alejaban, resultando incluso opuestas.

En la antigüedad los conceptos que daban pie a las manifestaciones artísticas surgían de la agrupación de una serie de fenómenos (Tatarkiewicz, 2001, p.107). Por ejemplo, el habla y la voz tienen una clara relación con la melodía y el ritmo, por lo que se aunaban las artes que utilizaban estos conceptos para manifestarse. Es decir, las artes verbales, musicales y la danza desde el principio han estado próximas. Se creía que todas éstas formaban un arte único. Una sola cosa. Así, se requería sólo una expresión para hacer referencia a ambas. Sin embargo, en otras disciplinas se separaban actividades que hoy entendemos como similares. Dentro de la arquitectura, por ejemplo, existían distinciones rotundas, los artesanos que construían las viviendas eran de una categoría distinta a los que construían los templos, no existía un concepto global que hiciera referencia a la arquitectura.

Desde la antigua Grecia, música y danza han tenido una estrecha relación, siendo ambas consideradas “prácticas”, esto es, que se agotan en el mismo acto de su ejecución. Las dos, por su carácter temporal, tenían musas patrocinadoras, hijas de Zeus y Mnemosine: Euterpe lo era de la música y Terpsícore de la danza. Las dos, junto con la poesía, eran una fuente de frenesí y éxtasis, motivo que las separaba de las artes visuales, entre las que se hallaba la arquitectura, alejada de ellas. Ésta era un arte “poietica”, que dejaba tras la actividad producida una obra física y como decimos, era visual, por lo que no tenía musa que la patrocinara, ya que éstas sólo lo hacían con las artes temporales por ser hijas de la memoria y sobrinas del tiempo.

La música y la danza están entre los impulsos y las figuraciones primordiales del espíritu humano que revelan un ordenamiento del ser más próximo que el lenguaje al misterio de la creación. G. Steiner. (Andrés, 2007, p.39)

Platón y Aristóteles pensaban que la arquitectura, además de ser un arte utilitario como afirmaban los sofistas, era un arte productivo, que producía cosas reales, y la separaban de las otras artes que imitaban o producían imágenes. La arquitectura era un arte mecánica, que no formó parte de las artes liberales, entre las que estaban la música, en base a que ésta última se construyó como teoría de la armonía y no como práctica de composición. La danza ni siquiera aparecía como arte en esos momentos. Clasificaciones parecidas a éstas, se basaban en el grado de espiritualidad de las artes: constituye una jerarquía, comenzando por la arquitectura, puramente material, y terminando con la geometría, puramente espiritual.

Esta clara separación tiende a desaparecer cuando se tiene en cuenta la mimesis como algo común en las artes. Entender las artes como disciplinas que imitan a la naturaleza es la base que permite fusionar ambas divisiones conceptuales: el arte visual, que comprendía la arquitectura y el arte acústico que comprendía la música y la danza.

Actualmente, el concepto que une a las Bellas Artes (pintura, escultura, música, poesía y danza, la arquitectura y el cine) y su sistema nos parecen simples y naturales, pero sólo el historiador sabe el tiempo que tomó y el esfuerzo que hubo que hacer para lograr que se estableciera. Hoy ese concepto sigue replanteándose.

Para Charles Batteux música y danza (conocida como el arte del movimiento) formaban parte de las cinco artes (en un principio las Bellas Artes eran cinco). Pensaba que el rasgo característico de éstas era que se proponían agradar, deleitar, así como imitar la naturaleza. La arquitectura pertenecía a otro grupo que además de producir placer, tenía su razón de ser en la utilidad. Esto, junto a la creencia de que no imitaba a la naturaleza, hizo que no fuera tenida en cuenta dentro de ese grupo de disciplinas.

En el siglo XVIII la arquitectura (arte visual) y la música (arte sonora) estaban consideradas entre las Bellas Artes, la danza tardó más en formar parte de éstas. Es Jacques-François Blondel quien incluye dentro de las Bellas Artes a la danza. Todas esas disciplinas estaban relacionadas por la armonía y el placer que producían en quienes las apreciaban. Su belleza es lo que las unificaba y al mismo tiempo las distinguía de las artesanías y las ciencias. En primer momento se las denominó agradables, elegantes y finalmente bellas. Las anteriores clasificaciones eran propiedad de unos pocos, el término Bellas Artes, se hizo universal.

Tras constituirse estas Bellas Artes, vuelven a surgir cambios, ya sabemos que el arte en sí y su clasificación es algo totalmente dinámico. Las primeras que intentan buscar su camino son la poesía y la oratoria, luego en el siglo XIX se aíslan la música y la danza, quedando sólo así tres artes visuales: la pintura, la escultura y la arquitectura. Esto contribuye a reforzar la idea aquí expresada en la que música y danza mantienen esa relación íntima, que saliendo fortalecida, las separa de la arquitectura.

La más original de las múltiples divisiones que hemos visto, fue la que realizó Kant en 1790. En ella diferencia tantos tipos de artes como modos de expresión y transmisión de ideas y sentimientos hay en el hombre. Según él, existían tres modos: palabras, sonidos y gestos, y correspondientemente tres tipos de bellas artes; la poesía y la retórica que utilizan palabras; la música que se construía con sonidos; y la danza, la pintura, escultura y arquitectura, que estaban producidas a través de gestos.

En los tiempos recientes arquitectura y música de nuevo se relacionan, dejando a la danza a un lado. Algo es bello cuando tiene medida, forma y orden. El movimiento rítmico surge exclusivamente del número. Toda belleza consiste en la identidad de las proporciones y en la correspondencia de números. Como dijo Vincenzo Galilei: "La música es un problema de razones y reglas" (Tatarkiewicz, 2001, p.160). Al mismo tiempo, la arquitectura se supedita al principio del funcionalismo. Las casas pueden denominarse máquinas y la belleza es la promesa de la función, no se busca en la ornamentación sino en el funcionalismo de las formas.

“¿Qué significa la leyenda de Anfión, que movía piedras con el son de su lira, hasta el punto que se movían solas con el fin de construir las murallas de Tebas? Sin duda sólo la facilidad de un trabajo bien acompasado por la música, pero realizado por hombres que se servían de sus manos, como los remeros de las galeras, cuyo boga-ritmo era sostenido y medido por un canto de flauta.”
(Focillon, Elogio de la mano, 1934).

Las piedras comienzan a bailar al son de la música erigiendo las murallas de la ciudad de Tebas.

Las piedras son ese cuerpo que se mueve de una manera particular. Ese cuerpo que baila. Danza, música y arquitectura relacionadas



[2] Anfión construye las murallas de Tebas, Bernard Picart, 1733. Rijks Musseum, Ámsterdam, Holanda, reg. RP-P-1906-2805.

La música comparte con la danza su carácter temporal, del movimiento y del sonido y con la arquitectura que es inventiva, abstracta y capaz de provocar asociaciones indeterminadas. Sin embargo se diferencia de la danza en lo que se parece a la arquitectura. Esto nos quiere decir que en función a estas características, danza y arquitectura son totalmente opuestas, siendo la primera temporal, del movimiento y del sonido, mimética y representativa; y la segunda espacial, inmóvil y representada, inventiva y abstracta.

De este modo concluye esta mirada disciplinar que trata de relacionar las tres manifestaciones en cuestión. El más claro de los binomios posibles es el que conforman la música y la danza, que se asocian por múltiples aspectos. De la misma manera, puede afirmarse que la relación arquitectura y música resulta familiar por distintas analogías que a lo largo de la historia se han realizado, siendo en varias opuestas. Y por último, parece que el tratar de establecer un parangón* entre la arquitectura y la danza si resulta más inusual y poco frecuente.

c. Artes del tiempo y artes del espacio

Si de todas las clasificaciones vistas anteriormente, nos quedamos con una de las básicas y más representativas, la que divide las artes en espaciales y temporales, parece que, como ya se ha comentado, la relación más lógica e inmediata es la que pone sobre la mesa a la arquitectura y la música. Es fácil entender el por qué de la elección realizada, en primer lugar está la arquitectura, el arte del espacio por excelencia, quieta, estable, duradera... Sobre la que se investiga en este documento, aunque de una manera particular, acercándonos a ella desde el tiempo, desde la experiencia temporal que el habitar propone. Por otro lado, siendo el tiempo la dimensión clave sobre la que trabajar, la segunda disciplina que revisamos de manera ineludible es la música, usada a menudo como ejemplo de arte temporal, que es percibido a través del oído.

El paralelismo entre arquitectura y música aparece habitualmente por identificación o comparación. Una es como la otra, o una es la otra pero con cierta modificación de los materiales que la componen. Ser disciplinas del espacio y del tiempo, respectivamente, y ser captadas por dos sentidos distintos son las claves para entender estos enfrentamientos entre disciplinas. Por ejemplo los griegos disponían ciertas expresiones, distintas a la belleza, que hacían referencia a la belleza visible y a la audible. La primera sería para la arquitectura, la segunda para la música. Con el tiempo el primer término se aproxima a la simetría y el segundo a la armonía.

Por esto, es común encontrar varias citas que las relacionan y acuden a cierto parentesco entre ellas. "La arquitectura es una música de piedras y la música, una arquitectura de sonidos" Ludwig van Beethoven. "Escribir sobre música es como bailar sobre arquitectura" Frank Zappa. "La arquitectura es como la música, un conjunto de bellas piezas para formar una bella sinfonía" Renzo Piano. "Es conocida la afinidad de la pintura y la música. La música es paralela más bien a la plástica y a la arquitectura" Ernst Jünger. Quizás la más conocida de todas y comúnmente aceptada y validada es la que se le otorga al pensador alemán Johann Wolfgang von Goethe y que dice: "la arquitectura es música congelada", con la intención primera de enfatizar la espacialidad que en la arquitectura puede hallarse, pero con una lectura más profunda y perjudicial para las dos artes en cuestión, que desarrollaremos en el próximo punto del documento.

Cierto es que ninguno de estos maridajes que entre arquitectura y música se dan a lo largo de la historia, viene a satisfacer plenamente la necesidad que en esta investigación se hace latente por entender o detectar una relación verdadera, original entre las artes. Estas aseveraciones simplemente enfrentan a estas artes por ser una espacial y la otra temporal.

Esta razón, hace necesaria la aparición de una tercera disciplina, protagonista del documento, que viene a combinar las dos dimensiones de una manera concreta, que nos interesa. Hablamos de la danza. En la danza, espacio y tiempo alcanzan un equilibrio apropiado, pareciera que ninguno trata de imponerse sobre el otro, son complementarios, como pueden serlo el lleno y el vacío en la arquitectura o el sonido y el silencio en la música; uno no existe sin el otro. Además en la danza entra en juego con mayor claridad una nueva pieza que resulta clave en el desarrollo del texto. Hablamos del cuerpo. Un cuerpo que se mueve de una manera determinada, particular, que lejos de ser un mecanismo previsible, hace aparecer el mundo en su experiencia espacio-temporal. Todo esto es lo que hace necesario el estudio y el aprendizaje sobre la interpretación y experimentación del tiempo que en la danza se propone, cuestión que se desarrolla a continuación.

La intuición central, al contemplar así el arte desde el punto de vista de los gestos humanos, no consistía en considerar la danza como un arte tan importante como la arquitectura, la pintura o la escultura, lo cual es obvio. Sino en considerar las Bellas Artes en general como una relación determinada con la danza que ejecutan los cuerpos en casi todas las circunstancias importantes de la vida. (Didi-Huberman, 2008, p.15)



2. De la música a la danza a través del cuerpo en movimiento

a. Ni música ni arquitectura

Partimos de la conocida cita ya mencionada, “la arquitectura es música congelada”. En primer lugar vamos a rastrear quien y que hay detrás de ella para aclarar su procedencia, más tarde pasamos a desmenuzarla para entenderla y entender también la repercusión que tuvo y tiene tal aseveración que caló en gran medida en los pensadores de una ilustración ya decadente, y que se ha convertido en una herencia intelectual que se ha ido transmitiendo casi imperceptiblemente hasta nuestros días (Clerc, 2003, p.530)⁶.

A lo largo de la historia, como ya hemos visto, la relación entre música y arquitectura se da en más de una ocasión. San Agustín, por ejemplo, relacionó la música con la arquitectura siguiendo las premisas de Pitágoras, quien entendía a ambas como hijas del número, siendo la proporción lo que las articulaba.

En el siglo XIX, son muy populares las “analogías” entre arquitectura y música, siendo habitual la identificación de elementos de la segunda en la primera, sobre todo los siempre recurrentes: ritmo, armonía y melodía. Aunque cabe decir, que a menudo la identificación es superficial y exclusivamente formal, sin dar cuenta de la profundidad que esta relación puede tener. Son varias las personalidades que en torno a esto, lanzan pensamientos breves cargados de significado crítico para resumir esta comentada analogía.

Comenzamos ya el rastreo sobre la procedencia de la cita: “La arquitectura es música congelada” (o “petrificada”), que va a permitir introducirnos en el asunto primordial de este texto. Schopenhauer es quien, en su libro *Pensamiento, palabras y Música*, haciendo eco de lo escrito por el alemán Eckermann, se lo atribuye a Goethe. Eckermann, secretario y confidente de Goethe, en sus *Conversaciones con Goethe* (vol. II, p. 88), según Schopenhauer, dijo lo siguiente: “entre mis papeles he encontrado una hoja en la que llamo a la arquitectura, música petrificada y, efectivamente, algo de esto tiene: la impresión que produce la arquitectura es muy cercana al efecto que produce la música” (Schopenhauer, 1998, p.187). Según puede leerse en el texto original de la conversación fechado en marzo de 1826, Goethe le aclara a Eckermann cierto

⁶Para hacer esta indagación me he apoyado fundamentalmente en la Tesis Doctoral: *La arquitectura es música congelada*, realizada por Clerc González, Gastón en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, en 2003.

asunto, diciéndole: “He encontrado, entre algunos de mis papeles, una hoja en el que llamo a la arquitectura “música congelada”. Y realmente hay algo de esto; el estado de ánimo inducido por la arquitectura recuerda al suscitado por la música” (Clerc, 2003, p.493,494).

Este es el motivo por el que tal frase suele ser otorgada a Johann Wolfgang von Goethe. Pero parece que la atribución del aforismo es más compleja de lo que en un principio creemos; pues son varios los posibles candidatos. Además de lo ya comentado sobre Goethe, Madame de Staél (Anne Louise Germaine Necker, baronesa de Staél-Holstein) es otra “sospechosa” al hacer aparecer tal cita en alguna de sus publicaciones; Friedrich Nietzsche, en algún momento también se apropia de la frase, y el propio Ígor Stravinsky, ya en pleno siglo XX hace uso de la misma. Pero existen otras interpretaciones desveladas, que aquí compartimos, que señalan a Friedrich Schelling como el verdadero autor. En *La filosofía del Arte*, escrita en 1809 y editada, a título póstumo, en 1859, el filósofo alemán afirma que “la arquitectura, en general, es música congelada”. Sugiriendo que la arquitectura es estática y espacial, mientras que la música es dinámica y temporal (Clerc, 2003, p.765).

Parece que esta última aclaración acabaría con el misterio que supone desvelar al autor de la cita, mirando con cuidado fechas y tiempos, ya hemos identificado con mayor precisión a quien creemos es autor del aforismo y además hemos podido recorrer un camino breve en el que leer a algunos pensadores que compartieron dicha analogía. Ahora vamos a prestar atención a la traducción. De los tres conceptos presentes en la cita, el que genera mayor dificultad en su interpretación es “congelada” ya que música y arquitectura son identificables sin ninguna duda. Podría decirse que la traducción de ese atributo que se le otorga a la música, no es clara ni rotunda, dando lugar así a una lectura poética, que interpreta el término intentando recoger el mayor número de aspectos y matices diferentes: petrificada, congelada, solidificada, paralizada. Mientras que si se analiza la literalidad de los conceptos utilizados, dejando de lado esa visión poética y romántica, podría ser más justo interpretarla como “la arquitectura es música solidificada”.

Schelling con esta breve frase, consiguió llamar la atención sobre las similitudes y las diferencias entre las dos artes que pone en relación, como todo parangón* hace. Posteriormente, en un graffiti anónimo que pudo leerse en las paredes de una escuela de arquitectura estadounidense, recogiendo el testigo romántico, invirtieron el sentido de la cita, y aseguraron: “Music is melted

Architecture" ("La música es arquitectura derretida"). Parece que anteriormente otros pensadores habían completado el aforismo de una manera parecida (Clerc, 2003, p.770).

Todos estos pensadores, músicos o escritores, y algunos más, han dado por buena tal aseveración. Y todos ellos se han dedicado a profundizar en determinado momento, la conexión entre ambas disciplinas. La afirmación no es gratuita ni ingenua, reúne muchos matices de una importancia notable.

Tras aclarar la correcta procedencia de la cita mal atribuida a Goethe y a partir de la deconstrucción de la misma, pretendemos mostrar ahora una serie de cuestiones que al analizar la frase surgen y permiten una reflexión que creemos puede ser útil como breve introducción, en la que aparecen todos los conceptos que van marcando el rumbo de este texto.

El primer aspecto de la cita que permite repensarla es el orden que en su linealidad presenta, es decir, la subordinación que el autor da a la arquitectura frente a la música. Tal y como la cita se lee, primero existe la música y a partir de ésta existe la arquitectura. Además, ésta aparece cuando la música sufre un fenómeno de enfriamiento que la desvirtúa, congelándose. Por lo tanto, necesitamos partir de la música, que a ésta le ocurra algo que es prácticamente mortal para ella, su detención, y de esta manera tendremos, aquí presente, la arquitectura.

Profundizando en la frase común y fácilmente aceptada hoy en día, puede verse que encierra una concepción de las artes, que está lejos de entenderlas como formas diversas de hacer aparecer el mundo y también de interpretarlo. Por el contrario, pareciera que hoy cada una de éstas existe independientemente de la otra y que para relacionarse con sus compañeras, debe dejar de ser lo que es.

Ahora bien, si pensamos en esa música primera, cuando era sólo música, antes de congelarse, ¿Cómo es esa primera música de la que todo parte? ¿Qué era esa música que no se congela? Y sobre todo, antes de existir esa música, ¿fue ritmo? Para que un sonido sea música, debe tener un ritmo que seguir o al que traicionar, pero debe existir un ritmo que puede entenderse como lo primero de todo. Como el origen.

Y si además de pensar en el sonido como tal, pensamos en que fue lo que produjo ese sonido, o tal vez en lo que ese sonido pudo provocar, nos preguntamos: ¿Se movió algún cuerpo con ese ritmo que fue origen de una música dada, antes de congelarse? ¿Hizo a la música bailar? O por el contrario ¿se hizo esa música porque alguien danzó y al danzar, la percusión del cuerpo contra la tierra, o del cuerpo contra sí mismo, produjo un sonido, insisto, con ritmo, que fue música? O ¿la música surge del aire que se mueve y pasa por algún instrumento? Aquí entra en escena el cuerpo. Un cuerpo en movimiento, eso si. Un cuerpo que mediante gestos, ya sea de manera más brusca o intensa, percutiendo, o de forma más sutil y suave, colocando algún instrumento próximo a su boca, haciendo que el aire se mueva y pase a través de él, es capaz de hacer sentir el ritmo.

En función al término “congelada” surgen otras dudas, cuando la música se congela, ¿es una nota la que se mantiene fría y quieta y por tanto permanece sonando en el ambiente? O por el contrario, ¿se acaba la música al congelarse y es el silencio lo único que queda presente, como testigo de lo que en la memoria se guardó como música? En cualquiera de las dos situaciones planteadas anteriormente ¿qué ocurre con el ritmo? ¿se detiene con la música, deteniéndose todo, congelándose todo? O ¿el ritmo está moviéndose en unas variables distintas que no permiten que sea congelado? ¿Serían estos dos ritmos distintos? ¿Uno natural, que somete al ser humano y otro artificial, sometido y creado por el ser humano?

El que una cosa se congele afecta a su tiempo y a su espacio. Por un lado, mirando las coordenadas temporales de eso que se congela, decimos que esa cosa se detiene, se hace estática, no se mueve, se paraliza. Por otro lado, observando las espaciales, decimos que se petrifica, que se hace sólido, se endurece. Poniéndole atención a los sentidos, si la música se congela, ¿puede verse? Es decir, al permanecer petrificada dejaría de ser escuchada, por tanto debería sentirse a través de otro sentido, ¿podría ser la vista? Y esto nos hace pensar, si la música fuera arquitectura derretida, tal y como algunos completan la frase, y por tanto no sólo se captara la arquitectura por la vista o el tacto, ¿también podría escucharse? ¿Cómo sería esa arquitectura del oído, derretida?

Si pensamos en la arquitectura de la que Schelling nos habla podemos decir que es algo que surge como resultado de parar la música, fruto de congelarla. Al detener la arquitectura, al congelar la música estamos deteniendo el cuerpo. Y sin el movimiento del cuerpo, el gesto no tiene lugar. Sin ese gesto que se da en un espacio determinado, motivado quizás por algo que suena y que tiene ritmo en su sonido, nunca se producirá el acontecimiento, por tanto, no sucederá una cosa, prevista o imprevista, no podrá acaecer. Sin acontecimiento, nada acaece, nada aparece, ninguna cosa es.

Esta visión de la arquitectura, que sustrae el derecho a acontecer que la arquitectura tiene, al hacerla estática y petrificada, parecería ir contra la concepción contemporánea que se tiene de la misma como un acontecimiento social y cultural. Y es que resulta difícil pensar que la arquitectura es algo estático, por mucho que el espacio se construya como resultante de unos materiales que deben ser firmes y duraderos (o no). La arquitectura no es sólo eso. Sólo la piedra no es arquitectura. La arquitectura es también todo aquello que acontece alrededor de la piedra, todo lo que hace que el espacio se llene o se vacíe. La arquitectura aparece cuando un cuerpo, situado en ese espacio construido y delimitado, se mueve y transcurre un tiempo cierto entre cada paso que recorre dicho espacio y que de alguna manera relaciona al hombre consigo mismo y con el resto del universo, midiéndose.

A raíz de todas estas cuestiones planteadas, y mirando ahora hacia el otro extremo, también podemos entender que el problema de la música no es un problema de duración, no es un problema de tiempo, sino que es un problema de ritmo. Porque como veremos más adelante, “el tiempo no funda al ritmo, es el ritmo el que funda al tiempo” (Sini. 1993, p.54)⁷. Lo antecede, es más potente, es por el ritmo por el que el ser humano como sujeto puede vivir la experiencia del tiempo. Y si la música es la manifestación audible del ritmo, el cuerpo es la manifestación visible, a través del gesto. Pensar en un cuerpo que se mueve de una determinada manera, con cierto ritmo, nos acerca a entender el acontecimiento que en unos casos será la música y en otros será la arquitectura.

Dicho esto, habiendo recorrido en profundidad lo que la cita plantea, parece que para poder relacionar arquitectura y música, la música debe dejar de ser lo que ella es, hacerse estática, enfriarse, espacializarse. Ser otra cosa que ya no es música. Sólo de esa manera se podría establecer el parangón* entre la música y la arquitectura.

⁷ “non è il tempo che fonda il ritmo, è il ritmo che fonda il tempo.” Sini, C. (1993). *L'incanto del Ritmo*. Milán: Tranchida Editori SAS. Traducción: Alicia Ferrán Y Ricardo Nieves.

Carlo Sini es un filósofo italiano. Miembro de la Cátedra de Filosofía Teórica y decano durante tres años de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Milán. De sus textos publicados, han sido especialmente útiles dos: *L'incanto del Ritmo*. 1993. Milán: Tranchida Editori SAS. y *Pasar el Signo*. 1989. Barcelona: Mondadori.

Parece que esta analogía no es oportuna, falla, y no es la única que lo hace. En general, siempre que se relacionan arquitectura con música, o viceversa, de esta manera rotunda, quizás por la claridad con que pueden clasificarse ambas disciplinas en su dimensión espacial y temporal, lleva a negar la esencia de alguna de las dos, a convertirlas en otra cosa que no son y sólo de esa manera, tras esa alteración fundamental, consigue relacionarse a la una con la otra. Por esto, en el presente documento se intenta ir más allá de la música, a pesar de haber sido el punto de origen. Y se apuesta por la danza como una disciplina que puede admitir esas relaciones, analogías, similitudes y oposiciones, sin deformarse ella ni deformar a la arquitectura, permitiéndonos llegar a entablar esa relación plena y original que creemos debe haber entre las artes.

Esta reflexión entorno a esta frase no es ingenua, se reconoce una dirección, un sentido en las palabras de Schelling. Y es tener en cuenta lo espacial que puede encontrarse en estas artes. Pero en sus palabras además de eso, puede leerse más, no sólo lo espacial, sino lo estática, lo quieta, lo inmóvil que la arquitectura pueda ser. Darle a la música espacialidad es de recibo, incluso justo, como lo es pensar en la arquitectura desde el tiempo con el que la música se construye. Pero paralizarlas, a ambas, detenerlas, hacerlas estáticas, es robarles lo que su ser es y hacer de estas dos formas de "poeisis" un trabajo cualquiera, sin capacidad ninguna para construir al ser humano que somos. Si a eso que no sería música, sino que sería "algo" congelado, le llamamos arquitectura, estamos acabando con lo que la arquitectura es. Condenándola. Condenándonos.

b. El cuerpo en movimiento

El cuerpo determina el desarrollo de esta investigación, dando sentido a la elección de la danza como disciplina sobre la que aprender del tiempo. Se es consciente de que también en la música el cuerpo tiene una importancia alta, pero es la danza la que hace esto más evidente, al ser su soporte: un cuerpo que danza, además de ser oído, es visto. Hablamos de un cuerpo que no está congelado, que no está estático, que realiza un movimiento determinado, no cualquier movimiento. Hablamos de un cuerpo que mediante el gesto manifiesta, de manera visible y en algunos casos también audible, el ritmo. El cuerpo es fundamental para el gesto, lo necesita para acontecer. El gesto es fundamental para el cuerpo, le permite reconocerse. La primera acción realizada por el cuerpo, que permite interpretar y percibir un mundo que aparece cuando eso ocurre, es el gesto.

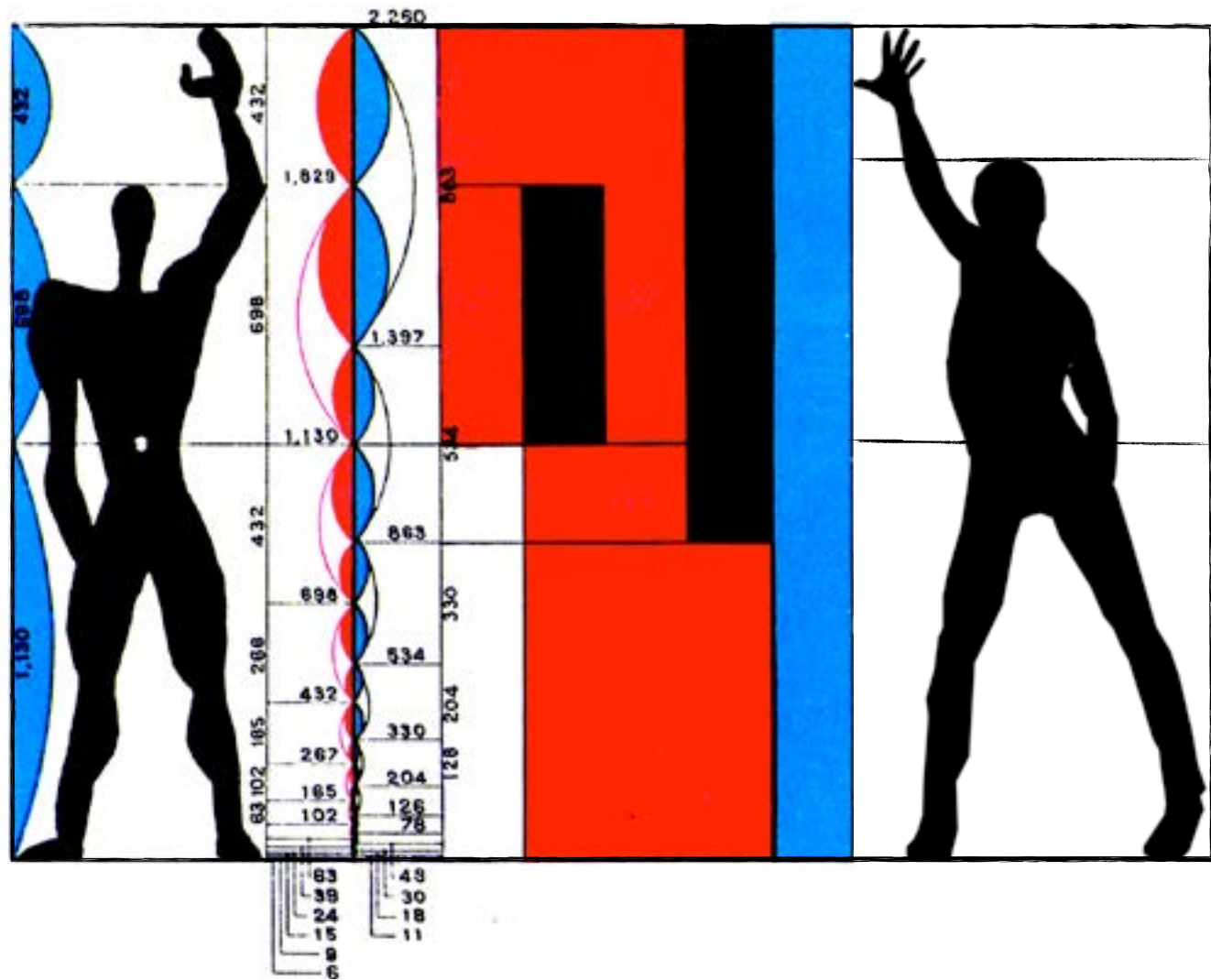
Y es que en el mundo de la percepción es imposible separar las cosas y cómo éstas se muestran. El fondo y la forma no existen separados, lo que se dice y la manera como se dice son una sola cosa. Por eso la obra de arte, que no es una imitación del mundo, sino mundo en sí, es “una totalidad carnal donde la significación no es libre, sino cautiva de todos los signos, de todos los detalles que la manifiestan, de manera que, (...) ningún análisis (...) podría reemplazar la experiencia perceptiva y directa que hago de ella” (Merleau-Ponty, 2002, p.61).⁸

Como dice Quetglas (2004): “quien danza inaugura un tiempo y un espacio propios, que solo dependen de su propio cuerpo, que tienen al danzante como origen y referencia de todas las medidas”⁹. Por eso interesa un movimiento concreto del cuerpo que es la danza. Porque quien danza hace de su propio cuerpo, mientras ejecuta la acción, un lugar interrogante y de re-significación. A través del gesto, quien baila se torna pregunta ante el espacio y el tiempo, un tiempo primero, principio, que lo sitúa en el mundo de una manera particular. Esta vuelta atrás para habitar un presente que se modifica cuando el cuerpo se mueve, permite darle un significado nuevo al tiempo que, inserto en un ritmo concreto, está por llegar.

Se entiende por gesto, un movimiento del cuerpo que expresa. Creemos que toda acción que realiza el cuerpo humano está compuesta de actos reflejos y de actos reflexivos. Las primeras acciones responden a necesidades, son útiles y rentables. El ritmo está presente en ellas, pero no es un ritmo escogido, controlado, libre, es un ritmo impuesto por la supervivencia. Las segundas,

⁸ Maurice Merleau-Ponty, filósofo fenomenólogo francés. Especialmente interesantes sus ideas sobre la percepción y el cuerpo. El texto que se ha trabajado en mayor medida, debido a la claridad con que está escrito es: *El mundo de la percepción*. 2002. México: Fondo de Cultura Económica.

⁹ “El cuerpo no se inscribe en unas coordenadas previas, si no es para borrarlas inmediatamente, al primer gesto, y desplegar, desde ahí mismo, la inminencia e irrupción de una espacialidad y temporalidad propia, nueva, siempre inicial.” Quetglas, Josep. “La Danza y la Procesión. Sobre la forma del tiempo en la arquitectura de Rafael Moneo”. *Artículos de Ocasión*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, 2004.



[4] El Modulor de Le Corbusier, frente a la silueta de Israel Galván. Elaboración propia. Medir el espacio vs a medir el tiempo. Cuerpo de la función vs Cuerpo de la experiencia.

fruto de esa condición singular que tenemos los humanos de mirarnos y valorar nuestras acciones, no son útiles ni rentables para nuestra supervivencia, son un plus a nuestro habitar el mundo¹⁰. Y son esos actos que nada tienen que ver con la conservación de la vida, los más profundos. Ahí el ritmo es otro, no es impuesto sino elegido, capaz de repetirse cuando así lo queramos, isométrico.

Ahí, en esas diferentes acciones, unas rentables, otras sin un fin en sí mismas, encontramos un desfase cuerpo-espíritu-mundo, que es clave para el acto creativo. En ese desequilibrio aparece el arte, para hacer de lo arbitrario, necesidad. Es la danza, como una de las manifestaciones que se dan en ese desfase, la que nos ayuda a entender como la gestualidad de un cuerpo que se mueve en el espacio, durante un tiempo concreto, es capaz de iluminar un mundo que entonces aparece¹¹.

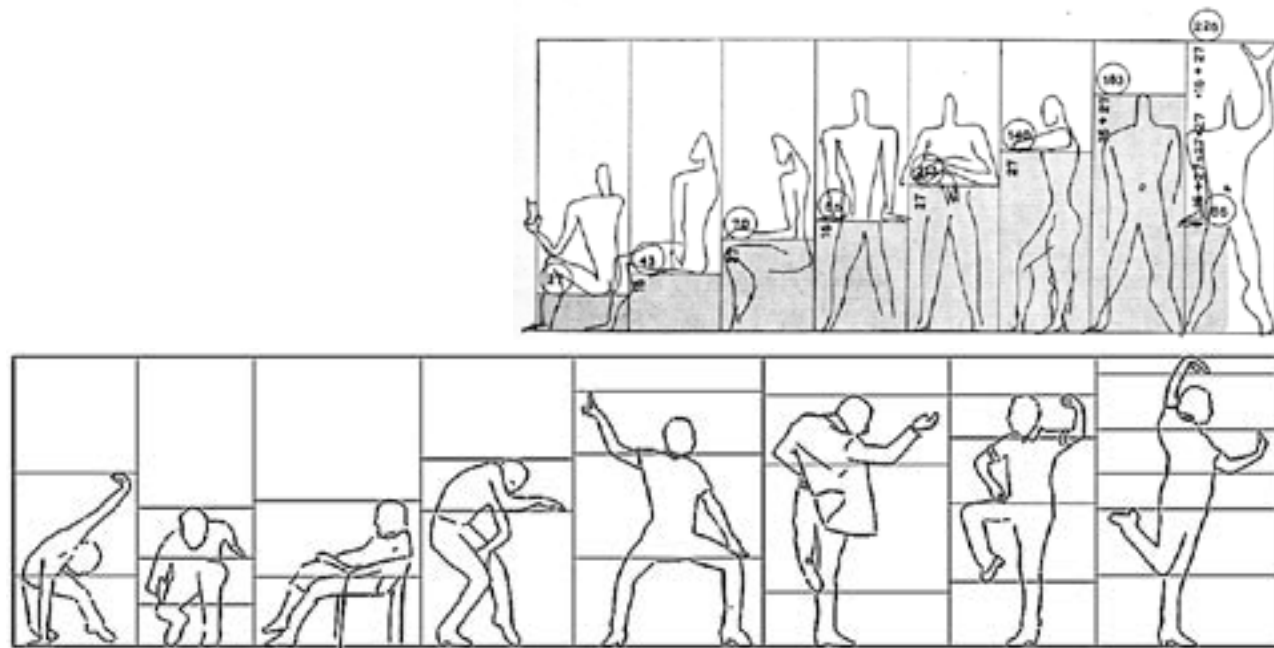
Una cosa es ese cuerpo del que hablamos, que se mueve danzando, que baila, que con la gestualidad particular de quien baila al compás* de un ritmo distinto y contrario al natural, busca dar sentido al mundo, haciéndolo aparecer; y otra muy distinta es un cuerpo que circula, que recorre, que cumple unas funciones específicas hechas para la conservación de la vida, que es parte, elemento, pieza, del engranaje de una máquina

En este momento, puede ser útil recurrir de nuevo a Maurice Merleau-Ponty y al concepto de cuerpo propio que él propone, estando éste contra los dualismo que tratan de separar y enfrentar dos realidades opuestas como cuerpo y alma (una inmaterial, otra material, una invisible, otra visible), queriendo recuperar esa relación original que el sujeto tiene con el mundo. Merleau-Ponty argumenta que la única manera de sentir o percibir el espíritu es a través del cuerpo, en la mirada, en los gestos, en las palabras, en la entonación al hablar: "El hombre no es un espíritu y un cuerpo, sino un espíritu con un cuerpo y sólo accede a la verdad de las cosas porque su cuerpo está como plantado en ellas" (Merleau-Ponty, 2002, p.24). Por eso la relación del hombre con las cosas no es frontal, unidireccional, lejana; sino todo lo contrario, es una relación familiar, de dos cuerpos que habitan un mismo espacio, el mundo rodea y envuelve al hombre.

A través de la filosofía del pensador francés podemos entender el paso del cuerpo máquina, que es un objeto comprendido desde sus partes, como una sumatoria de elementos que pueden ser descompuestos, analizados y entendidos independientemente de los otros, fruto de una fisiología mecanicista; al cuerpo

¹⁰ El hombre es un animal singular, es el que en mayor grado tiene conciencia de sí mismo. "Y que coloca todo ese valor que le gusta darse en la importancia que concede a las percepciones inútiles y a los actos sin consecuencia física vital." Valéry, Paul. "Filosofía de la Danza", en Estudios filosóficos. P. 176. Visor. Madrid. 1993.

¹¹ Walter F. Otto en "Las Musas y el origen divino del canto y del habla", escribió que ellas no son en esencia cantoras, sino que se identifican con el canto mismo, con el movimiento inicial de un mundo que empieza a girar cuando se inaugura el sonido. Si cantan, pronuncian la lengua materna del género humano; si bailan, hace que el suelo deje de ser una simple superficie.



5



6



7



8



9

[5] El Modulor de Le Corbusier, frente a la silueta de Israel Galván. Elaboración propia. Distintos gestos. Cuerpo que regula vs cuerpo que se reconoce.

[6], [7], [8], [9]. El gesto del cuerpo. Trabajo de experimentación sobre la imagen de Israel Galvan. Tinta sobre fotografía. Elaboración propia.

propio, en el que las partes que lo componen tienen una relación entre sí y además, el cuerpo tiene una relación exterior entre él y las cosas que lo rodean y configuran el mundo. “Nuestro cuerpo es al mundo, lo que el corazón es al organismo: mantiene constantemente vivo el espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, y con él forma un sistema” (Merleau-Ponty, 1993, p.219).

El cuerpo propio debe entenderse en dos escalas: una más pequeña, interna, que habla del entendimiento del cuerpo como unidad, esto es, que toda sensación que el cuerpo reciba a través de sus sentidos, se transmite simultáneamente al centro nervioso de los estímulos sensoriales que las interpreta. Lo que se pretende decir es que el cuerpo no reúne los estímulos que recibe uno a uno y los va sumando, sino que hace esto simultáneamente. Uno no es quien primero ve y luego toca, uno es al tiempo quien ve y toca. La acumulación de esos estímulos se realiza a la vez, en un mismo tiempo. El cuerpo en su unidad es un sistema.

La otra escala, mayor, externa, tiene que ver con la realidad sistémica del cuerpo con el mundo y el binomio que ambos forman. Pasa por entender el cuerpo como un ente abierto, con infinitas posibilidades, que se adapta a una realidad que por supuesto es biológica y también cultural. Es decir, el cuerpo está ligado a un mundo, dicho cuerpo no está en el espacio, sino que es del espacio. Para entender esta relación del cuerpo con el mundo, me parece muy oportuna la analogía mano-miel que Merleau-Ponty escribe en *El mundo de la percepción*¹², en ella nos ilustra de manera maravillosa como la mano, que en un principio creía y quería apropiarse de la miel, termina siendo “capturada”, envuelta, por la miel. El mundo en cierta medida nos determina como cuerpo, de la misma manera que la miel lo hace con la mano.

Teniendo en cuenta esta interpretación del cuerpo propio, resulta más fácil entender la conexión que el cuerpo de quien baila siente con el mundo que aparece mientras ese cuerpo se mueve. Así, por ejemplo, el torero, quien más que salir a torear, sale a bailar una danza irreplicable con el toro, “hace sistema” con él. Cuando el movimiento de ambos cuerpos posee ciertos atributos, que permiten al torero sacar lo que lleva dentro, transmitir su inspiración, ocurre el acontecimiento. La “hechura”^{*} del torero es característica: el mentón clavado en el pecho, la mirada perdida, buscando, los riñones metidos tan hacia dentro que quieren salirse, la muñeca suelta, fluida, es con ella con la que “pinta”, es ella la que puede ser suave o puede herir, y por supuesto, los pies firmes en la tierra, como enterrados, como si todo él saliera de esa

¹² “La miel, viscosa, es quien se apodera de las manos de quien quería agarrarla. La mano viva, exploradora, que creía dominar el objeto, se ve atraída por él y enviscada en el ser exterior. “En un sentido -escribe Sartre, a quien se debe este bello análisis-, es como una docilidad suprema de lo poseído, ... una solapada apropiación del poseedor por el poseído. (...) La miel es cierto comportamiento del mundo para con mi cuerpo y conmigo”. Merleau-Ponty, M. Capítulo 3 “Exploración del mundo percibido: las cosas sensibles” en *El mundo de la percepción*. Fondo de Cultura Económica. México. 2002, p.28-29.



10

[10] Israel Galván. La Curva. Febrero 2012. Foto: Esteban Abión.



11

[11] Juan "el Cojo" Farina. Bailaor chiclanero.

tierra amarilla. En la arena, su cuerpo no es sólo ése, los trastos con los que crea, se hacen cuerpo: el capote*, la muleta*, la espada, son prolongación de su carne. Y es con su cuerpo, en conjunción con otro cuerpo más fiero, con lo que el torero altera el tiempo, lo modifica. Llegando incluso a “pararlo” con temple. Haciendo de su faena* de gestos instantánea algo memorable, que perdura. Tan compañero del riesgo es el torero como el bailaor*. Éste, también trata de configurar y mantener un clima especial en el baile. Podrá ser solemne en determinadas ocasiones, y podrá ser íntimo en otras, pero siempre tratará de modificar la percepción del mundo desde su experiencia al habitar el ritmo. Su cuerpo prepara el acontecimiento que la danza regala; mientras altera el mundo, él también es modificado.

La danza además de instinto, naturalidad y transmisión también, e incluso hay quien piensa que en mayor medida, es entrenamiento, disciplina y rigor. Quien baila debe hacer suya una técnica. El bailarín, al ir adquiriendo cierta habilidad para ejecutar su disciplina, lo que va haciendo es familiarizarse con el instrumento que maneja, que en algunos instantes le pudiera parecer algo impropio, hablamos de su cuerpo. “Diremos que aprender la técnica es apropiarse del propio cuerpo que aparece como ajeno” (Marín, A., 2010, p.14).¹³

Israel Galván¹⁴ en varias ocasiones habla de las limitaciones del cuerpo, de la importancia de conocerlas, para poder aprender a ser elocuentes con sus gestos. Y es que el bailarín al ir formando al cuerpo, mediante disciplina, respeto, rigor,... va controlando sus movimientos, siendo cada vez más precisos, más justos. Galván es un ejemplo a seguir, domina la técnica (medida de su cuerpo) a la perfección, y su propio cuerpo da cuenta de todo lo trabajado. Cada obra que crea le deja una tara, una señal en el movimiento de su cuerpo. Al respecto, en una clase magistral que tuvo lugar en la SGAE (Sociedad General de Autores y Editores) dice el bailaor* (2013): “Soy feliz en la metamorfosis continua de mi cuerpo” (consultado 9 Mayo 2013).

El que danza tiene la necesidad de conocer, por un lado, la constitución de su cuerpo. Saber sobre el instrumento con el que comunica le permitirá aumentar el potencial de su disciplina, tener mayor certeza de hasta donde puede llegar. Por otro lado, conocer sobre los mecanismos que su cuerpo tiene para expresar las pasiones que están encerradas dentro de él. Siempre está presente ese dualismo, el alma del bailarín, sus motivaciones, su voluntad, sus miedos, sus intenciones; y su instrumento físico que le permite interpretar todo eso que él guarda. Lo que el ojo puede ver y lo que del ojo se esconde.

¹³ Alejandra Marín. Filósofa colombiana. Sus áreas de trabajo, que nos interesan ahondan en teorías del cuerpo y de la danza desde distintos enfoques disciplinarios. Ver: El actor naturalista - Alejandra Marín. Archivo n.01 en la carpeta Notas del texto en el DVD adjunto.

¹⁴ Bailaor* sevillano que es caso de estudio del presente documento. En el próximo capítulo del texto se presentará como merece, ofreciendo un panorama breve de su biografía y desarrollando las cualidades de su baile que más interesan en esta investigación.

¹⁵ Ver: Rito y geografía del cante: Juan Farina. Archivo n.02 en la carpeta Notas del texto en el DVD adjunto.

¹⁶ Desarrollando brevemente el concepto de la concha, tan apasionante en el pensamiento de Valéry, puede decirse que las formas de la naturaleza llaman nuestra atención al darnos una idea de orden especial. En una instancia primera parecen creaciones humanas, conscientes, medidas; más adelante pueden detectarse en ellas aspectos distintos a los que nuestras obras contienen; siendo algo difícil de clasificar. "Concebimos la construcción de esos objetos y por ello nos interesan (...); no concebimos su formación y por ello nos intrigan" (Valéry, "El hombre y la concha", 140). Lo que separa la creación de la formación, lo natural de lo humano, parece ser que la naturaleza pone algo en sus formas que nosotros no podemos poner. O por el contrario, ¿seremos nosotros quienes en el arte, en nuestras creaciones, ponemos algo que la naturaleza no tiene?

¹⁷ Para Valéry, el cuerpo se impone, por eso, tras la maravillosa danza de Athikté, descrita en "Eupalinos o el arquitecto" (La balsa de la Medusa. Madrid. 2000 p.95-98), ella cae al suelo desfallecida necesitada de la atención del doctor. Después de provocar todas las maravillas descritas en el texto, tras ser una diosa en la tierra por un instante, todo queda supeditado al funcionamiento de su frágil cuerpo.

Llegamos a un lugar importante en esta reflexión sobre el gesto con respecto al cuerpo que lo hace presente: el balance entre lo aprendido y lo espontáneo. Si bien formar el cuerpo con disciplina y entrenamiento es fundamental, hay que cuidar que esa componente del baile no absorba la otra. Y es que el gesto se encarga de expresar una verdad anímica, los movimientos del cuerpo son señales de lo que en el alma está ocurriendo, por eso, esa espontaneidad verdadera no puede aprenderse. Se tiene fruto de una indagación en la naturaleza, como orden superior de las cosas, que llamaremos experiencia. La experiencia directa de ciertas situaciones, da al bailarín una vivencia especial que afectará su manera de producir los gestos, sin ser un aprendizaje por imitación, partiendo más bien de una atenta observación, casi un estado de alerta. La verdad del gesto, no podrá hallarse si en él no hay espontaneidad.

Habiendo planteado esto, estimamos oportuno traer unas palabras en las que se muestra la atracción que en Israel Galván generan ciertos bailaor* que pudieran ser más limitados técnicamente: "sólo le interesa aprender del bailaor* pobre, del más viejo, ese que se conforma en el presente con lo poco que tiene" (Didi-Huberman, 2008, p.26).¹⁵ Esa falta de una técnica convencional, aprendida por entrenamiento y rigor, también podría verse en las acciones de un niño, o de esas señoras contundentes y pesadas, que sin tener la disciplina que pudiera creerse necesaria para crear una obra de arte, pueden mostrarse como sabios bailaor* "naturales", espontáneos; artistas, que cercanos al molusco que va dando forma a su concha¹⁶, generan una obra de arte anfibia, difícil de clasificar. En ellos el gesto, carente de una técnica depurada, está cargado de verdad en lo que a expresión se refiere. Ese gesto, que es baile, está lejos de ser artificio, es más fácil entenderlo como algo natural que se adecúa al origen del movimiento. Como ya dijimos, mantener ese equilibrio entre lo que por ser aprendido es artificial y lo que por ser experimentado es natural, es uno de los misterios fundamentales que encierra el gesto.

Y es que la danza permite que el cuerpo, que es lo que es, con su frágil funcionamiento¹⁷, remedie su identidad y siendo cosa, estalle en sucesos. Es llave maestra que despierta la profundidad del espíritu y permite expresar la experiencia fundamental del trascender. El cuerpo que baila, que llega a conmovir sin comunicar un significado preciso, produce un tiempo distinto con el que modifica la forma (aspecto) y la duración (sucesión).

c. El por qué del flamenco

En el flamenco confluyen los aspectos fundamentales que plantea la reflexión de este documento. Puede ser entendido de muy diferentes formas. Una mirada posible es la que sólo quiere ver en él una manifestación folclórica, superficial y anecdótica. Otra, sin embargo, puede reconocer en este arte, conceptos, situaciones y experiencias que conservan una particular relación del individuo con el mundo, cercana a la expuesta anteriormente, citando a Merleau-Ponty. En esa relación, el cuerpo, mediante determinados gestos que permiten ese acontecer que el flamenco es, muestra cómo el mundo lo envuelve y lo determina, a la vez que dicho cuerpo modifica ese mundo que va apareciendo mientras él se mueve en el tiempo y en el espacio.

Un mundo conectado, en armonía y sintonía con los ciclos de las estaciones y los ciclos vitales. El secreto estaba en el suelo. Conexión con la naturaleza. La naturaleza y la cultura no son cosas separadas, una es parte de la otra. (Idea extraída de Signs Out of Time. The history of archaeologist Marija Gimbutas)¹⁸

Y es que el flamenco, en su forma de ser, aun guarda ese hacer que se confunde con el vivir. Algunos son los cantaores*, bailaores* o tocaoers, que siguen sin ser profesionales, haciendo su arte de forma casi clandestina, simultánea a su profesión (agricultor, pescador, trabajando el metal...) sin seguir el curso que el mercado y la producción musical impone. El flamenco surge de esa labor, tiene esos ritmos, esos tiempos, los que da la tierra, es compañía y es aprendizaje. Es por esto que pueden reconocerse elementos de la naturaleza en la esencia del cante. "El cante jondo* se acerca al trino del pájaro y a las músicas naturales del chopo y la ola; es simple a fuerza de vejez y de estilización. Es, pues, un rarísimo ejemplar de canto primitivo" (García Lorca, Arquitectura del Cante Jondo, 2008, p.229).¹⁹

Es esa manera de habitar el mundo, a la que este documento atiende, la que rescata esa relación más plena con el entorno, que desde la Antigüedad se daba. Según puede leerse en palabras de Ramón Andrés, "en Grecia Mousiké es el arte de las Musas²⁰, la técnica combinatoria de los sonidos que permite construir un espacio acorde con las necesidades espirituales y corporales del hombre" (Andrés, 2007, p.285). Este término abrazaba todo lo que se entiende por una formación humanística: danza, poesía, música... todos los elementos que el ser humano consideraba necesarios para su educación estaban integrados.

¹⁸ Read D. (2004). Signs Out of Time. The history of archaeologist Marija Gimbutas. Belili Production. Berkeley. California. Estados Unidos. <http://www.youtube.com/watch?v=whfGbPFAy4w> Consultado: 20 Sep. 2013.

Ver: Archivo n.03 en la carpeta Notas del texto en el DVD adjunto.

¹⁹ Ver: José de los Camarones - Agua y Sal. Archivo n.04 en la carpeta Notas del texto en el DVD adjunto.

²⁰ "Musas que si cantan, pronuncian la lengua materna del género humano y si bailan, hace que el suelo deje de ser una simple superficie." Andrés, Ramón. El oyente infinito. Reflexiones y sentencias sobre música, de Nietzsche a nuestros días. DVD Ediciones. Barcelona. 2007.



[12] Fernandillo prendiendo el fuego bajo el guiso. Morón de la Frontera. 1967. Foto: Steve Kahn.

Maneras diferentes que tienen de común el aludir a algo, a un lugar, a un tiempo fuera del tiempo, en que el hombre fue otra cosa que hombre. Un lugar y un tiempo que el hombre no puede precisar en su memoria, porque entonces no había memoria, pero que no puede olvidar, porque tampoco había olvidado. Algo que se ha quedado como pura presencia bajo el tiempo y que cuando se actualiza, es éxtasis, encanto. (Zambrano, 1993, p.99)

Y aquí el flamenco viene a demostrar que es posible, ya que además de mantener esa conexión primitiva con su entorno, tomando una posición muy particular, tiene una manera alternativa de componer las relaciones que entre las artes se dan. Podría interpretarse como más plena, más original. El contacto no es forzado o fortuito, es verdadero. Unas palabras de Georges Didi-Huberman afianzan este aspecto: “a mí lo que me interesa del flamenco es precisamente su posición anti-Bellas Artes, es decir, su manera alternativa de componer las relaciones entre las artes”²¹. Esa interesante forma de articular las distintas artes que desde siempre el flamenco ha planteado, sigue estando presente hoy en día. En el flamenco no tienen lugar las cuestiones académicas, “no tiene el rigor de la Academia, tiene el de la Peña*, con sus jerarquías y sus códigos, pero más parejo a un modelo no occidental, no ilustrado, de producción de forma vocal, musical, del baile...”²². Cuesta mucho pensar en el cante sin que tenga el apoyo del toque de la guitarra, lo mismo ocurre con el bailaor*, sin que tenga la percusión de las palmas* y el quejío* oportuno y cierto de un cantaor*. Digamos que la manifestación del flamenco es una sola, que puede darse de tres maneras distintas (cante, toque, baile) y en muchas ocasiones simultáneas, siendo una fundamental para las otras y viceversa. No son pocos los guitarristas que antes fueron cantaores*, o lo siguen siendo, los cantaores* que se declaran guitarristas frustrados, los bailaores* que se cantan a sí mismos en las sesiones de ensayo, los guitarristas que en las fiestas se arrancan a bailar, los palmeros que manifiestan el compás* no solo con las manos... El flamenco, más que una manera de hacer arte, es una manera de vivir.

Dentro del flamenco no tienen cabida esas clasificaciones artísticas de las que hemos hablado anteriormente, determinar estos gestos según sean captados por la vista o por el oído, o pensar en las diferencias que el tiempo o el espacio le dan a estas expresiones, no consigue abarcar lo que ocurre. Esto se ilustra con un trabajo fotográfico del estadounidense Man Ray* quien en 1928 fotografió a Vicente Escudero* mientras bailaba. El resultado puede verse en una imagen, que en

²¹ Didi-Huberman, Georges.
Entrevista por Pedro G. Romero*.
Revista Minerva – 2007 © Pedro G.
Romero, 2007.
Ver: Un conocimiento por el (des)
montaje. Archivo n.05 en la carpeta
Notas del texto en el DVD adjunto.

²² Ibid.

palabras de Didi-Huberman, es “síntoma del “tiempo otro”, retardado, sugerido, un gesto profundo, “jondo”*, que hace que el espacio se ponga a bailar, al tiempo que se densifica, se hace carne”. Tiempo y espacio, vista y oído, técnica e inspiración, antigüedad y novedad, realidad y palabra, verdad y apariencia, movimiento e inmovilidad, representación y abstracción, todos esos criterios ya comentados, están muy mezclados, difíciles de disociar en la propuesta que aporta el flamenco.

Estamos hablando de unas manifestaciones socioculturales que llamadas de esta manera, “flamenco”, son relativamente jóvenes y recientes, de finales del siglo XVIII, naciendo el primer cantaor* del que se tiene testimonio en 1789 en Cádiz. Sin embargo, tiene sus raíces en músicas y danzas ancestrales, que llegaron al sur de España provenientes de muchos lugares del mundo, y que en Andalucía encuentran un folclore vivo y despierto que asume y potencia todo lo que esas manifestaciones traían. Gran parte de ese pasado, esa herencia, está presente en el flamenco que hoy puede vivirse, siendo más de uno los artistas que se empeñan en ser fieles a toda esa tradición, que muchos llaman pureza*. Concepto que siempre resulta contradictorio, cuando estamos ante músicas y bailes que son fruto de la más singular mezcla de razas y culturas.

Esto es una de las grandes particularidades del flamenco, está hecho de constantes rupturas o contradicciones de las “leyes”, o mejor, acuerdos, que lo conforman. Y en el baile estos personajes revolucionarios que atentan valientemente contra esas purezas* recientes que parecieran sagradas sin serlo, se ven con mayor claridad que en las otras disciplinas. Vicente Escudero*, Carmen Amaya, Mario Maya, Farruco... en sus días eran artistas que por cómo hacían lo que hacían estaban considerados fronterizos, tenían un pie dentro y otro fuera del flamenco. Con el paso del tiempo, y quizás por la validación de miradas forasteras, capaces de valorar esa búsqueda de la verdad que cada artista lleva consigo, esa manera de hacer que proponían, antes considerada provocadora o caprichosa, empieza a volverse clásica y de esa manera a formar parte de esa pureza* “indiscutible” del flamenco. Así es como se compone la historia de este arte contradictorio y vivo.

Por todo lo que venimos diciendo sobre el flamenco, su relación con el mundo, su autenticidad, su manera de surgir de una forma de vida,... no resulta difícil entender que su aprendizaje es complejo. Son muchos los críticos y artistas que dicen que imposible. La naturalidad con la que el

flamenco debe expresarse va en contra de ese aprendizaje calculado y estudiado. El flamenco se vive, se experimenta, no tanto se estudia o se memoriza, no es matemático.

La gestualidad particular que se desarrolla en el baile es poderosa y puede llegar a ser más fuerte que algún paso estudiado y aprendido. Sin dar un paso, el bailar* puede estar bailando, con el solo gesto. Esto hace que sea complicado establecer un ranking de bailaor* o bailaoras*, ya que en su quehacer entran aspectos que difícilmente pueden estandarizarse o regularse para su medición. Son maneras de hacer sumamente personales y ricas, individualmente distintas, con una variedad de matices altísima. Por eso pueden imitarse los pasos de un bailarín ruso, por poner un ejemplo, pero son más complicados de imitar los de uno flamenco, porque esos gestos son reflejos de la vida misma, de la experiencia de habitar en el mundo que los envuelve; no tanto de lo estudiado en una academia, frente a un espejo.

El flamenco, como decíamos, es un testigo vivo, que puede ser objeto de preguntas interesantes para el presente texto. Entendiéndose como un arte original, que presta atención a la raíz de la que todo surge, aun guarda en su esencia, esos aromas a través de los cuales se puede acceder al fundamento del arte. Nos permite acercarnos hoy, a producciones artísticas que guardan el eco de las primeras representaciones del mundo que hacía el ser humano. En las que se pretendía, entre otras cosas, ser conscientes de donde termina el individuo y empieza “lo otro”, el ambiente en el que se da la vida, el mundo. Conocer y habitar el límite de lo que es el ser humano. Ése es el primer paso para satisfacer una de las necesidades del individuo: sentir que trasciende los límites de su naturaleza, de la realidad contingente y, especialmente del tiempo. Una experiencia que va más allá del sujeto y que conlleva una impactante sensación de unión con el universo²³.

Esa sensación existe en el flamenco, y se llama Duende*. Supera lo que se entiende por inspiración, y está próximo al concepto de “genio” que algunos pensadores desarrollan. Paul Valéry habla de “inspiración” o de “genio” cuando “un acto que tiene las características físicas del automatismo [reflejo] –prontitud, inmediatez, libre de tensiones, exactitud, perfección- tiene, por otra parte, las virtudes del acto meditado, [reflexivo] es decir, hecho a propósito, adaptado particularmente a un caso particular” (Valéry, 2002, p.363). Se está hablando de actos que son al mismo tiempo espontáneos y elaborados; repentinos y sabios²⁴.

²³ La profundidad e intensidad de la experiencia que viven el público y el torero parece señalar la presencia de algo que traspasa los límites de lo natural, algo trascendente. Periódico El País: “Curro Romero* ascendió a los cielos” Vidal, Joaquín, 18 abril 1999. Retamales Rojas, Rebeca. Análisis simbólico de la tauromaquia: arquetipos de una danza cósmica. Egatorre. Madrid. 2006. p.36, 37, 39.

²⁴ Puede encontrarse cierto paralelismo entre esa acción inmediata, casi impulsiva, continúa con la naturaleza, que era exclusivamente el arte para Henri Bergson y la definición de inspiración que puede entenderse del pensamiento de Paul Valéry.

²⁵ Emilio García Gómez lo llamó situación-límite o situación psíquica que traducida mediante el “tarab”, vocablo árabe, designa el fenómeno que produce “entusiasmo, éxtasis, enajenación, emoción física de alegría o tristeza”. ABC Madrid, P.124, 5 Feb. 1978 (Consultado 18 Agosto 2012).

²⁶ Referencia extraída de la siguiente web: <http://semefeitoscolaterais.blogspot.com/2012/05/duende-flamenco.html> (Consultado 9 Septiembre 2012)

Más allá de la inspiración, en el flamenco, Manuel Torre* habla de los sonidos negros, que “son 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” (García Lorca, 2008, p. 329), o del Duende* que es ese caprichoso “aire” que llega, dijo alguien que por los pies, imprevisiblemente, sin atender llamada alguna. El artista que experimenta ese Duende*²⁵ se encuentra ajeno a la realidad, inmerso en ritos ancestrales, con el control de sí mismo perdido y comunicando sentimiento a quien lo escucha o lo mira. Cuando se alcanza esta situación, este estado, la persona pierde la noción del tiempo y del espacio, desaparece por completo toda conciencia de sí mismo y se abandona la vida cotidiana, práctica, que lo rodea. Domingo Manfredi Cano lo describió como: “una situación en la que el cantaor* alcanza los límites del trance y transmite a sus oyentes una carga emocional de tal naturaleza que los arrastra al paroxismo, límite con la locura, es cuando los oyentes se rasgan la camisa a tirones y los hombres más enteros, se secan los lagrimones a manotazos”²⁶.

Estamos ante un concepto difícil de expresar, de reconocer, sólo posible de experimentar. Exclusivo de la atmósfera que el flamenco, y quizás también el toreo*, generan, al entrar en juego la esencia de lo que el ser humano es. De nuevo Federico García Lorca, ahora citando a Goethe, deja claro lo complejo que resulta tratar de definir al Duende*: “Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica” (García Lorca, 2008, p.329).

Como hemos podido ver, son varios los artistas y pensadores que se sienten atraídos por este arte, citando alguno de ellos que han ido apareciendo casi sin ser buscados, podemos ir desde Valéry, quien al ver bailar a Antonia Mercé “La Argentina” reconoció muchas de sus reflexiones en su baile, hasta García Lorca, de quien es conocida su relación con el mundo gitano, pasando por Claude Debussy, que tras ver a unos bailaores* flamencos en París y cruzar correspondencia con Manuel de Falla, compone Iberia que recoge esos aromas que este arte tiene. También Le Corbusier, en su primera visita a España, después de visitar un tablao* flamenco y de ir a ver alguna corrida de toros, definió sus sensaciones de esta manera: “tuve la impresión de llegar a un país donde están los dioses”. Man Ray*, con la ya comentada fotografía a Vicente Escudero*, Rainer Maria Rilke, interesado por el héroe que el torero representaba, escribe un poema a Francisco Montes “Paquiro”, titulado “Corrida (In memoriam Montes, 1830)”, Hemingway escribe Muerte en la

tarde dando cuenta de las ceremonias y tradiciones que en la tauromaquia* pueden encontrarse, o actualmente, Didi-Huberman, quien dedica uno de sus textos, El bailaor de soledades, al que es protagonista de esta investigación, el sevillano Israel Galván.

Por la manera en la que el vivir y el hacer flamenco se mezclan²⁷, por como las diferentes manifestaciones se integran y se relacionan (cante, toque, baile), por la importancia que tiene la experiencia y el vivir ese entrono que en el acaecer flamenco aparece y por ser ese vehículo de trascendencia hacía experiencias situadas fuera de los límites del ser humano, el flamenco es un invitado de excepción que me permite tener un plus de disfrute y de cercanía con el tema en cuestión. Y es que además, el motivo es personal. Es una referencia que conozco de manera natural, casi innata, por mi lugar de origen y por el entorno en el que he crecido y vivido. La cercanía a este arte, la manera como lo he experimentado, conviviendo con artistas protagonistas primeros de la historia que el flamenco va escribiendo día a día y sobre todo, la pasión que hacía él siento, hacen del flamenco un compañero idóneo para el viaje que es esta investigación.

²⁷ “Un flamenco pide un taxi de una manera y una persona común de otra. Al flamenco le sale una parada con la mano (levanta el brazo con estilo, como si estuviera bailando) y dice taxi. Hasta para recoger un vaso hay gesto. (...) Es una manera de estar conectado siempre con la tierra y con el aire” Palabras de Israel Galván tras bailar en el Festival Flamenco de Tokio de 2013. <http://espanol.ipcdigital.com/2013/10/14/israel-galvan-en-tokio-%E2%80%99Clas-figuras-del-flamenco-estan-muy-hechas-y-lo-que-intento-es-romperlas%E2%80%99D/> (Consultado 15 Oct. 2013).



3. El tiempo en la danza y la arquitectura

Tras este recorrido sinuoso por las artes, llegamos a las dos que nos interesan: la danza y la arquitectura. Ahora vamos a observarlas y a reflexionar sobre ellas detenidamente, con especial atención en lo que el tiempo puede enseñarnos sobre la experiencia que tiene un cuerpo que habita en el mundo de una forma particular.

Pensando en la danza de una manera sencilla se entiende como “una forma del tiempo, solamente la creación de una clase de tiempo, o de un tiempo de una clase completamente distinta y singular” (Valéry, 1993, p.179). Pero si además tratamos de considerarla de una manera algo más compleja se dice: “poesía general de la acción de los seres vivos aislada, separada, desplegada y desviada, a veces excesivamente, del suelo, de la razón, de la noción media y de la lógica del sentido común” (Valéry, 1993, p.188). De esta forma es “acción filosófica plena, potencia (de alteración) capaz de convertir cada paso en una “interrogación” sobre el ser” (Didi-Huberman, 2008, p.27,28).

Diremos entonces que la danza, como acción aislada y separada, se mueve en sí misma, el cuerpo que la ejecuta parece ignorar todo lo que lo rodea, sólo está preocupado de sí mismo y de su contacto con la tierra, con el suelo. El bailar* a pesar de ocupar todo el espacio, lo que nos descubre es una experiencia interior. Está en otro mundo, el que ese cuerpo hace, el que es su cobijo, su morada propia. La danza no traza líneas rectas, no economiza; no tiene ninguna razón, no tiene nada que haga prever que tenga un término, ella es su propia meta, no posee nada con que acabar.

Teje con sus pasos [una alfombra indefinible de sensaciones] y construye con sus gestos. En ese mundo no existe objeto que agarrar, (...) que termine exactamente una acción y dé a los movimientos, primero, una dirección y una coordinación exteriores, y después una conclusión nítida y cierta. (Valéry, 1993, p.182)

Mediante su acción [reflexiva] el hombre plantea un orden distinto a la naturaleza, otra duración ajena a ésta, otro ritmo que parece quisiera vencer el tiempo natural sin conseguirlo. Una de las maneras de intentarlo es a través del arte. La arquitectura, en su existir en el tiempo, surge, como

²⁸ Valéry, P. (2000). Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza. Madrid: La balsa de la Medusa.

las otras artes, con el movimiento del cuerpo y establece una relación compleja entre el ritmo de éste y el ritmo del mundo que lo rodea. Hablamos de disciplinas en las que el cuerpo, a través de la técnica, hace aparecer el mundo, lo interviene interrumpiendo su quehacer continuo, para que como dice Eupalinos²⁸ “ese cuerpo y ese espíritu, esa presencia invenciblemente actual y esa ausencia creadora que se disputan el ser y que al fin hay que concertar; ese finito y ese infinito que traemos cada cual según su naturaleza, se unan en una construcción bien ordenada” (Valéry, 2000, p.96).

La arquitectura es poliédrica, puede considerarse de muy diferentes maneras según atendamos a algunos de sus muchos aspectos. En este texto se pretende tener en cuenta una visión que se cree un poco olvidada, y que va más allá de entenderla como una disciplina técnica, como una profesión. Se quiere pensar en la arquitectura, como acto poético, como otra manifestación artística más, que viene a jugar un papel importante en la pregunta original sobre quienes somos, en la búsqueda de la belleza. Como una manera más de “habitar el encanto del ritmo”, como una forma de hacer aparecer e interpretar el mundo en el que vivimos.

Y eres en el esquema, tú siempre, la misma, la única: tu esencia no estaba en la imagen, era medida, ritmo de sonidos que no suenan, “música callada”. (Zambrano, 2000, p.133)

Partiendo del camino andado a través de las artes y de las reflexiones que surgieron al respecto, se pretende hacer un recorrido a través de tres conceptos fundamentales que nos permiten acercarnos al tiempo sin hablar expresamente de él, y al mismo tiempo establecer una relación, que estamos convencidos es profunda, entre danza y arquitectura. Primero se señalarán y se reconocerán en la danza. Habiéndolos aprehendidos de esta disciplina, se revisará si en la arquitectura también pueden leerse de esta manera que la danza nos ha posibilitado entender, esto es, no tanto como instrumentos compositivos, sino más cerca de ser herramientas que permiten la experiencia que como sujetos tenemos del tiempo en la realidad que nos rodea²⁹. Estas reflexiones se irán ilustrando a través de unos casos de estudio. Los tres conceptos fundamentales son: el ritmo, el gesto y el acontecimiento.

²⁹ “La arquitectura no ocurre en el tiempo, el tiempo ocurre en la arquitectura.” Quetglas, Josep. Artículos de Ocasión. “La Danza y la Procesión. Sobre la forma del tiempo en la arquitectura de Rafael Moneo”. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2004.

a. Casos de estudio

Tras anunciar de una manera breve las intenciones que tenemos con la danza y la arquitectura, a continuación se presentan los casos de estudio que acompañaran este recorrido. Primero es la danza la que aparece ilustrada en la persona de Israel Galván, quien nos permite comprobar y percibir lo que se dice de la danza. Del mismo modo, en segundo lugar, son varios proyectos construidos los que hacen posible ver con mayor claridad lo que se intenta mostrar con respecto a la arquitectura. Es importante aclarar que los casos de estudio escogidos, en su singularidad, no sólo permiten comprobar como si de una investigación científica se tratara, sino que generan conocimiento. Son elementos fundamentales en la construcción del discurso, la aclaración de unas ideas y el refuerzo de otras. Nos ayudan a entender y asimilar aspectos teóricos tratados y al mismo tiempo hacen más inteligible lo que en el texto se quiere decir.

i. Israel Galván el baile que re-suen

Centrándonos ya en la figura concreta de Israel Galván, lo primero es presentar a este bailar*, mediante una breve biografía que trata de recoger los aspectos fundamentales que en su vida artística han tenido lugar³⁰. Luego, con la ayuda del texto *El bailar de soledades*, de George Didi-Huberman, desmenuzamos aspectos interesantes e inquietantes de su manera de hacer. Para terminar con las que son mis apreciaciones personales y mi experiencia directa con su baile. Así pretendo mostrar una visión completa que describa su particular forma de entender la danza y evidencie el motivo por el que es caso de estudio del presente documento.

³⁰ Biografía tomada de la página web www.anegro.net, empresa que representa al bailar*. Se ha añadido y eliminado cierta información que se ha creído conveniente.

Israel Galván de los Reyes, (Sevilla 1973), coreógrafo y bailar*, Premio Nacional de Danza 2005 en la modalidad de Creación, concedido por el Ministerio de Cultura, “por su capacidad de generar en un arte como el flamenco una nueva creación sin olvidar las verdaderas raíces que lo han sustentado hasta nuestros días y que lo constituye como género universal”, basándose en el trabajo hecho con los espectáculos *Arena* y *La Edad de Oro* (BOE num.295, 10 dic 2005, 20347 ORDEN CUL/3852/2005).

Hijo de los bailar* sevillanos José Galván y Eugenia de Los Reyes, desde los cinco años vive de manera natural los ambientes de tablaos*, fiestas y academias de baile a los que acompaña a su padre. En varias ocasiones ha comentado que no quería ser bailar*, que lo que de verdad lo



14

[14] Israel Galván y Akram Khan. Ensayos TOROBAKA. Foto: Jean-Louis Fernandez.



15

[15] Israel Galván. La Edad de Oro. 2008. Foto: Félix Vázquez.

ilusionaba era ser futbolista. No es hasta 1990 que encuentra su vocación por el baile. Entrando a formar parte de la recién creada Compañía Andaluza de Danza dirigida por Mario Maya, en 1994.

Es en 1998 cuando presenta ¡Mira! / Los Zapatos Rojos, primer espectáculo de su propia compañía, alabado por toda la crítica especializada como una genialidad, supuso una revolución en la concepción de los espectáculos flamencos. Desde entonces se suceden La Metamorfosis (2000), su versión flamenca de la novela de Kafka; Galvánicas (2002), con Gerardo Núñez*; Arena (2004), seis dramáticas y sorprendentes coreografías para el mundo del toro; La Edad de Oro (2005), su guiño a los maestros de la época dorada del flamenco, más de 100 veces representada en 2007; Tábula Rasa (2006), una vuelta de tuerca a los cánones; Solo (2007), su pieza más experimental y arriesgada en la que el silencio es música; El Final de este Estado de Cosas, Redux (2008), su personal e impactante visión del Apocalipsis, que supone su consagración internacional; La Curva (2010), donde continúa explorando su pasión por unir flamenco y música contemporánea; Lo Real/Le Réel/The Real (2012) en la que escenifica el genocidio gitano; FLA_CO_MEN (2013), un concierto de Israel Galván. En la actualidad se encuentra preparando TOROBAKA, que será estrenada en junio de 2014 en Grenoble, Francia, junto con Akram Khan. Ambos conjuntarán kathak y flamenco, será más baile que danza. Además de estas obras, ha participado en otros proyectos, aquí se destacan dos de ellos: La Casa (2006)³¹ y Los Trabajadores (2011). La dirección artística de la mayoría de sus obras es de Pedro G. Romero*. Para la dirección escénica, Israel ha contado con Pepa Gamboa, Belén Candil, y más recientemente, Txiki Berraondo.

³¹ Ver: Israel Galván - La Casa. Archivo n.06 en la carpeta Notas del texto en el DVD adjunto.

En 2006 hace su debut como coreógrafo con la obra La Francesa, con Pastora Galván como única protagonista de baile. La obra ha conseguido los premios Giraldillo a "la mejor música" y "al espectáculo más innovador". El pasado año 2012 ha sido un año importante para el reconocimiento al trabajo de Israel, que recibe tres importantes premios:

- Premios Max de las Artes Escénicas como mejor intérprete masculino de danza y mejor coreógrafo por la concedido por Fundación Autor y la SGAE de España por su espectáculo La Curva.
- Bessie Award de New York por La Edad de Oro presentada en el Teatro Joyce de New York en septiembre 2011. Considerada como "una producción excepcional de un trabajo que amplía las perspectivas del arte tradicional".
- Medalla de oro al mérito en las Bellas Artes concedida por el Consejo de Ministros.

Tras este recorrido formal y casi cronológico por la vida del bailar*, que da cuenta de una carrera consolidada, a continuación vamos a conocer aspectos que están presentes en su baile y que ayudan a plantear ciertas reflexiones y a profundizar en algunas cuestiones que son claves en este documento.



16

[16] Israel Galván. La Curva. Foto: Félix Vázquez.



17

[17] Israel Galván. El final de este estado de cosas. 2010. Foto: Stephane Barbier.

La manera que Galván tiene de entender el ritmo, es particular y nos ayuda a tener una experiencia del tiempo distinta. Su baile, categórico y riguroso, sigue “a rajatabla”* el compás* establecido por los acuerdos flamencos que gobiernan este arte, y dentro de ese compás*, en la atmosfera que éste crea, se mueve con una libertad que asusta. Tiene tiempo y espacio para moverse en sincronía con este ritmo, pero también encuentra cómo contrariar este compás* fijado, sin salirse de él. Lo corta, lo calla, lo hace sentir, lo niega, lo defiende, lo ata, lo arruga y lo aprieta. Sin dejar de experimentarlo. El compás* se amplía cuando Galván baila. Hay más tiempos, surgen otros espacios.

Bailar de esa manera, moviéndose libre en un ritmo impuesto, no es cómodo, ni fácil, exige un estado de alerta constante. “En el caso de Galván el peligro forma parte manifiesta del ejercicio bailado. (...) El riesgo es una parte del ritmo” (Didi-Huberman, 2008, p.29). Un riesgo que es fruto de exponerse de igual a igual frente al ritmo. Sin pretender el bailar* mandar sobre él, sin engaño; sino encontrando ambos, una armonía que da cuenta de la experiencia de vivir el tiempo particular que la danza hace posible.

Y siendo el ritmo el instrumento fundamental en la danza, la parada se convierte en el instante culmen de la misma, y en uno de los gestos primordiales del baile de Israel. Ese dejar de hacer que es característico de su baile, en el que todo aparece. Es entonces cuando se da la siguiente paradoja: en la ausencia del baile, en la parada, en la detención, es cuando éste aparece. El remate es ese límite, ese gesto callado, que hace posible el movimiento concreto de la danza. Y en ese momento, la medida y el orden que es el ritmo se vuelven desmesura brillante. “Galván atribuye al remate una función primordial –me dice que, para él, contiene incluso “toda la filosofía de la interpretación”-, como si el secreto del gesto consistiera en saber pararlo. (...) Sitúa la parada en una verdadera duración o continuidad” (Didi-Huberman, 2008, p.131,132). Ese gesto que se detiene es algo sutil, instantáneo, que no se fija, que contiene, y que es fruto de esculpir el aire dentro del cual el bailar* se mueve. Ahí, parece haber un equilibrio dinámico, una desproporción justa. La explosión instantánea que el remate hace posible, dura unos segundos especiales que contienen todo el tiempo de la humanidad.

Y es que el gesto es para Galván su punto de partida. Se ha empeñado en rescatar gestos que ve en fotografías de otras épocas, que ve en el baile de su padre, que ve en la gente con la que comparte la calle, un saludo, una conversación, un adiós, un agradecimiento... Cualquier gesto cotidiano es absorbido por Israel y transformado en fugaz escultura cuando lo baila.

Algunos de esos gestos, que a él le interesan, son antiguos, muy antiguos, quizás olvidados, tanto, que pudieran parecer nuevos. Y es que, a pesar de que la acción de repetir cierta gestualidad en el tiempo se hace hábito, y puede ser lugar común de quienes lo experimentan, Galván es consciente de que el instante que el gesto genera es irrepetible. Por eso, su baile es siempre diferente, pudiera parecer recién inventado, sin saber que clava sus hondas raíces en tiempos pasados, profundos, que no se recuerdan por fechas ni lenguajes, sino por gestos y cantos, por determinados movimientos que el cuerpo guarda en su hacer. “¿Qué es él sino un maravilloso y docto maestro de gestos que inventar y declinar?” (Didi-Huberman, 2008, p.52).

El baile de Israel Galván logra que el tiempo cobre otro valor, por como se experimenta, con sus continuos y fugaces remates, su cuerpo hace parte de un constante dilema, al bailar está en un “conflicto permanente entre su condición estática y la voluntad de imprimir al gesto amplitud espacial y temporal, (...) densa como la escultura y fluida como una melodía” (Didi-Huberman, 2008, p.142). Por eso puede decirse que su baile es contradictorio, porque necesita de la parada para hacer posible el movimiento, porque es comedia trágica o quizás tragedia cómica, porque hace evidente el destello del remate por la sencillez que reserva en cada uno de sus movimientos, porque muestra la antigüedad del gesto mediante una novedad constante. Su baile es espacio abierto y tiempo contenido, sin dejar de ser tiempo ampliado y el espacio íntimo del bailar* de soledades (o soleares). La ausencia del baile, cuando Galván se para, contiene todo el movimiento de un cuerpo presente que se mueve de esa manera tan característica que sólo quién danza logra. Y va más allá, ya que ahí, en esa parada, también puede leerse el movimiento de otros cuerpo que conforman en su conjunto la remota tradición flamenca.

Dicho esto y con la intención de completar esta visión sobre el baile de Galván, quiero expresar las razones más personales que me permiten tener cierta cercanía con este artista que es quien me abre las puertas del baile flamenco. Antes de verlo en acción, mi ojo no se sentía cómodo con el baile. Prefería sentir el flamenco por el oído o si tenía que verlo, sería la queja* del cantaor* y la compañía del guitarrista lo que mirara. Cuando me enfrento por primera vez a su danza, desmonta todos mis prejuicios. La imagen prepotente, arrogante del bailar* tradicional, el jefe, el que manda en todo el teatro, ese justiciero que perdona la vida a aquel que se atreve a no aplaudirlo,

había desaparecido. En la escena ahora encontré a un personaje que luchaba en igualdad de condiciones con o contra todos los que supuestamente debían ser sus aliados.

Elemento inhabitual: su cuerpo no está “cuidado”. No es un cuerpo preocupado de sí mismo. (...) Toda la pose de desafío, cede ante una especie de bloque, un sencillo bloque, un bloque de sencillez. (...) Jamás anuncia que llegará a sublime. Cuando este cuerpo adelanta ambas manos, el aire queda literalmente esculpido. Cuando levanta un solo dedo, resulta inolvidable. Detiene todo. Cada remate es un acontecimiento. (Didi-Huberman, 2008, p.24)

Nunca vi a nadie moverse con esa seguridad. La técnica que me mostró desde el primer día que lo vi hacía fácil el confiar en su baile. Pero no era todo técnica lo que encontré en su baile. Porque además de verlo bailar, lo escuché hablar y leí sus opiniones de primera mano, no a través de críticos ni “especialistas”. Así comprobé que el baile para él, era la mejor manera de contar todo lo que quería contar, que era mucho. Descubrí un discurso muy potente, cargado de herramientas ajenas al flamenco, que encontraban en éste un medio de expresión alternativo y acertadísimo. No bailaba para exhibirse, no bailaba porque tocaba, no bailaba porque sus padres lo hacían y lo hacen, bailaba porque necesitaba comunicarse y quería hacerlo de la mejor manera que podía, a través de su cuerpo. Bailaba para encontrarse, para re-conocerse, bailaba para buscar la verdad.

Galván produce flamenco, un flamenco que abarca todos los tiempos, un flamenco de siempre, de antes y de después, de ayer y de mañana. Un flamenco que fue, es y será. El baile de Israel es jondo*, es profundo. Por eso es idóneo para jugar el papel que juega en este texto. Porque para lograr esa profundidad atraviesa todos los campos por los que yo tengo que pasar. Su baile es filosofía, su baile es música, su baile es arquitectura, su baile es cine, pero sobre todo, tras atravesar todas estas disciplinas, su baile es danza. Es su baile por encima de todo lo dicho una experiencia de habitar un mundo que aparece cuando él lo hace aparecer.

Por todo lo dicho, y por más que al profundizar en este texto iremos descubriendo, Israel Galván es el caso de estudio elegido para aprender todo lo que de la danza queremos extraer, y poder reflexionar así en una arquitectura que se pensara de la misma manera que Galván piensa sus obras. Agarrado al ritmo, midiendo el tiempo mediante unos gestos que suenan y que como dice Didi-Huberman son un acontecimiento.

ii. Cinco casos de arquitectura

A continuación puede leerse una presentación breve de los cinco casos de estudio que ilustran la reflexión realizada sobre la arquitectura. Mediante una simple descripción de los proyectos se pretende situar en fecha, lugar y contexto cada uno de ellos. Estos ejercicios proyectuales tienen una particularidad que los une y es, además de cierta experiencia temporal especial y valiosa que aportan a quienes los habitan, su proximidad al monumento, no son proyectos de arquitectura convencional. Todos están enclavados en esa frontera, a veces difusa, que arquitectura y escultura conforman entre sí. Es importante decir que la elección de estos casos ha sido muy cuidada, su papel es fundamental en el documento, ya que no sólo ilustran ciertos conceptos sino que nos han ayudado a constuirlos y asumirlos de mejor manera y creemos también permiten expresarlos con gracia. Los casos son los que siguen:

- Caso 01. El Teatro del Mundo. Aldo Rossi.
- Caso 02. Bruder Klaus Kapelle. Peter Zumthor.
- Caso 03. Cuatro Vigas. Tumba en Piribebuy. Solano Benítez.
- Caso 04. Yiwu South Riverbank. Fake Design.
- Caso 05. Paso-Doble. Miquel Barceló.

Caso 01. El Teatro del Mundo. Aldo Rossi

Il teatro del mondo - Aldo Rossi. Noviembre 1979.
Materiales: Estructura tubos metálicos junto a piel exterior de madera laminada.
Localización: Desaparecido. (Presentado en la Bienal de Venecia).

Construido en Fusina, fue transportado por una lancha-remolque hacia el canal de la Giudecca, Venecia. El entorno en el que flotaba el teatro estuvo muy presente en su interior, debido a la ordenación de las ventanas, la ciudad de Venecia siempre quedaba como telón de fondo, consiguiendo una profundidad ideal del espacio escénico (el centro de la escena era una ventanita por la que se veía el canal). Además a la cima del cubo se accedía por un balcón que miraba a la judería, San Marcos, casi coincidiendo con la estatua de la Fortuna, ubicada en la aduana.

Tipológicamente, como todo teatro veneciano, permite una mezcla poco frecuente: el teatro asimila el graderío con unas galerías y el escenario con un pasillo, quedando las gradas colocadas a ambos lados del escenario central. Se mezcla el anfiteatro con la galería. En un nivel superior encontramos tres galerías sucesivas, en total, la capacidad optima es de 250 personas.

El edificio fue planteado sobre vigas de hierro soldadas a modo de una balsa. Su altura desde la cota de esta estructura es de 25m. Consta de un cubo de 9,5m de lado por 11m de alto y un octágono en la parte superior de 6m de altura. La estructura que se pensó originariamente para el Teatro del Mundo no era la que después se realizó con tubos metálicos, sino una estructura de carpintería de madera que facilitase el desmontaje y el montaje de la construcción, según la noble tradición veneciana de los pabellones que se desmontaban de nuevo cada año para la feria de la Sensa. El uso de la madera, además de tener un sentido funcionalista, era simbólico: la madera también era lo que daba forma a las embarcaciones, las góndolas, las construcciones marítimas. El teatro finalmente, fue una obra de carpintería disfrazada por el oro y los estucos.

A ese verde se oponía el hierro de color frío de la cubierta del teatro: el metal destacaba en el gris de la laguna, y por encima de él estaba la esfera y el rechinar lento del banderín metálico, un chirrido casi abstracto, como el de los barcos atracados en el puerto. Porque ante todo me gustaba esto: que el teatro fuera una nave y, como tal, sufriera los movimientos de la laguna, las ligeras oscilaciones, el subir y bajar, y, de

hecho, en la galería más alta, hubo quien sintió un ligero mareo que distraía la atención y que venía aumentado por la visión del horizonte del mar a través de las ventanas. Recorté estas ventanas siguiendo el plano de la laguna, el de la Giudecca y el del cielo. (Rossi, 1998, p.82)

Si es el tiempo uno de esos conceptos que permite establecer la relación particular de la que aquí se habla, entre danza y arquitectura, se cree pertinente recurrir al teatro. Ahí donde el tiempo es otro, distinto al que el reloj marca y determina. En el teatro, la vida se detiene, o corre, el tiempo se estira o se encoge; todo lo que envuelve a la acción es escenario, decorado. Es el teatro, esa representación fronteriza, en la que la realidad y la ficción de lo cercanas que están se confunden y mezclan.

Pero que ocurre cuando el propio edificio se torna teatro, se hace representación, se vuelve escenario y obra. Un escenario en el que ser vistos y desde el que ver también. Un escenario fronterizo, entre el agua y la tierra. Un pedazo de ciudad que separada del resto, sigue flotando. Una embarcación que llegó navegando y que al llegar a la tierra encalla. Así como el teatro es ese lugar ambiguo en el que termina lo real e inicia lo fantástico, este edificio era un lugar en el que terminaba la arquitectura y comenzaba la inspiración, la imaginación.

Quiero señalar que la vida de esta obra, o sea, su formación y su estar en la ciudad y respeto al espectáculo, me ha impresionado mucho. Mientras escuchaba, la tarde de la inauguración, la música de Benedetto Marcello, y contemplaba a la gente fluyendo por las escaleras y aglomerándose en las galerías, noté una sensación que sólo en forma muy vaga había previsto. Desde la ventana del teatro, que flotaba en el agua, veía pasar los vaporette y las barcas, como si también yo estuviera en una de ellas, y esas barcas se introducían en la imagen del teatro constituyendo la verdadera escena, fija y móvil a la vez. (Rossi, 1998, p.79)

Caso 02. Bruder Klaus Kapelle. Peter Zumthor

Bruder Klaus Kapelle – Peter Zumthor. Mayo 2007.
Materiales: Hormigón con encofrado perdido (quemado) en madera de pino.
Localización: Mechernich-Wachendorf. Alemania.

De un territorio eminentemente horizontal emerge un volumen claro y rotundo, como una señal, un signo, un símbolo que siendo referencia del lugar, lo hace aparecer y permite la orientación y el orden de todo lo que allí existe. Una masa escultural que es testigo del paso del tiempo, acompañando el ciclo de las cuatro estaciones, absorbiendo lo que de especial tiene cada una de ellas.

Un agricultor que siente la necesidad de conmemorar y recordar una vida pasada. La gente de la zona que construye este sentimiento con hormigón, en 24 tongadas de 50cm cada una, vertiendo una cada día. Teniendo un encofrado perdido construido con 112 troncos de árboles de los alrededores que fueron apilados formando un cono que no termina de ser del todo un cono. Ese encofrado perdido se quema, proporcionando los troncos al arder el color peculiar del interior de la capilla. Las dimensiones aproximadas del sólido son 12x10x4,5 m.

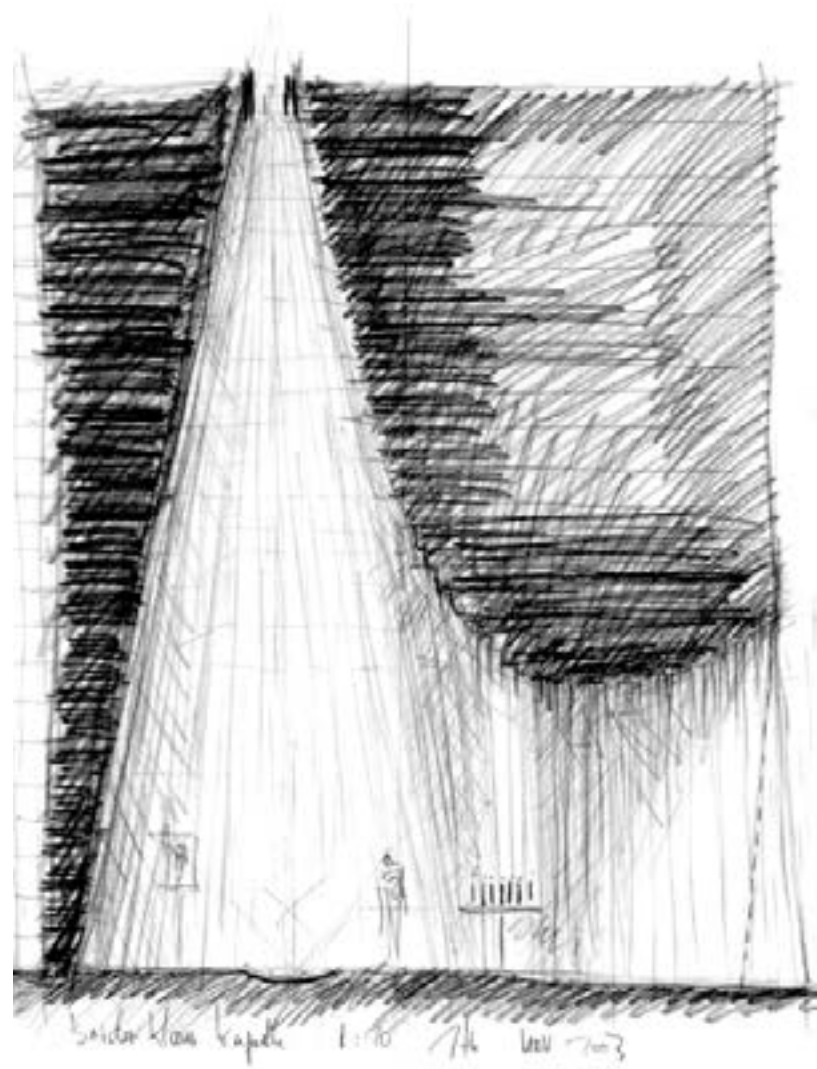
El interior es muy distinto del exterior. El interior trata de generar una atmosfera propicia a la introspección, a la trascendencia, a la conexión con lo que en este mundo no es tangible. El exterior marca un territorio, se impone en él con respeto. Se hace notar.

El contundente volumen es permeable: al agua por el techo, la lluvia cae al interior de la capilla por la abertura que el cono deformado deja en su parte superior y se recoge en una cuenca hundida en el suelo. Con abundantes lluvias, el agua fluye por un corte de caña en el suelo. Con escasas lluvias, el agua se estanca y se va evaporando lentamente. A la luz por los muros, son 350 las perforaciones que se le hicieron al hormigón, que se encargan de filtrar la luz al interior. Además introducen el sonido del viento que se cuela por ellos. Cada uno de estos orificios rematan al interior con unos “tapones” de vidrio soplado.



18

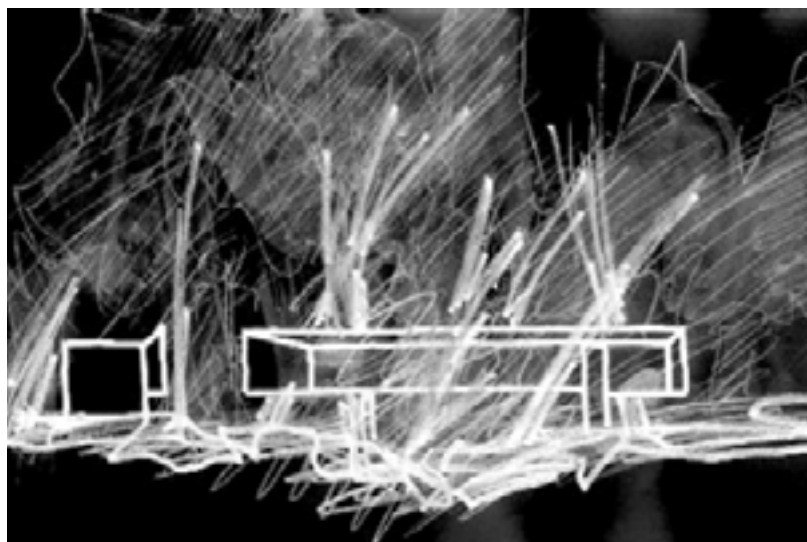
[18] Bruder Klaus Kapelle. Interior. Foto: Minke Wagenaar.



19

[19] Bruder Klaus Kapelle. Croquis. Corte longitudinal. Peter Zumthor.

La experiencia que Peter Zumthor describe al recoger el premio Pritzker sobre sus primeras vivencias de un ambiente arquitectónico, parecen tener repercusión en este proyecto. Habla de una pequeña capilla construida o excavada en las rocas, con muchas velas y con olores característicos. Él es quien impone aquí las rocas sobre las que excavar el espacio de culto. Las velas son la luz que por esos 350 orificios entra y se encuentra con los "tapones" de vidrio y el olor característico será el de la madera quemada, que el fuego originado por la combustión de los troncos dejó en el interior de la capilla antes de marcharse por el hueco del techo.



20

[20] 4 Vigas. Tumba en Piribebuy. Croquis. Solano Benítez.



21

[21] 4 Vigas. Tumba en Piribebuy. 2008. Foto: Enrico Cano.

Caso 03. Cuatro Vigas. Tumba en Piribebuy. Solano Benítez

4 Vigas. Tumba en Piribebuy – Solano Benítez. 2001.
Materiales: Hormigón armado y espejos.
Localización: Piribebuy. Paraguay.

Diez años se demoró Solano Benítez en llegar a una solución determinada para este proyecto concreto y complejo. Durante todo este tiempo tuvo dentro el conflicto de cómo diseñar la tumba de su padre y hacer de ese lugar algo agradable donde estar con sus hijos y familia, sin esa connotación que la muerte habitualmente tiene³².

La parcela donde se sitúa el proyecto es rica en vegetación, bordeada de manera irregular en dos de los lados por un pequeño arroyo de aguas cristalinas de unos 60 cm de ancho, con suaves y discretas caídas de agua de 30 cm.

El proyecto no es más que un cuadrado, abierto en sus esquinas, de 9 m de lado conformado por cuatro vigas de hormigón que surgen de este lugar ya descrito. Atravesando el cuadrado en diagonal, transcurre otro arroyo, además del ya citado, de curso menor que al descomponerse en dos, configura una pequeña isla, que a pocos metros desaparece al volverse uno de nuevo el pequeño arroyo.

Cada una de las vigas está apoyada sobre un solo pilar, por tanto en voladizo, biseladas en las esquinas y elevadas sobre el terreno, teniendo una altura de 1.10 m (cercana a la altura de una baranda), posee dos caras distintas. La que está conformando la cara exterior del cuadrado, es de hormigón visto entremezclado con hojas de Amambay, un helecho propio del lugar. Este trabajo artesanal sobre el hormigón, además de hacer único el proyecto lo arraiga al lugar desde el que surge. La cara interna de la viga está cubierta con espejos, que multiplican hasta el infinito los reflejos de la intensa vegetación que circunda el proyecto. Al estar la viga separada del suelo, sin tocarlo, los reflejos que los espejos regalan pocas veces traen consigo las bases de los árboles, sus raíces o bien los pies en el suelo de quien habita y recorre el lugar, creando esto unas imágenes complejas y ricas, casi irreales y fantásticas.

³² Ver: Solano Benítez - Cuatro Vigas. Archivo n.07 en la carpeta Notas del texto en el DVD adjunto.



22

[22] 4 Vigas. Tumba en Piribebuy. Solano e hijos.



23

[23] 4 Vigas. Tumba en Piribebuy. 2008. Foto: Enrico Cano.

De esta manera se configura el lugar. Desde fuera una estructura de hormigón se entrelaza y delimita un espacio que al entrar desaparece por completo, fundiéndose con el entorno en el que se implanta. Dentro del cuadrado, y próximo al pequeño arroyo que cruza el cuadrado formado por las vigas, introduciendo sonido al silencioso lugar, en un lateral de éste, se sitúa el foso en el que se encuentra la tumba de su padre.

Es un proyecto de arquitectura que pudiera ser entendido como pieza escultórica. La delimitación no está clara y podría ser errónea. De lo que no hay dudas es que estamos ante un monumento muy sensible y emocional, que pone en valor la memoria de un ser singular y que tiene una marca simbólica importante, al conservar sus restos.

Además del exterior en el interior, los espejos multiplican las emociones que entran a jugar en el proyecto. Si es la soledad de una persona la que visita el lugar, esa soledad será repetida una y otra vez en el reflejo de la viga y por multiplicarse la soledad no se hará "compañía". Será una soledad mayor. Si por el contrario, es la alegría de los niños la que entra en juego, esa alegría llenará el espacio, que comenzará a recorrerse de otra manera, buscando los reflejos que creen complicidad entre quien mira y quien los hace posible en su movimiento.

Caso 04. Yiwu South Riverbank. Fake Design

Yiwu South Riverbank – Fake Design, Ai Weiwei. 2004.
Materiales: Granito local.
Localización: Jinhua, China

El río Yiwu cruza la ciudad de Jinhua, situada al sur de Shanghái. El proyecto se localiza en la parte occidental de la ciudad. Con el fin de proteger a la ciudad de las inundaciones del río, en un segmento concreto de las orillas norte y sur se plantea este parque. Una vasta área de extensión recoge un proyecto que es doble: por un lado, en una de las orillas del río, es un parque que la ciudad construye en homenaje a Ai Quing, padre del arquitecto y artista Ai Weiwei, ya que fue aquí donde nació. Por otro lado, se realizó una convocatoria, invitando a dieciséis artistas y arquitectos, que diseñaron esculturas o estructuras con la intención de darle al parque un carácter lúdico, por encima del funcional.

A partir de febrero de 2002, comienza el diseño de este nuevo paisaje urbano, prolongándose un año y medio. Los trabajos de la orilla sur se extienden 2,3 kms, los de la orilla norte 3,5 kms. El nuevo borde que se genera en la ribera del río es inusual. Fruto de un trabajo fino, obediente a una estrategia sencilla, que emplea un solo material, el granito local, con bloques cuidadosamente cortados y con un trazado que se genera de una geometría rotunda que se repite una y otra vez.

Es así, con la repetición de este “uno” (material y geometría), a lo largo de la extensión del parque, como Ai Weiwei consigue la singularidad. El nuevo paisaje rígido, transforma la ribera del río en una masa contundente de perfiles afilados. Todo este imponente parque escultórico, puede ser recorrido por dos paseos públicos, situados en la parte superior, permitiendo esto a las terrazas que bajan tener contacto directo con el río y a los miradores dar cuenta del territorio, paisaje y río.

Los proyectos de la oficina de Ai Weiwei tienen varios puntos de interés. El primero de ellos es que hablamos de un artista que también es arquitecto. Eso quiere decir que las obras, además de ser consideradas construcciones son consideradas arte, cosa que no siempre ocurre en la arquitectura. Se mueven en ese límite algunas veces complicado de definir, que separa o une a la arquitectura con la escultura. La manera propia como la oficina describe el proceso de proyecto da cuenta de este aspecto, entendiendo y describiendo el objeto construido como otra creación artística.

Caso 05. Paso Doble – Miquel Barceló

Paso Doble – Miquel Barceló y Josef Nadj. Julio 2006 (Hasta 2009).

Materiales: Arcilla fresca.

Localización: Varias. Estreno Festival de Avignon. Capilla de los Celestinos. Avignon. Francia.

Paso Doble es un proyecto artístico efímero y experimental, desarrollado conjuntamente por Miquel Barceló y el bailarín y coreógrafo Josef Nadj, con ambientación del músico Alain Mahé. Estrenada en el Festival de Avignon, el 16 de Julio del 2006, en la Iglesia de los Celestinos, y que ha recorrido importantes escenarios por todo el mundo.³³

Una performance dinámica difícilmente clasificable, siendo al mismo tiempo escultura, teatro, arquitectura, pintura, danza... Barceló y Nadj se mueven entre todos estos campos, exigiendo la obra, una seria coordinación en sus movimientos, además de un esfuerzo físico considerable. Y es que el mural de barro fresco que moldean con sus cuerpos y alguna que otra herramienta, requiere fuerza.

El escenario sobre el que los dos artistas “bailan”, está compuesto por dos planos de arcilla. Uno horizontal sobre el suelo, que pisan. Otro casi vertical sobre el que ellos se mueven, que amasan, golpean y deforman. Las dos superficies reciben la acción de los “escultores”, que aparecen en escena vestidos de negro entre el sonido que sus pasos provocan al hundirse en el barro fresco. Sobre el plano horizontal hacen aparecer una especie de ciudad a sus pies, para luego sobre el plano vertical, que se transforma en la pared de una cueva antigua, plasmar los manotazos y arañazos de quienes tallan esqueletos, volcanes, lenguas, animales... que suenan mientras son representados.

Un aspecto importante de la obra es su música. Los sonidos que usan mientras actúan son propios de la materia que emplean y del lugar donde llevan a cabo la acción. Así, por ejemplo, usan sonidos del trabajo de la arcilla, de la filtración de la tierra, de moler distintos granos, de las manos que impactan contra el barro, de la respiración de quienes realizan estos trabajos y de los cantos y las músicas que acompañan estas labores. Con ese material se construye la banda sonora que cambia cada vez que la obra se interpreta. Y es que la obra está ligada a la potente experiencia que el artista mallorquín vive en África desde hace más de quince años, por lo que el

³³ Ver: El cuaderno de barro - Extracto Paso-Doble. Archivo n.08 en la carpeta Notas del texto en el DVD adjunto.



24

[24] Paso-Doble. Miquel Barceló. 2006. Foto: Agustí Torres.

universo formal y conceptual de las culturas ancestrales de Mali, están muy presentes. Se siente la conexión con la naturaleza, entendiéndose la cultura como parte de ésta, no como otra cosa distinta y separada.

Tras esta pelea con el barro, en un momento de la obra, llevan al escenario vasijas de arcilla fresca que hacen impactar contra sus cabezas, para darles formas diversas y hacer con ellas máscaras, que luego lanzan con violencia contra el mural. Para terminar, los dos autores se sumergen en ese plano manoseado del que surgieron. Haciendo realidad uno de los deseos de Nadj, que pidió a Barceló meterse en uno de sus cuadros. Y ahí acaba todo. El resultado no importa, la forma final del barro se destruye y el material se reutiliza. Lo que construye la obra es el tiempo empleado en la experiencia que acontece. Lo que importa es lo que allí pasó, por eso el resto se borra.

La obra de Barceló parecer estar muy ligada a la tierra, al mundo que el artista vive, los materiales, los instrumentos, las técnicas, todo eso parece dar cuenta de un sentir parejo a la realidad, de una conexión íntima con lo que lo rodea. En esta obra, al verlo untado en barro, pareciera que él es la obra misma.³⁴ En sus cuadernos africanos, Barceló escribió una frase, de la que duda si es autor: "pintamos porque la vida no basta". Esa frase recoge la conexión que aquí se habla. Pareciera que su intensa vida, por sí sola no fuera suficiente. Esta conexión con el mundo, hace necesaria la creación de otro mundo distinto. Ese que crea cuando pinta. Y es que para Barceló, todo lo que él hace, no es más que pintar.

³⁴ Diario El País, Barcelona, 9 Mayo 2009. "Miquel Barceló, el chamán del barro". En este artículo Jacinto Antón termina citando un poema de Miguel Hernández: "Me llamo barro aunque Miguel me llame. / Barro es mi profesión y mi destino / que mancha con su lengua cuanto lame. / Soy un triste instrumento del camino. / Soy una lengua dulcemente infame..."



[25] Israel Galván. La Curva. 2008. Foto: Félix Vázquez.

b. El ritmo, el cuerpo y la arquitectura

El ritmo funda, sin duda, nuestra existencia como sujetos.
(Didi-Huberman, 2008, p.166)

Antes de comenzar se quiere aclarar que nos acercamos al ritmo en la danza, con la intención de mirar este concepto atendiendo a la vivencia temporal que posibilita. Siendo conscientes de que compositivamente también es un elemento importante al configurar aspectos espaciales y formales, nos interesa, en mayor medida, como instrumento que hace posible la experiencia del tiempo.

i. Construcción cultural

En virtud del ritmo, una vez se había notado que el hombre conserva mejor en la memoria el verso que la prosa, se aspiraba a que se les quedase grabado a los dioses más profundamente algo que interesaba mucho al hombre; asimismo uno creía hacerse audible a mayores distancias mediante el tictac rítmico; la oración rítmica parecía llegar mejor al oído de los dioses. Pero, sobre todo, se quería obtener utilidad de aquel elemental arrollamiento que el hombre en sí experimenta al oír música: el ritmo es una coacción; genera un placer insuperable de ceder, de sumar la propia voz; no sólo los pies, también el alma misma va llevando el compás, ¡probablemente, así se dedujo, también el alma de los dioses! (Nietzsche F., El oyente infinito, 2007, p.127)

Puede hablarse de un ritmo impuesto, natural, cíclico, que no se puede alterar, que no es libre. Un ritmo que es descubierto, porque ya existía. Un ritmo que impone los ciclos de vida, que está ligado a la supervivencia. Hablamos de la respiración, del latido del corazón, del día y la noche, de las estaciones... La luz, es potencia primera que por su reiteración, manteniendo un patrón rítmico, permite la experiencia del tiempo y el movimiento. Son ritmos que el hombre no puede impedir que se den, quizás logre modificarlos en su medida, pero están ahí dando orden, difíciles de abarcar, amplios, difíciles de contener.

Además de éste, podemos percibir y reconocer un ritmo artificial, distinto al natural, que habla de una duración diferente, inversa a la que la supervivencia determina, un ritmo que puede pararse o contradecirse, e incluso ser reversible. Es un ritmo espacializado, únicamente creado por el ser humano³⁵, que pretende interpretar el universo y así, hacerlo aparecer a los ojos de sus

³⁵ "El ritmo pudo deberse originalmente a la propia acción que conlleva la bipedación: el balanceo y la tendencia a buscar el centro posicional, la nivelación de pesos." Andrés, Ramón. El mundo en el oído: el nacimiento de la música en la cultura. Acantilado. Barcelona. 2008. p.101

semejantes y vivirlo, experimentarlo. Hablamos del ritmo isométrico, estructuras creadas por el hombre capaces de ser repetidas, reiteradas por otros seres distintos a quien las creó, que las aceptan y comparten. Será a partir de este ritmo libre, construcción cultural humana, desde donde surja, en mayor medida, el acto creativo.

Se trata de diferenciar el ritmo que está implícito en nosotros, como animales, del que nosotros creamos como seres humanos. El pájaro que canta, lo hace con un ritmo maravilloso, pero él no decide cual es, él no puede alterar ese ritmo y crear distintas estructuras, es siempre la misma. Nosotros tenemos la facultad de crear esas estructuras, modificarlas, combinarlas, repetirlas... a nuestra voluntad. En nuestra habla hay ritmo, pero no es el mismo ritmo que está en la poesía (canto, música, danza). Uno, el primero, es natural, impuesto para ser entendidos, el otro, el segundo, es isométrico, creado por nosotros para emocionar.

El tiempo no está fuera de nosotros, (...) nosotros somos el tiempo y no son los años sino nosotros los que pasamos. (...) El ritmo realiza una operación contraria a la de relojes y calendarios: el tiempo deja de ser medida abstracta y regresa a lo que es: algo concreto y dotado de una dirección. (Paz, 2003, p.57)

Es una herramienta que surge como una respuesta valiente y fuerte del "cuerpo singular contra el obligado paso del cuerpo social", es un reaccionar del cuerpo humano, frente al cuerpo animal. Puede decirse que es una respuesta artificial, que va en dirección contraria a la que el mundo lleva. Es condición única del ser humano ir a contratiempo, establecer un compás^{*36} distinto al que ya existe. Puede decirse por esto, que el hombre es "el animal rítmico por excelencia".³⁷

El ritmo no es otra cosa que un intercambio entre el individuo y el resto del mundo, que se aparece, siendo esa otra función del ritmo: hacer presente y acusadas las diferencia entre estos dos entes, individuo-mundo. De esta manera puede entenderse, como construcción cultural o política del ser humano. "Hay una estética, pero también una ética e incluso una política del ritmo, que a su manera Roland Barthes indicaba, al contraponer el "ritmo griego" de la ascesis y la fiesta al ritmo plano de la modernidad: trabajo/ocio" (Didi-Huberman, 2008, p.166).

³⁶ Signo que determina el ritmo en cada composición o parte de ella y las relaciones de valor entre los sonidos. Ritmo o cadencia de una pieza musical.

³⁷ Ver Israel Galván. La edad de oro. Gran Teatro de Córdoba. Archivo n.09 en la carpeta Notas del texto en el DVD adjunto.

El ritmo, ya sea natural o construido, es la mayor experiencia del tiempo que el ser humano tiene, “por el ritmo percibimos el tiempo, escribe Pierre Sauvanet” (Didi-Huberman, 2008, p.165). Un tiempo que no es simplemente sucesión lineal, sino que está estructurado, una estructura que se repite, que es rítmica.

El tiempo no tiene solamente una sucesión lineal, tiene una estructura claramente rítmica, el tiempo es la repetición de su estructura. No es el tiempo el que funda el ritmo, es el ritmo el que funda el tiempo. (...) Nuestra experiencia es habitar siempre, en todo instante, este encanto del ritmo, aquel retroceder eternamente hacia el principio que abre el futuro. (Sini, 1993, p.51,64)³⁸

ii. Orden y medida

Pensar en el ritmo, es pensar, entre otras cosas, en orden y en medida.

Es pensar en orden porque todo lo que tiene ritmo acontece de una forma determinada, de hecho es ese acontecer de esa forma concreta lo que hace aparecer “esa cosa” que tiene ritmo. Si su ritmo fuera distinto, ella dejaría de ser como es, para ser de otra manera. El ritmo hace que la sucesión de acontecimientos tenga la disposición que requiere para ser. Entendiéndolo así, el ritmo es un instrumento que permite pasar del caos, al orden. Posibilita al ser humano ordenar y ordenarse.

Esa sucesión que el orden permite no es vacía, tiene el sentido que el conjunto le da. No se trata de entender cada elemento como el tiempo que se vive en sí, sino más bien ser conscientes que ese momento cobra sentido cuando se sabe dentro de una correlación de más elementos que están respondiendo a cierto ritmo, por tanto, deben ser interpretados dentro de ese conjunto que es el tiempo. Lo que experimentamos no es un instante, aislado, es una onda, fruto de la relación de esos instantes. El ritmo es un intervalo temporal. Es medida relacionada.

Todo cuanto se crea o se re-conoce en el mundo que aparece, se capta por los sentidos. Es muy distinto captar el ritmo que se ve, formal, compositivo, que permite sentir a un tiempo todos los elementos, a captar el ritmo que suena, con una secuencia y una duración, que posee un tiempo

³⁸ “il tempo ha una struttura, e ha una struttura palesemente rítmica: nel tempo riaccade sempre la stessa struttura. Il tempo è la ripetizione della sua struttura. È poi per questa struttura che possiamo fare quella fondamentale esperienza che dice: eccolo di nuovo. (...) L’incanto del ritmo è quel tornare eternamente indietro al principio che apre il futuro” Sini, C. (1993). L’incanto del Ritmo. Milán: Tranchida Editori SAS. Traducción: Alicia Ferrán Y Ricardo Nieves.

que separa y distancia un elemento de otro. Uno es más espacial, otro más temporal. Uno puede inspirar más que otro, dar más cabida a la imaginación, posibilitar conexiones más profundas, menos superficiales.

³⁹ Medir es un termino clave, sitúa al individuo en medio, entre el cielo y la tierra. Etimológicamente, medir tiene la misma raíz que mediador, y también médico, quien midiendo pospone la muerte. La técnica puede considerarse un problema de medida, la correcta medida es el secreto de la técnica (el manejo del fuego, que es algo artificial dado al hombre, tiene que ver con aprender a medir su intensidad). Heidegger confía más en el poeta, que en el científico en lo que a medir se refiere.

⁴⁰ "Toda alma es un nudo rítmico." Mallarmé, S. "La Musique et les Lettres", 1894. Obras completas. P.664.

⁴¹ "io sono sempre "tra", sono sempre in un frammezzo, in uno slancio, in un vuoto, in una risposta, non in una posizione ma in una disposizione, non in una positura ma in una risposta. Questo è appunto esperire." Sini, C. (1993). *L'incanto del Ritmo*. Milán: Tranchida Editori SAS. Traducción: Alicia Ferrán Y Ricardo Nieves.

⁴² Ver El ritmo según Manuel Molina. Archivo n.10 en la carpeta Notas del texto en el DVD adjunto.

Y también pensar en ritmo es pensar en medida³⁹ porque lo que tiene sentido en todo esto es lo que ocurre en la distancia que separa un hecho distinto de otro hecho distinto que se repite, y que además ocurren a compás*, con cierto ritmo. Sin esos hechos que pueden destacarse, no tendría lugar esa medida que existe entre ellos, en la que se da la vida. Todo tiene una modulación, una distancia.⁴⁰ "Estoy siempre "entre", estoy siempre en un entremedio, en un impulso, en un vacío, en una respuesta, no en una posición sino en una disposición, no en una propuesta sino en una respuesta. Esto es precisamente experimentar" (Sini, 1993, p.59).⁴¹

Ayer me preguntaste que es el compás y yo te dije que el compás era una medida y no estoy de acuerdo con eso. El compás es una forma de andar, una forma de hablar, una forma de besar, una forma de abrazar... Eso es el compás. (Molina, Manuel, en "Manuel" de Tao Ruspoli, 2013)⁴²

Es una medida con contenido, con intención, con una dirección. No es sólo la distancia lo característico, sino que esa distancia aguarda algo. No es una cuestión de cantidades, sino de relaciones y de proporciones. Experimentar el ritmo es ir hacia algo, implica un estado de ánimo, una expectación, un deseo. Eso está implícito en la medida que separa los acontecimientos que hacen posible sentir el ritmo.

Creo que el ejemplo que usa Carlo Sini aclara este asunto enormemente. Se trata de reflexionar sobre el momento preciso en el que un feto, aun en el interior de su madre, distingue el latido de ella del suyo, se diferencia de su madre, de su universo, como otro cuerpo distinto. Desde un principio el feto vive en el ritmo que el latido del corazón permite, pero en ese momento justo, tiene el concepto de ritmo, tiene el ritmo del latido de la madre, no vive en él, sino que tiene la experiencia del ritmo. ¿Cómo pasa de ser el latido a tener el latido como algo distinto a su ser? Esto ocurre al percibir ciertos latidos. Y por supuesto, esto ocurre entre dichos latidos, en la distancia que separa uno del otro, ahí es cuando pasa de ser a tener. Si sólo sintiera un toc, nada ocurriría, puede decirse que no ha sentido nada, todo puede ser un toc. Necesita un segundo toc para haber

percibido el primero. Y un tercero para reconocer que eso son señales, que están indicando algo, ahí hay algo más que existe, que late con ritmo. Necesita por tanto tres latidos, para identificar que eso que ha sentido es un toc, (en el segundo real o tercero incierto) y así tener la experiencia, y poder percibir semejanzas o diferencias (Sini, 1993, p.55-60).

De esta manera, como dice Sini, conocer es recordar, o sea, re-conocer. La repetición de ese hito que define la distancia donde transcurre la experiencia y el ritmo en el que ésta se da, es fundamental para que dicho ritmo sea percibido. "La repetición rítmica es invocación y convocación del tiempo original" (Paz, 2003, p.63). Entonces se descubre esa otra cosa que por tener su propio ritmo ha aparecido ya y una vez distinguida puede conocerse o re-conocerse. Por lo que se puede decir que en principio es el dos, no el uno. Y que todo eso ocurre en la distancia entre el primer toc y el segundo, y en la separación del segundo y el tercer toc.

El baile de Israel Galván parte del re-conocimiento. Un re-conocimiento gestual, que recupera gestos que se creen nuevos por haber sido olvidados, como veremos más adelante. Y también un re-conocimiento rítmico, escuchando con intensidad su propio cuerpo, sintiendo el ritmo, crea su banda sonora, construye ese otro ritmo con su cuerpo. Lo convierte en un instrumento de percusión puro y preciso: golpea con los pies, zapateando*, con las manos en el pecho, los muslos, tocando las palmas*, con los dedos en sus dientes como si fueran castañuelas*. Incluso utiliza su garganta, gruñendo, jaleándose y en algunos momentos fugaces, cantando.

Ese re-conocimiento rítmico que parte del conocimiento del universo que su cuerpo es y del conocimiento profundo y jondo* del arte que está ejecutando con brillantez, le permite a su baile re-significar todo cuanto hace en el escenario, y que su cuerpo al bailar se transforme en pregunta primera sobre la danza y la experiencia particular de habitar el ritmo que ella posibilita.

Siendo orden y medida conceptos que pueden ser entendidos desde el espacio, ordenando y midiendo lugares, territorios o volúmenes, aspectos físicos y materiales; el hecho de pensarlos desde el ritmo, y concretamente desde el ritmo en la danza, nos ayuda a entenderlos temporalmente, es decir, ordenando y midiendo instantes, momentos o acontecimientos. Ordenando y midiendo la experiencia en que habitamos.



26

iii. La danza: cuestión de ritmo

El ritmo es sentido y dice “algo”. (...) La relación entre ritmo y palabra poética no es distinta a la que reina entre danza y ritmo musical: no se puede decir que el ritmo es la representación sonora de la danza; tampoco que el baile sea la traducción corporal del ritmo. Todos los bailes son ritmos; todos los ritmos, bailes. En el ritmo está ya la danza; y a la inversa. (Paz, 2003, p.58)

El que late con esa potencia que es el ritmo, baila. O por el contrario, quien mueve su cuerpo de una manera determinada, bailando, hace aparecer el ritmo. ¿Surge el ritmo de una forma concreta de mover el cuerpo, o el cuerpo se mueve de cierta manera siguiendo a un ritmo creado? Ésa es una de las dudas fundamentales sobre la que se reflexiona en este texto.⁴³

La danza es la generadora, o bien la manifestación esencial, de cierto ritmo artificial, que en ocasiones se traduce en música. El ser humano ha utilizado la danza como un instrumento que le permite generar, conocer y hasta controlar la realidad exterior, ya que ésta aparece cuando la danza tiene lugar, ofreciendo una interpretación de dicha realidad, es decir, la danza al hacer posible la percepción del ritmo que funda el tiempo, permite tener la experiencia de habitar en ese ritmo.

El ritmo, en su acontecer, en su estructura que se repite, hace que el cuerpo se mueva de una manera especial, como lo hace cuando baila. La regularidad, la disciplina, del ritmo, permite establecer relaciones entre él y quien lo experimenta, puede darse comunicación⁴⁴ entre ambos y en esa comunicación el sujeto siente que lo domina, cuando lo que está ocurriendo es lo contrario, es el ritmo quien lleva y conduce al sujeto. No será el cuerpo el que tiene el ritmo, será por tanto, el ritmo el que lleva al cuerpo. En la obra templada de Israel Galván, su maestría al trabajar el ritmo, permite que ocurra algo extraordinario, con altas dosis de riesgo, eso sí. Y es que en su baile no manda el cuerpo del bailar* sobre la música, ni viceversa. En su baile, la gestualidad del cuerpo dialoga con la música que suena, incluso es el propio cuerpo el que se encarga de producir parte de esa música.⁴⁵ Ambos, cuerpo y música, están juntos en el tiempo, uno no manda sobre el otro. Y es que cualquier actividad rítmica de los seres humanos, ya se danza, música, canto..., puede ajustarse a su propio ritmo interior o también a una fuente externa (otro conjunto de humanos, cierta percusión...). Es decir, en este caso, quien baila puede adaptarse a estructuras rítmicas que su propio cuerpo impone o, de otra manera, adaptarse a la que otros, desde fuera, proponen.

⁴³ Ver 11 - FOLI (there is no movement without rhythm) original version by Thomas Roebers and Floris Leeuwenberg. Archivo n.09 en la carpeta Notas del texto en el DVD adjunto.

⁴⁴ El flamenco es la relación y la comunicación entre los artistas intérpretes o ejecutantes y quien los escucha y ve, a través del “compas” (ritmo) como conducto.

⁴⁵ En su obra “Solo”, llega a estar 45 minutos bailando sin ningún instrumento, más que su cuerpo. El propio cuerpo del bailar* será el que ponga el ritmo arriesgado sobre el que bailar, sin música. Hay ritmo sin música. Un ritmo humanizado, no animal.

Como puede notarse, estamos hablando del arte superlativo del ritmo. El bailarín, al componer su obra, está alterando el ritmo del orden vital, con su nuevo ritmo propuesto, trae un orden diferente y opuesto, geométrico, isométrico. Ese ritmo es el que Galván está permanentemente contradiciendo, rompiendo o sobrepasando y todo esto sin salirse de él, sin abandonarlo, haciéndose su esclavo. Por esto es complicado predecir lo que va a hacer. Es por esto que el receptor de la obra, aun llevado por el compás* que marca el bailaor* y la música que con su baile crea, pocas veces llega a anticiparse a éste, suele verse sorprendido por un gesto a contratiempo, o por un remate inesperado. Ésa es la experiencia de la danza que, en el caso concreto de Galván, construyen al mismo tiempo, juntos, el bailaor* y el público. En palabras de Paul Valéry: "cuando el canto, el baile comienzan, algo ha cambiado no sólo en el oído o las piernas, me encuentro construido u organizado de otro modo. He experimentado un cambio de estado, análogo al paso del sueño a la vigilia" (Didi-Huberman, 2004, p.165). Por eso aquí no se pretende, en absoluto, reducir la danza a la mera ejecución de movimientos con cierta gracia o acierto que están obedeciendo a un ritmo dado. Se trata más de la experiencia que tener el ritmo proporciona a ambos, bailaor* y espectador.⁴⁶

⁴⁶ "Tener un conocimiento del ritmo tiene que ver con la capacidad de mantener el clima de un baile." Palabras del bailaor* Israel Galván.

A modo casi anecdótico, se considera interesante dejar presente algo que tiene repercusión en el baile que estamos analizado en el texto. Se quiere señalar una particularidad de este bailaor*. Para eso tenemos que atender al habla, se trata de un tartamudeo que no le permite dominar la fluidez ni la acentuación de la normal elocución de las palabras, podría decirse una alteración del ritmo al hablar, cierta arritmia. Cuando alguien tartamudea, está haciendo presente la complejidad rítmica que su cuerpo sufre al disociar los latidos del corazón de los movimientos respiratorios, y estos del parpadeo, etcétera. Por esto Israel busca siempre la manera más corta y concisa de que sus frases tengan sentido, pareciera que baila como habla. Su baile, además de su habla, también hace visible esta complejidad, la hace obra, creación, la extiende más allá de su cuerpo, mientras se mueve por el espacio en el que baila. Esto le da un estilo propio, una forma de ser que se ve de algún modo cortada o entrecortada, ya que el tartamudeo corta la palabra sin parar, poseyendo esta palabra "el arte de sustraerse y el arte de multiplicarse" (Didi-Huberman, 2008, p.87). ¿Acaso no es eso lo que su baile tiene?. Viéndolo bailar, puede descubrirse el conflicto rítmico que se da entre la fluidez del habla y la acentuación de la palabra. Traduce esa disyunción a todo su cuerpo, cambiando la escala del conflicto, haciéndolo parte clave de su arriesgado arte. Un ritmo alterado que es natural, y que le ha sido impuesto, se transforma por su arte, en un ritmo creado que es artificial, elegido.

iv. El Temple

Una palabra que recuerda al lugar del tiempo sagrado, el “templo” y que a primera vista interesa por las letras que la componen, por su etimología. Temple, siendo un tiempo de la contemplación, es el sustantivo del verbo templar, que significa “acordar”, “mezclar” “temperar”, “moderar”, “armonizar”, “proporcionar” y “suavizar”, todo a la vez. Temperamento, proporción.

Tratando aquí sobre el ritmo, el gesto y el acontecimiento, es de justicia hacer aparecer al temple, que es un tiempo en el que estos tres elementos están presentes en su justa medida, no de cualquier forma. Casi sin quererlo, las palabras hablan de esa danza, que en un ruedo* tiene lugar, entre dos animales que al bailar se diferencian el uno del otro. En el toreo*, como puede leerse en el diccionario, temple, es el acuerdo que se da entre el empuje en la embestida* del toro y el movimiento del engaño* del torero. Es un problema de espacio y medida, entre dos cuerpos en movimiento, se trata de mantener la distancia entre la res y el trapo del torero mientras el toro pasa, sin que el ritmo se extinga. En general, el problema de espacio se mantiene en el temple, debiendo encontrar la combinación justa entre una exterioridad superficial y una intimidad profunda.

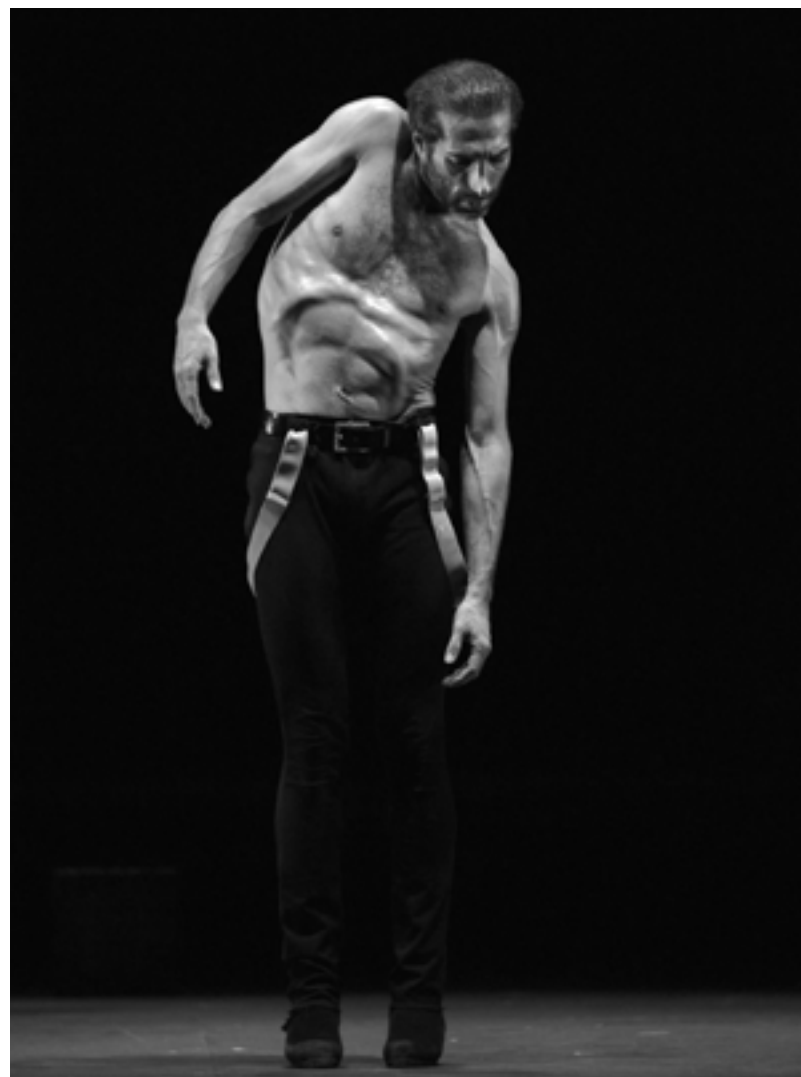
En el temple hay una paradoja rítmica y es que se unen el movimiento y la inmovilidad, el perfil invisible del viento y el perfil duro de la roca, la gracia de un cuerpo y el enigma de un sarcófago, el torbellino y la estatua. Unos hablan de “lentitud fugaz”, otros de “movilidad escultural”. El concepto es complejo. Por eso, tras una tarde de esas que son especiales, puede leerse en la prensa: “Morante* para el tiempo en la Maestranza*”. Cuando quien torea llega a esa complicidad con el toro, la armonía que surge es tanta que el tiempo parece detenerse. Ese tiempo contrario, espacializado, ese contratiempo, se detiene y sólo queda bajo el encanto del ritmo arriesgado y justo de un movimiento lento, con una cadencia y hondura que sintiéndose en la piel, llega al alma. Ése es el misterio.

El ritmo que trae consigo el temple es justo, no impone a un victorioso, conserva el riesgo, no lo espanta. De esa manera se produce un enigma del dominio, ya que no manda ninguno de los que se enfrentan, el cuerpo del bailar* y la música; el torero y el toro. Con ese dominio compartido, al crear de forma templada, con temple, todo lo que flotaba sobre el ambiente (ya sea en una plaza



27

[27] Israel Galván. Alcalá de Guadaira. 2009. Foto: Lauro Gandul Verdún.



28

[28] Israel Galván en Lo real. Foto: Javier del Real, 2012, Madrid, España.

o en un teatro): el peligro, el miedo, la violencia, la desmesura, el salvajismo, el atrevimiento,... misteriosamente y a compás*, por ese ritmo privilegiado y equidistante, se transforma en suavidad, caricia, goce, deleite, seducción... Sin que toda esa belleza fugaz y eterna, espante al riesgo, repetimos, que es parte primordial, sin la cual, ese ritmo protagonista, no permitiría alcanzar ese estado de interioridad profunda en el inspirado artista.

El baile de Israel es templado. Citando el paralelismo de Ortega y Gasset, en el que el torero está más cerca de la herida y el bailar* de la belleza, puede afirmarse que Galván mantiene la distancia justa entre herida y belleza. En su “faena* de gestos” el trazo de la belleza acompasa las embestidas* bravas* de la herida, sin perder la compostura, con una técnica impoluta.

v. La arquitectura

El ritmo, además de ser un elemento compositivo, con el que entender o diseñar los aspectos formales del edificio que se estudia o proyecta, es la experiencia más certera del tiempo que podemos vivir como sujetos. Suele recurrirse al ritmo, cuando se habla de arquitectura para hacer referencia a la composición que en la fachada se da de llenos y vacíos, o para hablar del intercolumnio con el que se compone la frecuencia de elementos verticales que delimitan un patio en galería,... Pero ¿cómo es una arquitectura que entiende el ritmo como eso que nos permite experimentar el tiempo en el espacio? Una arquitectura que entiende que no se vive en el latido, sino entre un latido y otro. Que entiende que donde se experimenta es en la distancia que separa un impulso de otro, no en cada uno de esos impulsos.

Tiempo, música, arquitectura tienen mucho en común. (...) La arquitectura, se podría decir, es la música del espacio, la traducción en el espacio del esquema rítmico del tiempo. (Sini, 1993, p.53)⁴⁷

Cuando aquí se hace referencia a la arquitectura, más que pensar en lo construido, se piensa en lo que lo construido posibilita, en lo que deja ser. Se entiende, de esta manera, la arquitectura, como ese latido, ese estímulo que hace posible la distancia, en la que ocurre la experiencia. La construcción de ese latido, cuando éste se hace físico, material, ordena el caos y permite referenciar el cuerpo en el mundo en el que se encuentra. De esa manera la arquitectura permite la medida, la del hombre ante sí mismo y la del hombre frente al universo.

⁴⁷ “Tempo, música, architettura hanno qualcosa di profondamente comune, in quanto l’architettura rende visibile nella pietra quello schema del ritmo che è lo schema stesso del tempo in cui si incarna ogni progetto. (...) L’architettura, si potrebbe dire, è la musica dello spazio, è la traduzione nello spazio dello schema ritmico del tempo.” Sini, C. (1993). *L’incanto del Ritmo*. Milán: Tranchida Editori SAS. Traducción: Alicia Ferrán Y Ricardo Nieves.

Este paso de lo amorfo a lo que tiene forma, acontece por un acto divino que funda el mundo (...) Se trata de una experiencia primitiva, que opera constituyendo un "aquí" y un "otro lugar", un punto fijo (...) y por consiguiente, una delimitación que pone orden, que posibilita una orientación que establezca el dentro y el fuera, el orden y el desorden. (Masiero, 2003, p.26-27)

A continuación volvemos sobre cada uno de los casos de estudio, para entender el concepto del ritmo desde lo aprendido en este acercamiento a la danza. El Teatro del Mundo. Esta nave que era el Teatro del Mundo permitía el encuentro de dos ritmos diferentes. El que tenía lugar fuera de ella, que daba cuenta de un tiempo natural, cíclico, inalterable, que el sol ayudaba a experimentar. El vaivén del agua sobre el que se apoyaba, hacía posible entender la medida y la intención que todo ritmo tiene en su esencia. Dentro de la nave, el ritmo era otro, artificial, lineal, modificable, capaz de moverse con más libertad, de permitir a quien lo vivía, de un lado o de otro, navegar en un tiempo diferente y libre. La especial conexión de este edificio-nave con el lugar sobre el que se detiene y acontece, evidencia con claridad esos dos ritmos de los que en este documento se ha hablado: el que el universo impone y el que el ser humano, como animal rítmico, propone.

Bruder Klaus Kapelle. Como en el caso anterior, más allá del objeto terminado en sí, el proceso de construcción del mismo es una experiencia tremendamente interesante que despierta sensaciones primarias, ligadas a lo que es nuestro habitar en un mundo. El ritmo con el que se fue materializando la obra, así como el trabajo artesanal de la gente del lugar, son aspectos que hacen que el edificio además de ser una experiencia espacial, también lo sea temporal, desde su construcción hasta su uso posterior.

A pesar de proponer una vivencia intensamente íntima y personal, en el interior de la capilla siempre se es consciente del exterior. El cielo que entra por el techo, la luz por los orificios, el sonido del viento, hacen posible ser conscientes de los ritmos cíclicos que la naturaleza impone y que son distintos a los que la experiencia del ritual y el templo proponen. Ritmos reflejos y reflexivos en relación.

La experiencia interna de un momento, el sentimiento de estar totalmente suspendido en el tiempo, que no parece tener conciencia alguna ni del pasado ni del futuro, forma parte de muchas –y acaso de todas– sensaciones de belleza. (...) Se ha parado el flujo

del tiempo, la experiencia ha cuajado en la imagen cuya belleza parece apuntar hacia las profundidades. Mientras dura esa sensación, tengo una vaga idea de la verdadera esencia de las cosas, de sus cualidades más generales, de las que ahora sospecho que tienen su sede más allá de todas las categorías del pensamiento. (Zumthor, 2006, p.72)

Cuatro Vigas. Tumba en Piribebuy. En un lugar determinado, enmarcado por un cuadrado de esquinas abiertas, fruto de la repetición de cuatro elementos, se encuentran lo eterno e irrevocable y también ausente, con lo efímero, pasajero y momentáneo y por ello, también presente. El ritmo impuesto de la naturaleza se encuentra con el ritmo propuesto del ser humano.

Cada una de las cuatro vigas que componen ese cuadrado son esos estímulos que nos hacen percibir la existencia de un sistema, de una unidad. Pero lo importante no son esas cuatro vigas, lo importante es la distancia que las separa: en las esquinas de su perímetro, porque permiten el acceso al “interior”, porque delimitan sin cerrar; en el área del cuadrado porque es ahí en donde la experiencia acontece. Donde el ritmo propuesto por el arquitecto hace posible sentir el tiempo, que no es sólo natural y evidente, sino también es un tiempo otro, el de la ausencia, íntimo y trascendente.

El ingreso atravesando la señal de las vigas, por los cuatro espacios interrumpidos del perímetro, hace desaparecer el lugar o densifica el aire con una fuerza centrípeta muy especial, donde todo lo presente queda integrado, esperando el momento en que se tome asiento junto al lugar de la tumba, momento en el cual toda presencia es asimilada por los espejos, que en su infinita repetición del espacio, lo transforma ahora sí en un integrador centrífugo. (Solano Benítez, Fragmento de una carta)

Yiwu South Riverbank. Además de ser un paseo por el borde del río, es un instrumento que permite ser conscientes y medir el tiempo que pasa dibujando sombras sobre esos bloques de granito perfectamente cortados y colocados. Un nuevo reloj solar antiguo. Un ritmo constante, en el caminar, en el subir o en el bajar, un ritmo propuesto al cuerpo que experimenta el contacto con el río y su territorio de otra manera, dentro de un orden extremo, que podrá quebrar o seguir, como si estuviera entre las líneas de un pentagrama.

Un ritmo que además de orden es medida, la que se repite entre cada uno de los “accidentes” que el paseo guarda. Medida llena, no vacía, cargada de intención, que tiene sentido dentro de la sucesión de otros momentos que en el paseo se dan. Medida en la que la experiencia que la arquitectura propone, acontece.

Paso Doble. Todo lo que acontece entre los dos planos de arcilla con los que trabajan los artistas, tiene ritmo. Y no es un ritmo convencional, es un ritmo propuesto por los creadores de la obra. La banda sonora de la performance da cuenta de ese ritmo reflejo, que ocurre casi sin querer, mecánico. La manera como los protagonistas se mueven en el espacio y el tiempo da cuenta de otro ritmo, éste intencionado, profundo, libre. Ambos se relacionan, a veces se tocan, otras se repelen. Esa sucesión ordenada de estímulos “naturales” (respiración, latidos, fuerza al moler el grano, suspiros...) aporta una estructura rígida que suena, sobre la que Barceló y Nadj bailan, siguiéndola fielmente a veces, rompiéndola y esquivándola otras. Esos otros gestos, además de sonar por el impacto contra el barro, permiten hacer visible el ritmo.

c. El gesto, el cuerpo y la arquitectura

Primero parece borrar de la tierra con pasos colmados de espíritu toda fatiga y toda necesidad... Y luego se hace un cobijo, un poco por encima de las cosas, y se diría que está preparándose un nido, entre sus brazos blancos... Pero, y ahora, ¿no creería uno que está tejiéndose con los pies una alfombra indefinible de sensaciones?... crece, mengua, trama la tierra en la duración. (Valéry, 2000, p.98)

i. Filosofía del Gesto

El baile flamenco reciente venía atravesando una época que podría comenzar desde que dejara de bailar Vicente Escudero*, en la que el gesto por sí mismo no tenía ningún valor. La obra del bailar* era considerada en su totalidad: la finalidad de la misma predominaba sobre la “minucia” que cualquier gesto suponía. Leyendo a Giorgio Agamben⁴⁸, parece que esto también ocurrió a finales del siglo XIX en otras manifestaciones artísticas. “El hombre ha perdido sus gestos” llega a concluir en su conferencia “Creación de un lugar donde el baile puede ocurrir” en la sede de la UNIA (Universidad Internacional de Andalucía) en Noviembre de 2004, hablando incluso de cierta codificación socio-política del gesto. A principios del siglo XX son varios los creadores que parecen tratar de recuperar esos gestos desatendidos, entre ellos encontramos al ya citado Vicente Escudero*, y completan la lista Isadora Duncan o Marcel Proust, además de la valiosa labor del cine mudo.

Continuando con Agamben (2004), en la ya citada conferencia perteneciente al seminario titulado “Flamenco, un arte popular moderno” definió el gesto de dos formas. Por un lado dijo que el gesto es: “algo que no ocurre ni pasa, que no se puede hacer y actuar, sino solamente deshacer e inactuar. Es decir, no es un medio hacia un fin, ni un fin en sí mismo, sino un medio puro”. Por otro lado, el gesto es “lo que en cada acto expresivo queda sin expresión. El vacío expresivo que permanece en el núcleo de todo discurso, la imposibilidad de alcanzar una comunicación plena”. Describe el gesto como el gag del lenguaje humano, algo que impide la palabra.

Atendiendo a la primera definición, y sabiendo que la danza es una composición de gestos, puede entenderse entonces, ese carácter especial y original de la danza por la que no se encuentra

⁴⁸ Giorgio Agamben. Filósofo italiano, alumno de Heidegger. Profesor de filosofía e iconología. Sobre todo se recogen testimonios que mencionó en la conferencia: Creación de un lugar donde el baile puede ocurrir. Dentro del seminario: Flamenco, un arte popular moderno. Sede de la UNIA (Universidad Internacional de Andalucía) en Noviembre de 2004. Ver: Giorgio Agamben - Creación de un lugar donde el baile puede ocurrir. Archivo n.12 en la carpeta Notas del texto en el DVD adjunto.

ninguna razón en ella. Ella es su propia meta, no posee nada con que acabar. Los movimientos corporales se muestran, se exhiben y se deshacen, sin ningún otro fin. El gesto tiene esa virtud de deshacerse y volverse a hacer, de detenerse sin que nada esté fijado. Por eso “bailar supone quedar suspendido entre el recuerdo (venir), el acontecimiento (devenir) y lo potencial (porvenir), alcanzar un umbral de indistinción en el que se funden y confunden pasado (lo que fue), presente (lo que es) y futuro (lo que será). Y por eso mismo, la danza es inagotable” (Agamben, 2004).⁴⁹

⁴⁹ Agamben, 2004. Conferencia: Creación de un lugar donde el baile puede ocurrir. Dentro del seminario: Flamenco, un arte popular moderno. Sede de la UNIA (Universidad Internacional de Andalucía) en Noviembre de 2004.

ii. Manifestación visible del ritmo

Lo que me interesa es la depuración de conceptos a través del movimiento, lo examino para sacar el máximo provecho. Es el potencial del gesto, el gesto en sí, la manera en que nuevo una mano o un brazo tiene una intención. (Galván, Entrevista de Laura Pacheco en la 28 Bienal de Arte Contemporánea de Sao Paulo, 2009) ⁵⁰

⁵⁰ Podía encontrarse con anterioridad en este sitio web: <http://idanca.net/lang/pt-br/2009/03/03/israel-galvan-danca-performance-e-artes-plasticas/9889/> Hoy puede leerse en el dossier de la obra Solo, de Israel Galván, que está disponible en: http://www.anegro.net/israel_galvan/solo. Entrevista realizada por Laura Pacheco. Sao Paulo. 3 Marzo 2009.

Decíamos que el ritmo es el que funda el tiempo. Ahora, aquí, podemos decir que el gesto es el que se encarga de hacer posible la percepción de ese ritmo. El gesto hace aparecer el ritmo, que es lo que funda el tiempo. Sobre el tiempo natural, cíclico y amplio, difícil de abarcar, se sitúa un tiempo de creación, con una duración que va en contra de la duración natural. Artificial, creada por el hombre. Ese otro tiempo aparece fruto del movimiento del cuerpo. El balanceo que buscaba la verticalidad, la percusión del cuerpo con la tierra que lo sostiene, el paso del aire en movimiento por algún instrumento inteligentemente trabajado; son gestos del ser humano que hacen aparecer ese otro ritmo que es creación original, que funda ese otro tiempo del arte, que puede paralizarse, contradecirse, acelerarse o simplemente experimentarse.

Y esos gestos, ordenados y medidos en un ritmo cierto, componen la danza, que es un lenguaje posible que permite la comunicación y el intercambio entre el individuo y el resto del mundo. Es un modo de expresión, que mediante el movimiento del cuerpo permite sacar lo que el alma siente al exterior, que será considerado espacio (extensión) y lugar una vez ocurrido esto, fundado con ese movimiento. El gesto es la escritura del cuerpo en el tiempo.

Aquí podría hacerse una analogía entre el gesto y la palabra. Diciendo del primero que podría ser un lenguaje más legítimo y autónomo que la segunda. Es decir, el gesto no tiene porque

significar, puede conformarse con expresar. En el gesto no hay una mediación, es expresión directa de los sentimientos del hombre. La palabra es captada por el oído, sentido más profundo y dado a la interioridad, necesita del tiempo lineal para ser entendida, mientras el gesto entra por el ojo, superficial, instantáneo, rápido, más duradero quizás, a pesar de que nunca está fijado.

Sin embargo, y a pesar de ser captado por el ojo, el gesto en su forma de acontecer, desde esa interioridad profunda que lo relaciona con el alma, y que es experimentada por quien baila, es el que le da jondura*, a la danza. Es decir, la danza no es profunda en sí misma, son los gestos profundos los que dan esa identidad al baile. Ésa es una de las razones de estudiar el baile de Galván. En él, el gesto cobra valor en sí mismo, sin quedar subordinado a la totalidad de la obra. La atención especial que Israel presta al gesto, hace que sean muchas las versiones que críticos y espectadores tienen de su baile. Unos lo tachan de extremadamente moderno, ajeno a lo que el flamenco es, quizás porque no es la finalidad total de la obra lo que prima. Otros hablan de un bailar* demasiado antiguo, que recupera gestos alguna vez olvidados, y que por eso, a muchos, parecen nuevos por no reconocerlos. De eso hablaremos más adelante. Pero sin duda, esa recuperación del gesto, que en el flamenco estaba perdido, es uno de los valores más atrayentes de su baile.⁵¹

Su cuerpo es su discurso, un cuerpo enfático, con gestos que, como él dice, tienen direcciones y por qués. Un cuerpo capaz de componer un discurso musical, que además de verse, suena. Su baile resuena. Y esa música que co-protagoniza el interesantísimo diálogo que posibilita la danza, unas veces, como ya hemos dicho, será producida por su propio cuerpo y en otros casos serán los elementos que acompañan al bailar* los encargados de producirla. Y es que eso es algo intrínseco al flamenco, el hecho de que sea el propio cuerpo del bailar*, siguiendo un ritmo específico, el que crea la música. El bailar* flamenco hace aparecer el tiempo y el espacio en el que baila, para eso sólo necesita un instrumento, su cuerpo.

Hemos hablado aquí de gestos que además de ser la manifestación visible del ritmo, son audibles, producen sonidos. Dejan huella. El cuerpo, al moverse de una manera característica, produce sonidos, que cuando tienen ritmo decimos que son música. La voz es una de esas manifestación del cuerpo que se lleva a cabo mediante distintos gestos y ésta posee notas que producen el canto.

⁵¹ Ver Israel Galván y Arcángel. Soleá bailable. Los jueves de CajaSol. Sevilla. Archivo n.13 en la carpeta Notas del texto en el DVD adjunto.

Al golpear fuerte e intensamente los pies con la tierra, se taconeas*, cuando las manos se mueven hasta chocar entre sí, se tocan las palmas* y al mover los dedos de cierta manera, rozando uno con otro, suenan los palillos*. Todos estos y muchos más sonidos, son creados desde el cuerpo y están en el origen de toda música, en el comienzo de todo. Del mismo modo y según puede leerse en palabras de Ramón Andrés: “en la antigüedad cantar significaba “hacer música con la mano”. En la representación simbólica del canto, los egipcios reproducían una mano hasta su antebrazo. El acto de cantar iba acompañado de una gestualidad marcada por la mano” (Andrés, 2008, p.257).⁵²

⁵² Ver El gesto en el cante. Rancapino* y Paco Cepero*. Malagueñas del Mellizo. Archivo n.14 en la carpeta Notas del texto en el DVD adjunto.

iii. Re-conocimiento

La gente dice que mis movimientos son nuevos y hasta grotescos, pero yo he aprendido mirando fotografías de hace cincuenta años. Intento hacer volver la danza a su esencia. (Galván, 2009, p.9)⁵³

⁵³ Puede leerse en el dossier de la obra Solo, de Israel Galván, que está disponible en: http://www.anegro.net/israel_galvan/solo. Consultado 10 Septiembre 2013.

La repetición de un signo corporal, de un movimiento determinado, con cierto ritmo y en un tiempo concreto, se hace hábito. De esa manera, algo que es instantáneo, pasa a estar presente siempre, perdura y por eso puede convertirse en sagrado. Lo sagrado, mediante la ceremonia que acontece en torno a ello, permite la trascendencia del ser humano. Cuando eso ocurre todos los tiempos están presentes. Un gesto, que es puro presente, puede pasar a ser eterno, pasado y futuro. Entre una maraña de aspavientos, tensión, riesgo, confusión, de repente, puede aparecer una manera de hacer, que pasa de ser breve y aérea, a ser prolongada y casi de piedra.

Por esto el gesto del cuerpo implica a la memoria, al re-conocimiento. Puede entenderse al gesto como un fósil instantáneo, fugaz e irreplicable de la humanidad, que se hace acontecimiento, para de esa forma ser recordado por la memoria. La sucesión de esos gestos da a la danza la profundidad y la jondura* de ese otro tiempo íntimo y pasado y compone un espacio que el bailar* inventa al mover su cuerpo en una extensión dada.

⁵⁴ Puede leerse en el dossier de la obra Lo Real/Le Reel/The Real, de Israel Galván, que está disponible en: [http://www.anegro.net/dossiers/DOSSIER_LoReal_\(13-04-10\)_es.pdf](http://www.anegro.net/dossiers/DOSSIER_LoReal_(13-04-10)_es.pdf). Consultado 18 Agosto 2013.

Tengo conciencia de que bailar no puede ser sólo una competición o un entrenamiento. No se trata de ser el mejor. Se trata de que bailar ha supuesto para mí una experiencia para conocer cosas, de conocerme a mí mismo. Una experiencia de conocimiento. (Galván, 2010, p.13)⁵⁴

El baile de Israel Galván parte del re-conocimiento. Un re-conocimiento gestual, trayendo expresiones corporales que parecen nuevas por haber sido olvidadas. En Galván lo nuevo viene de las raíces⁵⁵. Y también, como ya hemos visto en su manera de danzar está presente un re-conocimiento rítmico, del cuerpo que baila y del universo que lo sostiene. El gesto, en este caso, además de verse se escucha.

⁵⁵ Ver: Rito y Geografía del Cante: Tangos de la Cava en Triana. Archivo n.14 en la carpeta Notas del texto en el DVD adjunto.

La propuesta de Galván suele presentarse muy moderna, nueva, puede etiquetarse de plástica, o performática, pero siempre alude al origen, o a los orígenes, al fondo de los tiempos, es jonda*. Incluso hay quien habla de arqueología del baile⁵⁶. Esto puede llevar a entender su obra como una evolución hacia atrás, un mirar al pasado que abre las puertas del futuro. La particular manera de entender el baile que tiene Galván propicia que puedan leerse ciertas críticas como éstas.

Lo que veo no es nuevo en absoluto. Lo que veo en su obra son los arquetipos del flamenco, nuestra memoria colectiva, nuestra historia, la memoria de todas las imágenes y sonidos del flamenco que han rodeado a Galván desde su nacimiento en la ciudad muy flamenca de Sevilla. (Arias Rubio, 2008)⁵⁷

⁵⁶ Artículo de Antonio Parra, para El País, Tras la actuación de Israel Galván en la 53 Edición del Festival Internacional del Cante de las Minas, Murcia, el 6 agosto de 2013. http://cultura.elpais.com/cultura/2013/08/06/actualidad/1375788931_498526.html Consultado el 7 Ago. 2013.

Galván baila muy bien y es geométrico y afilado, rítmico de tuétano, y eso lo deja ver en dos momentos aislados. Luego, en escena, huye. Pero es que a su alrededor revolotea un agitado círculo hagiográfico y petulante, palabrero y esnobista (...) que nada tiene que ver directamente con el ballet flamenco contemporáneo, un género, eso sí, vivo (...). Debemos ponernos la mano en el corazón (...) y preguntarnos: ¿qué estamos haciendo con la danza española y el flamenco teatral (...)? Con toda seguridad, en el extranjero Lo real será alabado, lo que no significa absolutamente nada y sólo aumenta las más honestas preocupaciones estéticas. (Salas R., El País, 16 Dic. 2012)⁵⁸

⁵⁷ Arias Rubio A., http://www.danceinsider.com/f2008/f0725_1.html, 26 Sep. 2008. Consultado 13 Sep. 2013, vía www.anegro.net

iv. La arquitectura

Siguiendo con los conceptos tratados, la manifestación del ritmo, que hace perceptible el tiempo, es el gesto. Entendiendo la arquitectura como señal, como signo que comunica y que marca un punto fijo con el que poder establecer referencias que permitan hacer aparecer el mundo existente, podemos decir que: "obrar equivale a danzar, [cantar], actuar, pensar, [proyectar], desenvolverse entre el prójimo, dar forma a aquella potencia que proviene del origen cósmico" (Andrés, 2007, p.104).

⁵⁸ Salas, R., "Mucho ruido y pocas veces". http://cultura.elpais.com/cultura/2012/12/16/actualidad/1355674485_194259.html 16 Dic. 2012. Consultado 16 Dic. 2012.

Esto nos permite entender el gesto no exclusivamente como algo formal, como alguna peculiaridad que aparece en el diseño de un edificio. El gesto, tal y como la danza nos lo expone, es aquello que a través de los sentidos nos permite captar el paso del tiempo. ¿Cómo es la arquitectura que piensa el gesto como un componente más de esa técnica que le permite generar una experiencia del tiempo? El gesto como esa manera de relacionarse con la memoria, y recuperar hábitos y maneras de hacer que serán pasadas y fueron futuras. Una arquitectura del reconocimiento rítmico y gestual, que “no intente querer producir emociones, sino dejar que las emociones se expandan” (Zumthor, 2006, p.29). Que no se ocupe exclusivamente de la función, sino que atienda el ritual de la actividad, la relación que el cuerpo a través del tiempo establece consigo mismo y con lo que lo rodea mediante esas actividades que son características del ser humano (descansar, amar, bailar, comer, jugar, rezar, cantar...), que aunque cambian en su aspecto, conservan su esencia.

Nuestra civilización usaba la repetición como herramienta para hacer entender que lo que se repite perdura, lo que se repite y perdura es eterno y lo que se repite y perdura por ser eterno, es sagrado. Por eso nos llenamos de ceremonias y de ritos que hacen que cada vez que los repetimos nos vinculemos con una idea de trascendencia. Por eso comer milanesa los sábados en casa de mi madre es sagrado, por eso ir a la cancha los domingos es sagrado, por eso el sexo es sagrado, porque está hecho de repeticiones... (Solano Benítez, sobre Cuatro Vigas. Tumba en Piribebuy) ⁵⁹

⁵⁹ Solano Benítez. Conferencia. Arquitectura: Lo común. II Congreso Internacional de Arquitectura y Sociedad. 20, 21 y 22 de Junio de 2012. <http://vimeo.com/45710863> consultado: 2 Marzo 2013. Ver: Solano Benítez - Cuatro Vigas. Archivo n.07 en la carpeta Notas del texto en el DVD adjunto.

La arquitectura, con sus gestos, como la danza con los suyos, trata de generar un clima, una atmosfera adecuada, requerida. Que tiene sentido como instante singular que pertenece a una cadena de otros instantes que le dan dirección. “Es un estado de ánimo único, un sentimiento del presente, de bienestar, de coherencia, de belleza, lo que en un momento dado constituye la magia de lo real, que me provoca un estado de ánimo en el que vivo y experimento algo que, de otro modo, no experimentaría con esa calidad” (Zumthor, 2006, p.85). Estas experiencias hablan de una arquitectura que entiende el gesto como un fragmento temporal corto que no se detiene, que no se fija en el tiempo, que encierra todo cuanto los sentidos nos permiten captar en ese instante determinado que tiene una dirección.

Pero lo que genera la densa atmósfera de la película es la sala de baile, con su suelo de tablas y sus panelados, la escalera al fondo y la garra del león en el lateral. ¿O es, al contrario, la gente la que da esa peculiar atmósfera al espacio? Planteo esta pregunta porque estoy convencido de que un buen edificio debe ser capaz de absorber las huellas de la vida humana y que, con ello, puede adquirir una riqueza especial. (...) La arquitectura está expuesta a la vida; si su cuerpo es lo suficientemente sensible, puede desarrollar una cualidad capaz de ser garante de la realidad de la vida pasada. (Zumthor, 2006, p.24)

Una vez más volvemos a los casos de estudio, para revisar ahora el concepto del gesto desde lo aprendido en la danza. El Teatro del mundo. El proyecto fue un gesto efímero, que como todo gesto relevante es un fósil de la memoria colectiva, que permite un re-conocimiento de un tiempo otro, que hace que ese teatro aun hoy esté presente por su ausencia, siendo una imagen guardada en el recuerdo, cercana a una ilusión. Fue un gesto que nunca se fijó, que tal y como se hizo, se deshizo, sin dejar huella, sólo quedó para siempre en la experiencia de quienes lo habitaron.

El proyecto recurre a la memoria histórica de manera más libre y abierta, ciertamente sin dejar de filtrarla a través del riguroso inventario de las formas típicas, pero capaces ahora de enriquecerse más allá de los límites de la modernidad, de mezclar las disonancias con los acuerdos y de ampliar el juego de las “asociaciones” hasta hacer de ellas el momento central del proyecto. (...) Las lecturas históricas de Rossi prescinden del lugar común, de la definición genérica, y se dirigen más bien al descubrimiento de las contradicciones que dan vida y densidad al lenguaje de los lugares. (Portoghesi, 1992. p.101-102)

Bruder Klaus Kapelle. Estamos ante un lugar ritual. Esa posible conexión cielo-tierra de la que acabamos de hablar se realiza a través de los gestos repetidos de los hombres. Y el templo cobija y protege estos gestos, hace posible que tengan un lugar. Pero además, el edificio en sí es un gesto que sirve de reconocimiento de un territorio, que es otro cuando él aparece, y que expresa una manera de habitar el mundo, que es caracterizada por esa necesidad de trascender propia del ser humano.

La forma que arde en madera, al interior de este sólido de hormigón, es fruto de una geometría elemental. Ese primer gesto sofisticado que trata de generar un espacio bajo el que cobijarse. Más que signo trata de ser protección. Podría decirse que es una cabaña esencial, de esas que se realizan colocando un número de troncos de una manera primitiva, natural, sosteniéndose entre ellos.



29

[29] Bruder Klaus Kapelle. Planta. Croquis.



30

[30] 4 Vigas. Tumba en Piribebuy. Espejo. Foto: Enrico Cano.

En el 3.200 a.C. en la costa de Irlanda, alguien buscando lo mismo, decidió construir distintos centros rituales y enterramientos, que también eran usados como observatorios astronómicos. El cielo tenía mucho que decir, y se le escuchaba con los ojos abiertos. Variando en gran medida la escala del edificio y su manifestación al exterior, la planta y el corte de la capilla que aquí se muestra, tiene el aroma de estos templos irlandeses, que ocultos en una gran masa, son penetrados por la luz del sol en determinada fecha, el solsticio de invierno. El signo que indicaba el acceso a estos templos era una piedra (Kerbstones) en las que podía leerse tallado un calendario lunar. En nuestro caso, la capilla está en el interior de esta piedra. La capilla puede entenderse como esa piedra que señala el acceso.

Cuatro Vigas. Tumba en Piribebuy. Estamos ante un ejercicio especial, místico, capaz de representar la poética de la muerte y hacer presente lo ausente mediante determinados gestos que activan la memoria. Gestos que contenidos en los reflejos, se confunden entre lo real y lo fantástico. Y es que los espejos tienen un papel fundamental en el proyecto. En primer lugar, permiten que la experiencia de quien entra al cuadrado sea única. La posición y la altura de quien mira hace que el límite del proyecto varíe, dependiendo de estos dos factores, por tanto la vivencia del proyecto será personal e irrepetible. Estos espejos llevan a dentro lo que está fuera del cuadrado delimitado por las vigas. Permiten tener al frente lo que está detrás, y repetir hasta el infinito, si así se quiere, los elementos existentes.

La necesidad de trascender que tiene el ser humano queda recogida en estos elementos de una manera discreta y valiosa. Podemos decir que estamos ante un templo, en el sentido en que éste es un lugar donde el tiempo cobra un valor diferente. Deja de ser el tiempo cronológico, para convertirse en un tiempo de conmemoración, de celebración. Un tiempo que permite vincular la tierra con el cielo, lo presente con lo ausente. Y ese vínculo se hace posible por la acción del hombre que mediante la repetición de sus gestos logra re-conocerse en el tiempo.

Yiwu South Riverbank. Un solo gesto material repetido con ese ritmo constante, hace aparecer el proyecto. Y este gesto rígido construido permite multitud de otros gestos espontáneos en quien recorre y habita ese espacio. Gestos con el potencial de volverse hábitos, si la relación del cuerpo y el territorio se mantiene en el tiempo, a pesar de que cada vez que ambos se encuentren, lo

vivido será distinto. Esos gestos, los que la arquitectura construye y los que el cuerpo que la habita realiza, son la manifestación visible del tiempo.

Por eso la memoria está presente. Una memoria expandida, larga, colectiva, capaz de dar cuenta de la vida del poeta, a quien se rinde tributo. Y una memoria corta, instantánea, íntima, capaz de recordar cómo fue que se vivió el tiempo pasado inmediato en el que se recorrió o se experimentó la arquitectura que se da, la terraza que baja y acerca el cuerpo al río, que también se mueve, o el mirador que sube y distanciando al cuerpo de su entorno inmediato, le permite contemplar el territorio.

Paso Doble. Si bien la performance no es un baile, si está compuesta de gestos, los grandes protagonistas de la obra, que siguen un ritmo articulado coreográficamente. Los movimientos no son convencionales. Todo el cuerpo entra en juego en esta coreografía: codos, dedos, rodillas, pies, puños, manos, cabeza, torso... Y es el cuerpo, en su totalidad el que deja huella en el barro, un material con memoria, como el propio Barceló dice. Puede entenderse que la obra está proponiendo una nueva escritura, que quizás, como se dice del baile de Galván, resulta nueva por ser demasiado antigua. “Es como la poesía, las palabras más viejas son las que vienen a decir lo nuevo” (Barceló, 2007).⁶⁰

⁶⁰ Diario El Mundo. Cultura. Núm. 6562. Miércoles 5 diciembre 2007. Entrevista realizada por Antonio Lucas. “Actuar en el Prado da morbo, tiene algo muy sexy”. Miquel Barceló.

d. El acontecimiento, el cuerpo y la arquitectura

Se quiere reflexionar sobre el acontecimiento como hecho que acaece, o no, por la acción de un cuerpo que se mueve generando, o bien siguiendo, cierto ritmo y que siendo este movimiento una particular interpretación del mundo, lo hace aparecer.

Entendemos el acontecimiento como el éxtasis del tiempo, ese instante capaz de embargar al alma por cierto sentimiento. Ese momento que teniendo una importancia elevada en nuestras vidas es capaz de significar algo tan importante que nos afecta, nos determina, nos modifica. Es un tiempo determinado con el poder de alterar otros tiempos, nuestro pasado se ve de otra manera una vez que el acontecimiento acaece, del mismo modo, el futuro será otro cuando experimentamos tal suceso. Nada es igual después de que el acontecimiento haya tenido lugar, haya ocurrido. Los ejemplos siempre recurrentes son el nacimiento de un hijo o sufrir algún accidente. Un hijo modifica radicalmente la vida de los padres, eran de una manera, después de que su hijo esté en el mundo son y serán de otra. Aquí, en el presente texto desarrollaremos otro ejemplo un tanto distinto, hablamos del remate, ese dejar de hacer que hace posible el gesto, creando el momento culmen del baile, que podemos decir, se apropia de quien lo ejecuta y modifica y altera a quien lo contempla.

En el acontecimiento no hay nada previsto. No puede ser controlado por el hombre, porque eso supondría que es el hombre quien lo proyecta, quien lo plantea, quien lo maneja. Siendo lo contrario lo que ocurre, es el acontecimiento el que nos captura y apropia. No puede ser predispuesto por nosotros, ya que es indeterminado, no por el azar, sino por el desconocimiento. La obra de arte es la máxima expresión del acontecimiento puro. Está presente esa incógnita, eso que de improviso tiene el acontecimiento y por supuesto, genera esa apropiación característica de la que hablamos, de manera que uno puede ser distinto a como era antes de tener la experiencia directa con alguna creación, ya esté del lado del creador, o del lado del "espectador", de quien la contempla o la vive.

i. Filosofía del acontecimiento. Concepto fundamental. Ereignis

El acontecimiento es ese acaecer que permite al ser hacerse "cosa", por la intervención del

individuo. Es decir, las “cosas” son tales cosas en la medida en que el hombre posibilita que éstas sean, que éstas aparezcan, que se perciban. Y ese hacer ser ocurre cuando el acontecimiento tiene lugar. El ser es el acaecer; el ente es el resultado.

Esta palabra, ereignis, en su origen es er-äugen, tiene relación con auge, ojo, y significa: mirar, apropiarse (an-eignen) en el mirar. El acontecimiento “apropia”, constituye en lo propio al ser y al hombre. El acontecimiento no es un resultado que proceda de otro, sino el punto de partida, el inicio, es lo que da, es lo que ofrece la posibilidad de ser. Este “dar” es lo que hace que “haya” algo. Por tanto, aclaremos que el concepto primero no es el ser, sino el acontecimiento. Ser y hombre aparecen en el acontecimiento, éste les da la posibilidad; necesitan del acontecimiento para adquirir su identidad. Sin el acontecimiento que da luz, haciendo aparecer, no existirían el ser ni el hombre.

Como estamos viendo, el acontecimiento depende de algo originario, próximo a la técnica (τεχνη: tekhné), mediante la cual se reúnen armónicamente el ser y el hombre. No está ligado a un modo concreto de acaecer. El hacerse presente es el acaecer en el acontecimiento, es el acontecimiento mismo. El acontecimiento es hablante, actúa como diciendo, tiene un lenguaje originario o sage, que se dirige al hombre antes de que éste hable. Sage en el sentido antiguo, que significa indicar, hacer aparecer, dejar libre iluminando-ocultando, proporcionar aquello que llamamos mundo, el que experimentamos, el que percibimos por nuestros sentidos. Mundo como conjunto de elementos que componen nuestra realidad. Esta es la verdadera esencia del lenguaje del acontecimiento. Este lenguaje es anterior a todo lenguaje del hombre, a todo poetizar y a todo pensar.

Por tanto, podemos decir que en el acontecimiento acaecen ser, tiempo y hombre, todos pertenecen al acontecimiento. El hombre percibe su ser al estar inmerso en un tiempo experimentado gracias a la estructura rítmica de éste. El acontecimiento hace esto posible, al mantener unidos entre sí pasado, presente y futuro.

ii. La fiesta. Expresión del acontecimiento

Lo que nos interesa de las similitudes que pueden observarse entre el acontecimiento y la obra de arte, es que en ambas instancias hay una “producción de mundo”, se da una iluminación

que permite el aparecer del mundo. El acontecimiento y la obra de arte revelan la realidad que experimentamos. Además ambos incluyen en la esencia de su ser la apropiación. El artista se siente capturado por la obra que crea, quien la contempla y la experimenta se siente distinto tras haberlo hecho. Hans-Georg Gadamer dice que el hombre no se enfrenta a la obra como un objeto sino que la experimenta como todo un acontecimiento. Una vez éste ocurre, el tiempo cambia, no es igual.

Esa modificación del tiempo, esa ruptura, esa parada, es la que nos permite hacer un primer acercamiento a la fiesta como una determinación artística del acontecimiento, una expresión de éste. La fiesta es vivible, experimentable, nos permite entender en la práctica lo que queremos decir sobre el acontecimiento. Es esa alteración del tiempo ordinario que, señalada en el calendario, lo recorta y hace posible regresar a tiempos otros, pasados, que modifican y afectan los que están por llegar, futuros.

La noción de fiesta puede ser entendida de dos maneras que son opuestas. Por un lado, situados contra la “tradición”, como un aspecto cultural que lleva a la masificación, se entenderá la fiesta como un encubrimiento del ser. La fiesta sería una excusa cargada de representación en la que el ser se esconde, para de manera fácil alejarse del aburrimiento y la monotonía. Ésta sería una visión superficial y hasta un tanto comercial.

Por otro lado, otra forma de entender la fiesta, contraria a las nociones negativas expuestas sobre la tradición, sería a través de la memoria. Esto es, retomar la fiesta como un acontecimiento que expresa el co-existir de cada individuo dentro de una comunidad inmersa en una realidad espacial y temporal. Es la celebración de los hombres que reconocen y aceptan la diferencia con lo otro que los hace ser. De esta manera el individuo, inserto en la comunidad, se afirma en la triple dimensión de los ritmos temporales, así, vuelve al pasado para revisarlo en el presente y crear un futuro acorde a la situación que lo amerita. El papel del hombre en la fiesta viene a dar cuenta del individuo que se apropia de su ser y comparte con el otro tal experiencia.

Es la fiesta una manera concreta de manifestar, con arte, el acontecimiento cumpliendo una serie de requisitos propios del acaecer que hace aparecer el mundo. Esto se logra mediante una participación activa, que en este caso no sólo es de un individuo, sino de la comunidad. La tradición



31

[31] Gitana bailando en una juerga flamenca. Feria de Sevilla. 1967. Foto: Steve Kahn.



32

[32] Patio engalanado para celebrar la fiesta de la Cruz de Mayo en Sevilla. Foto: Manuel Delgado Brackembury, 1914, Museo Sorolla, Madrid, España.

y los conflictos que ésta siempre aporta están muy presentes en toda fiesta que se celebre, siendo un motor importante por lo que genera al ser mantenida o al ser contradicha. Y por último al estar en comunidad, se da una comunicación muy especial que trata de compartir una comprensión del ser, que es distinta en la fiesta.

Cantamos para vivir,
Para que el río se apacigüe,
Para que la enfermedad se vaya,
Para que el animal se aleje y no haga daño.
... Bailamos para no morir.
Este es el ritual, este es el baile,
Aquí estamos reunidos para no olvidar.
Esta fiesta la hacemos para ordenar el mundo,
Para tomar ejemplo de los padres del mundo,
Para que los jóvenes sepan de donde vino la gente,
Como apareció el alimento,
Las palabras, las herramientas, la risa
Y todo lo que hace que el mundo sea así
Y no de otro modo.

(Banco de la República (Bogotá). Museo del Oro. La música de la vida: instrumentos rituales. Bogotá : Banco de la República, 1991)

La fiesta celebra el conflicto del acontecimiento a través de un diálogo que dispone a la comunidad a la apropiación de su origen y la transformación de su entorno. "El intervalo del tiempo sagrado es la repetición analógica del Gran Tiempo y el hombre, durante el día de fiesta, se vuelve contemporáneo del tiempo de los orígenes" (Wunenburger, 2006, p.55).

De este modo, en el arte de celebrar y bajo esta circunstancia de deleite que la fiesta ofrece, todos se reúnen y se comunican. El lenguaje de la fiesta⁶¹ no responde a las formas comunes de comunicación, ni tampoco se rige por la argumentación racional. Durante la fiesta la comunidad se libera de las reglas formales para alejarse del cálculo y el control, y sumergirse en un tiempo distinto a éste. Ahora bien, esto no implica desligarse de la tradición, el hombre no es libre de sus expectativas y su horizonte de experiencias, de hecho se da una paradoja, y es que es el estar unido a una tradición específica lo que permite sentir cierta liberación durante el tiempo de la fiesta.

⁶¹ "La comunicación no significa necesariamente un intercambio de palabras, sino más bien, estar el uno con el otro", Grondin, Jean. "Play, Festival and Ritual In Gadamer: On the theme of the inmemorial in his later works". Lawrence K. Schmidt (Dir.) en Language and Linguisticality in Gadamer's Hermeneutics, Lanham. (Maryland), Lexington, 2001, p. 46

⁶² van Beenen, Martijn & van de Noort, Ernestina. El cante bueno duele. Enero 2011. Dirección: Martijn van Beenen & Ernestina van de Noort. Grabado en: Jerez de la Frontera, Noviembre 2010 www.martijnvanbeenen.nl www.flamencobiennale.nl <http://www.labienal.com/programa/el-cante-bueno-duele/>

Íbamos a trabajar y cuando volvíamos... a cantar y a bailar. Veníamos hartos de trabajar pero teníamos las ganas de estar de fiesta. (Soto Monje, M., María Bala)
Lo que he visto en mi casa desde siempre ha sido la fiesta. Cante y baile. Yo me iba al colegio y llegaba mi padre, volviendo de fiesta y allí seguían. (Soto, M., el "Bo")
(Testimonios que pueden encontrarse en El cante bueno duele) ⁶²

Mediante la expresión artística de la fiesta, puede percibirse cómo a través de manifestaciones gestuales, el acontecimiento se posiciona temporalmente, repitiéndose, reiterándose, dando lugar al ritual que hace parte importante de las actividades que una comunidad lleva a cabo en su celebración. Esta experiencia estética brinda una comprensión de mundo que se comunica a partir del diálogo en dicha celebración. Así, se puede observar cómo, en la fiesta la comunidad se conecta a través de vivencias para traer al presente la memoria, retomando los ecos de sus orígenes. En esa experiencia, el pasado está transformando el tiempo futuro que está por llegar. Dicho esto, están sobre la mesa más argumentos que nos permiten conocer qué hay detrás de esas espléndidas e inacabables reuniones flamencas y del misterio que muestra y esconde la tauromaquia*. Ambas son ese acontecimiento que se expresa de manera artística, ambas son eso que entendemos por fiesta. En ambas es importante lo que ocurre en el momento concreto de su representación, porque ahí están contenidos todos los tiempos posibles.

iii. El acontecimiento en la danza

En el desfase cuerpo-espíritu-mundo que ya hemos detectado, la danza nos ayuda a entender como la gestualidad de un cuerpo que se mueve en el espacio, atendiendo, o quizás generando, un ritmo libre, distinto al impuesto por la naturaleza, es capaz de dar lugar a un acontecimiento que inaugura e ilumina un mundo que entonces aparece.

Una especie de salto de todo el cuerpo que trueca su voluntad orgánica por una voluntad espiritual, [que en el desfase cuerpo-espíritu-mundo] quiere no exactamente lo que acaece, sino algo en lo que acaece, algo por venir conforme con lo que acaece. (Didi-Huberman, 2008, p.118, 120)

Bailar no es otra cosa que una forma determinada de pasar del caos al cosmos y de esa manera, permitir a las cosas ser, mediante el acontecimiento. El orden del cosmos se da al separar las cosas, al distanciarlas, al permitir una medida entre ellas. La mano que moldea el aire mientras baila, es un límite, casi no es cuerpo, y es ella, con sus gestos, la que hace que aparezca el mundo.⁶³ Puede pensarse que el acontecimiento, por tanto, es una cuestión de medida, de distancias, no sólo temporales, también espaciales. Ese umbral o ese límite, también son acontecimiento, ya que hacen aparecer las cosas, las hacen ser.

La danza, mediante la técnica, posibilita que los hábitos corporales y mentales de la vida rutinaria estallen y tengan otra dimensión. Son esos gestos, los que como la fiesta, se recortan del resto de acciones, y hacen posible lo que en el acontecimiento tiene lugar. La excitación rítmica que el cuerpo que baila experimenta, es un medio para vivir en una esfera arriesgada y fascinante. Cuando ese cuerpo que se mueve llevado por un ritmo que se puede percibir por el gesto que se expresa y que en determinados casos también suena, osa a detenerse, sólo por un instante, surge el acontecimiento. Ahí, justo ahí, están presentes todos los tiempos habidos y por haber. Todo el baile flamenco aparece ahí, entre la llamada* y el remate, entre la memoria y el deseo, entre el pasado y el futuro.

Identifico la búsqueda de la felicidad con un día de fiesta feliz, en parte porque, en el detenerse de las cosas, nos parece que la felicidad no admite comparación alguna.
(Rossi, 1998, p.20)

Ese cuerpo que se detiene está rematando. Una parada que deslumbra, un dejar de hacer con arte. Una desmesura que estalla. Una fiesta. Eso es el remate, es un instante privilegiado, profundo. Una de las principales características del baile de Galván, es su manera de entender el remate, y el protagonismo que éste tiene en su estructura de composición, apareciendo en muchas más ocasiones que de costumbre. Puede decirse que su baile, al estar en constante parada, deteniéndose, porque Israel no para de parar, en determinados momentos pareciera que está inmóvil. O por el contrario, también puede pensarse o sentirse al verlo bailar, que hasta cuando se detiene, él sigue bailando, entonces diremos que baila sin parar, o que su detención es bailada, que llega a baila su parada. Los milagros de la danza.

⁶³ "La acción de la mano define el hueco del espacio y el lleno de las cosas que están en él" (Focillon, *Elogio de la mano*, 1934). Junto con la boca, siendo la voz un gesto de ésta, que además de hacerse visible, suena y se hace sentir de otra manera; es lo que nos determina. "Al comienzo era la acción y el verbo, las manos y la voz, están unidas desde sus mismos comienzos" (Focillon, *ibíd.*).



[33] El Teatro del Mundo. Transporte. 1979. Serie Venecia 2011. Foto: Dionisio González.

Los remates del baile flamenco prodigan desorientación repentina del gesto y de cuanto se esperaba de él. Defraudar la espera y suscitar el deseo. Posee una característica fundamental del acontecimiento: (...) permite reabrir los territorios de lo posible; incorpora la memoria y la invención. (...) El acontecimiento no es lo que sucede (accidente), es en lo que sucede lo puro expresado que nos avisa y nos aguarda. (Didi-Huberman, 2008, p.119-120)⁶⁴

Cada remate de Israel Galván es un acontecimiento, cada vez que este bailar* se detiene de esa manera deslumbrante, hace aparecer el mundo, en ese gesto en el que todo se para fugazmente, pero nada se fija, todos los tiempos están presentes. Ése es otro aspecto importante del que el flamenco nos permite ser testigos: la transmutación del espacio por el tiempo. La intensidad de la creación artística es tal, que hace del espacio, tiempo. De esta manera, Giorgio Agamben, definió el baile flamenco como “creación del lugar donde el baile podrá, tal vez, ocurrir”. Es decir, no será algo que “tenga lugar”, sino una probabilidad que hace aparecer el mundo, una cosa que “podrá, tal vez, ocurrir”.⁶⁵

iv. La arquitectura

Habitar es uno de los fundamentos de la experiencia que la arquitectura propicia y éste es un fenómeno complejo que se lleva a cabo en un escenario espacio-temporal. La arquitectura además de configurar espacios, también determina comportamientos, movimientos, que cuando se repiten se llaman hábitos, y dan cuenta de ese apropiarse, que puede o no ocurrir, que la arquitectura, como otras artes, hace posible. Estamos por tanto, ante una manera temporal de hacer presente el mundo, de hacerlo aparecer. Por todo esto, la arquitectura es, también, acontecimiento.⁶⁶ Ese hacer que el mundo sea mediante la técnica es el acontecimiento que articula las distintas actividades creativas, que no es otra cosa que alumbrar o indicar un posible camino, mostrar una manera determinada de morar, habitar el mundo que en el acontecimiento acaece.

Desde siempre he sabido que la arquitectura está determinada por la hora y la vicisitud, y esta hora, confundida con la nostalgia, el campo, el verano, lo que inútilmente buscaba: una hora de suspensión, como las míticas “cinco de la tarde” sevillanas, pero también como la del horario de los trenes, como la del fin de la clase, como la del amanecer. (Rossi, 1998, p.96)

⁶⁴ Ver Israel Galván. Solo. Bienal de Sevilla. 2012. Archivo n.16 en la carpeta Notas del texto en el DVD adjunto.

⁶⁵ Agamben, Giorgio. Conferencia. Creación de un lugar donde el baile puede ocurrir. (29 Nov. 2004) Ver: Giorgio Agamben - Creación de un lugar donde el baile puede ocurrir. Archivo n.12 en la carpeta Notas del texto en el DVD adjunto.

⁶⁶ “En Sevilla conviven dos o más espíritus, en Semana Santa y en la Feria*. Esas son, quizá, las mayores arquitecturas que jamás he conocido. (...) Cuando la Feria* se acaba, los restos arquitectónicos son destruidos y la arena invade de nuevo la calle. No queda sino reemprender, obstinadamente, la construcción de elementos e instrumentos, a la espera de otra fiesta (Rossi, 1998, p.30).

⁶⁷ José Celso Martínez, director del Teatro Oficina en Sao Paulo: "Yo siempre he pensado en la arquitectura como un espacio de actuación." En entrevista en la revista Domus, el 21 de mayo de 2012. Consultada: 21 julio 2013. <http://www.domusweb.it/content/domusweb/en/architecture/2012/05/21/the-street-is-a-theatre.html>

Se trata, por tanto, como escribe Aldo Rossi en su Autobiografía científica, de entender la arquitectura como un escenario, donde el hombre desarrolla sus actividades que conforman el rito de habitar, en el que acontece la vida.⁶⁷ O como dijo Hugo Häring, teórico arquitecto alemán, refiriéndose a una arquitectura coreográfica, que él distinguía de una arquitectura protésica en la que los espacios responden a funciones claramente definidas: "El espacio donde se mueven las criaturas y donde desarrollan su vida es un espacio de acontecimientos" (Quesada, 2010, p.92). Ese escenario del que hablamos, es más fuerte que el acontecimiento que ocurre en él, del mismo modo que el lugar sobrevive a las personas que lo habitan. Pero ambos, escenario y lugar llevarán marcadas la impronta del acontecimiento y las personas que en ellos tuvieron la experiencia de habitar. Siendo el acontecimiento éxtasis temporal, instante intenso, que tiene la particularidad de pasar rápido, pero de modificar y afectar a quien lo experimenta, que nunca volverá a ser como era antes de acaecer tal evento, puede decirse de éste, como también de las personas, que en su ausencia están presente, se mantienen vivos, quedando de ellos lo verdaderamente importante, su esencia, lo indeleble. "Tal vez era eso lo único que me interesaba de la arquitectura; porque sabía que era el resultado de una lucha entre el tiempo y una forma que iba a ser, finalmente, destruida en el combate. La arquitectura era uno de los modos de supervivencia que habían perseguido los hombres, una manera de expresar su esencial búsqueda de la felicidad" (Rossi, 1998, p.10) y yo añadiría, búsqueda de la belleza.

Pero si cierro los ojos e intento dejar desatendidas todas estas huellas físicas y mis primeras asociaciones, sigue quedando, con todo, una impresión, un hondo sentimiento: una conciencia del transcurso del tiempo y un sentimiento de la vida humana que se lleva a cabo en lugares y espacios, dándoles una pregnancia especial. Los valores estéticos y prácticos de la arquitectura pasan ahora a un segundo plano. Su significado estilístico o histórico no tiene ya, en este momento, ninguna importancia. Lo único que cuenta ahora es ese sentimiento melancólico que se apodera de mí. (Zumthor, 2006, p.24)

⁶⁸ "Personalmente estoy más interesado en la predisposición, en todo aquello que podría suceder en una noche de pleno verano. Por eso, la arquitectura puede ser hermosa antes de ser utilizada; es la espera, el cuarto nupcial ya preparado, las flores y la plata antes de la Misa Mayor" Rossi, A. (1998). Autobiografía científica 2a ed. Barcelona: Gustavo Gili. Pág. 79.

Y por último, teniendo en cuenta otro de los aspectos que caracterizan al acontecimiento, su imprevisibilidad, es decir, lo que de posibilidad e incertidumbre encierra, al poder acaecer o no acaecer, el ser imprevisible, Rossi entiende la arquitectura como una herramienta que lo posibilita, que regala esa ocasión, al margen de que ésta tenga lugar o no.⁶⁸ "Es muy importante el dimensionamiento de una mesa o una casa, pero no para resolver así una función determinada, como creían los funcionalistas, sino para admitir muchas. Es decir, para permitir todo lo que de imprevisible hay en la vida" (Rossi, 1998, p.14).

Teatro del Mundo. Hablamos de un edificio que era acontecimiento en sí mismo, que hacía posible el acaecer de lo que se esperaba ocurriera, pero al mismo tiempo estaba permitiendo lo inesperado, lo que de sorpresa tenía la vida que albergaba. Es interesante pensar en el proyecto desde su construcción y transporte, no exclusivamente el resultado y funcionamiento del mismo. La concepción en los astilleros como una embarcación más y su remolque y traslado hasta el primer lugar en el que permaneció, son hechos dignos de ser destacados, como eventos en sí mismos.

Y era teatro del mundo, porque al mismo tiempo que podía verse el mundo irreal, fantástico, delirante que el teatro del día a día tiene lugar en las calles, podía contemplarse el mundo dramático, real y oscuro que la realidad de la representación lleva al escenario.⁶⁹ En ambos casos la arquitectura es el decorado sobre el que se da la vida, mediante el cual podemos orientarnos y medirnos en el mundo. En el teatro “el lugar y el tiempo, aparentemente tan importantes, se disuelven en gestos y recorridos conocidos” (Rossi, 1998, p.44).

⁶⁹ “¿La diferencia entre realidad y ficción? La ficción tiene mayor sentido.” Tom Clancy. Visto en Carmina o Revienta, película dirigida por Paco León. 2012. Jaleo Films.

Bruder Klaus Kapelle. La construcción del edificio es ya un acontecimiento en sí, por la manera en la que se realiza. Afecta y apropia tanto a quienes lo encargaron, como a quienes lo diseñan y lo construyen. Es un proceso interesante, en el que a lo planeado, se le suma lo inesperado que el acontecimiento trae consigo. Al orden de las tongadas diarias de hormigón, se le adhiere el caos del fuego y la naturaleza. Y es que el fuego aquí tiene un papel principal. No tanto el fuego en sí, sino lo que hace posible su manejo: la técnica. Que no es otra cosa que la medida, esa distancia, que permite al fuego arder sin que se extinga y al mismo tiempo, sin una excesiva intensidad, que lo haga intratable. Es el fuego el que termina de construir la capilla. Domesticar el fuego es dominar la técnica. Algo de eso puede leerse en este edificio.

La tarea artística de la arquitectura consiste en crear esa espera sosegada, pues la construcción en sí nunca es algo poético. Únicamente así se obtienen esas delicadas cualidades que, en ciertos momentos, nos dejan entender algo que nunca pudimos comprender anteriormente. (Zumthor, 2006, p.19)

El acontecimiento está presente en el edificio al dejar éste abierta esa puerta a lo imprevisto. La abertura del edificio al cielo, hace posible que la experiencia de habitarlo no sea siempre la misma, cambiando lo construido y lo que lo construido permite. Es un lugar que posibilita lo trascendente

que el ser humano busca y necesita, donde se conectan cielo y tierra, mortales y divinos. Por todo esto, el camino de llegada al edificio, será diferente al de salida, no en su materialización, sino por lo que dentro de la capilla haya ocurrido, la experiencia personal que en ese lugar acaece, modifica a quien la vive.

Cuatro Vigas. Tumba en Piribebuy. El proyecto surge desde el deseo de su padre de ser enterrado en su casa, en la localidad de Piribebuy. Ese deseo es el origen del proyecto. Enfrentarse a la muerte y en concreto a la de alguien tan especial, llena el proyecto de particularidades y matices muy personales que se vuelven fundamentales, y hacen que el diseño del mismo sea casi algo secundario. Un proyecto mediante el cual entender la muerte como un acontecimiento más de la vida, que hace posible el ser y que altera el tiempo previo y el posterior a su acaecer.

La materialidad del proyecto puede ser entendida como esa parada que acontece en el baile y se llama remate. Es una detención del territorio, en la que nada está fijada. Trata de contener el espacio, pero éste se escapa a través de los reflejos de los espejos. Es un límite muy delicado que diferencia al lugar del territorio en esta arquitectura, el cuerpo quieto del cuerpo en movimiento en la danza. El proyecto es ese límite, el acontecimiento que hace aparecer el mundo ante nuestros ojos.

Yiwu South Riverbank. El proyecto surge con una intención funcional clara, el objetivo es evitar que la fuerza del río se imponga en el territorio y haga daño sobre los márgenes que conforman su cauce, sobre parte considerable del occidente de la ciudad. Por tanto, uno de los logros de este ejercicio es impedir un acontecimiento negativo para la comunidad, que marca y afecta la vida del lugar, mediante la contención del río. Lo que ocurre es que consigue tal objetivo de manera brillante, al posibilitar que ocurran acontecimientos de otra índole en este lugar. Y es que la construcción del proyecto posee esa rigidez que es necesaria para que lo imprevisto pueda, tal vez, acaecer. Es ese escenario del que Rossi nos habla, en el que se da la vida, y que además de resolver la función encomendada, está preparado para algo más que puede acontecer.

Paso Doble. Teniendo en cuenta que el acontecimiento es un éxtasis temporal, un tiempo corto que altera el tiempo anterior y el que está por venir, que apropia a quien en él está envuelto, siendo determinado éste por el acontecimiento y no al contrario, no cabe duda que Paso Doble supone un acontecimiento para todo aquel que entra en contacto con esta manera de hacer que Barceló y Nadj proponen.

En esta obra el tiempo es fundamental. Es el material con el que se construye, más allá de la arcilla fresca. La pieza es lo que ha sido mientras se re-presentaba, lo que ocurre en ese momento. Tras ese tiempo, desaparece, no queda nada, se borra. La arcilla fresca se deshace, como se deshacen en África las casas tras lluvias intensas, las mismas que se vuelven a construir con esa tierra que el agua movió. Por eso esta obra es tiempo, porque es lo que pasó.⁷⁰ El propio Barceló hace un símil taurino. Llega a decir que de la misma manera que en la tauromaquia* el cadáver del toro no es la obra, sino lo que en el ruedo* ocurrió y que ya no existe más que en la experiencia de cada uno, la memoria es la que guarda la obra, eso mismo ocurre con Paso Doble.

⁷⁰ Ver 14 - El cuaderno de barro - Testimonio Barceló. Archivo n.17 en la carpeta Notas del texto en el DVD adjunto.

Y además de ser tiempo por su duración, lo es por el sentido ritual de la obra. Parece que la experiencia de Barceló en África es verdaderamente relevante. Poder ver su manera de hacer y comprobar que está muy lejos de lo que en la cultura occidental es convencional, es otro de los logros de esta obra. En este caso, el rito de la creación artística se materializa en tierra y gestos que suenan y dejan marcas, huellas en el tiempo.

Conclusión

Con respecto al objetivo principal: Reflexionar sobre el valor de la experiencia temporal de la arquitectura para tener una concepción más completa de dicha disciplina, a partir de lo que de la danza puede aprenderse al respecto. Se consigue hacer una reflexión con mayor profundidad al haber atravesado otra disciplina. La mirada que sobre la arquitectura cae, es otra, ha mudado. Y es una mirada más honda, que da cuenta de uno de los fundamentos, quizás olvidado, de este arte, el habitar. Pero que además tiene presente esa otra experiencia profunda que la arquitectura construye: activar la memoria, posibilitar la trascendencia del ser humano. Cabría la duda de si toda la arquitectura que se construye entraría de buena manera en el marco que definen los parámetros desarrollados en el documento: el ritmo, el gesto y el acontecimiento. Interesa que las reflexiones que se plantean al respecto, se den a partir de la lectura.

La arquitectura que se conoce a través del estudio, de la consulta de planos, o la arquitectura que no pasa del proyecto pareciera que no contara en esta investigación. Es importante dejar constancia de que ésta es también arquitectura valiosa, en determinadas ocasiones puede ser más arquitectura que la construida. Podría entenderse que el trabajo aquí desarrollado desprecia la imagen de la arquitectura, dando importancia a ésta solo cuando puede vivirse, experimentarse, ya que en el texto se pone más atención a la experiencia que el habitar genera y hace posible, en todas sus infinitas formas de llevarse a cabo. Y es que realmente, experimentándola, de alguna manera posible, es como una obra de arte puede afectar nuestras vidas.

Finalmente, tras realizar el recorrido que este texto plantea, podemos aproximarnos a la arquitectura como una herramienta para sentir y experimentar el paso del tiempo de la mejor manera posible. Mecanismos que permite el arte de habitar el tiempo, mediante la modificación del espacio.

Atendiendo ahora a los objetivos secundarios, las conclusiones que pueden extraerse son las siguientes:

- Plantear un panorama en el que se muestre la distinta relación que las artes han tenido a lo largo del tiempo. Una breve antología de la estética, que pueda hacer evidente el contacto que entre ellas se da y como en determinados periodos unas se acercaban a otras, para luego alejarse

o viceversa. A pesar de que el recorrido que se plantea en el texto es breve y sesgado al estar usando sólo una fuente, creemos que tras leerlo, es fácil despojarse de ciertos prejuicios, ciertas ideas preconcebidas que sobre el arte se tienen. Por ejemplo, clasificaciones que pareciera son eternas, que siempre han estado ahí y no es así. Esta sección del documento nos permite liberarnos y entender el arte y sus relaciones de otra manera, como una manifestación del ser humano que hace aparecer el mundo y que puede ser más ambigua, menos categorizada y clasificada. Podemos entender con claridad que el arte es un concepto dinámico, que está en permanente evolución.

- Expresar con claridad el papel del cuerpo en las conexiones que entre estas disciplinas se dan. Como a través del cuerpo, podemos pasar de la música a la danza, para llegar a la arquitectura. Se logra dejar presente la importancia del cuerpo y de un cuerpo en movimiento. Es fundamental tener en cuenta que el cuerpo en su relación con el espacio y el tiempo no es estático, y que muchos de esos gestos no responden a una función concreta que permita la supervivencia, sino que son deleite y trascendencia nuestra. Este aspecto da cuenta del arte. El entender estas disciplinas como estáticas, congeladas, es negar la esencia de su ser. Se está negando eso que les hace ser lo que son, ese acontecimiento que el cuerpo en movimiento hace posible. Concluimos que el paso de una disciplina a la otra se da a través del cuerpo, haciendo mayor hincapié en la importancia del tiempo como dimensión que determina esos movimientos. Esto nos permite modificar una relación que nos es familiar: artes-cuerpo-espacio para llegar a una menos frecuente: artes-cuerpo-tiempo.

- Definir de manera específica y clara, a través la danza, tres términos que permiten pensar y profundizar sobre el concepto tiempo, con el fin de analizar la arquitectura siguiendo estas premisas dadas. De esta manera, se establece un punto de vista que permite relacionar en ciertos aspectos, las dos disciplinas que aparecen en el texto. Las conclusiones que de estos tres conceptos se obtienen son las siguientes: El ritmo es algo más que medida, es una medida con intención, con una dirección. Es lo que nos permite tener experiencia del tiempo, entendiendo el tiempo como eso que ocurre entre un estímulo y otro que acaecen con una frecuencia dada. El gesto es algo más que la manifestación del ritmo, a veces visible, otras audible. Es un hacer que si se repite con frecuencia se convierte en hábito, incluso en rito. Es una manera efímera de tener

presente a la memoria, sin dejar huella o marca, mediante el comportamiento, el movimiento del cuerpo. El acontecimiento es éxtasis temporal. Es un suceder imprevisto que afecta y modifica al ser humano, construyéndolo, haciéndolo distinto a como era antes. No puede ser controlado, porque se desconoce. El hombre no controla al acontecimiento, éste es quien altera al hombre.⁷¹ Tras conocer y reconocer estos tres términos en la arquitectura reflexionada y analizada, es posible entender en mayor medida la relación que se plantea entre danza y arquitectura, como disciplinas del tiempo y del espacio.

⁷¹ Como puede escucharse en la canción "Timoneiro" del compositor brasileño Paulino da Viola: "Não sou eu quem navega, quem me navega é o mar..." Da Viola, P., Bebadosamba, RCA Records Label, 1996.

El aporte primero del texto es la reflexión profunda sobre los aspectos fundamentales de la arquitectura. Entendida ésta como una manera de estar en el mundo, de habitarlo. En el documento están muy presente esos atributos que la arquitectura tenía y tiene desde su origen: lo sagrado, lo trascendente, la memoria, los hábitos. El tiempo.

Luis Martínez Santa-María (2011) al escribir sobre un monumento realizado por Bogdan Bogdanovic (La ciudad y la muerte) comenta algo al respecto: "Estas piedras murmurantes, estos lentos torniquetes de tiempo, señalan que la arquitectura nació, antes que para ponerse al servicio de los vivos, para guardar a los muertos y a la muerte. Con ellas, la arquitectura, antes que para la experiencia, se puso a construir para la devoción y la memoria".

Y para poder realizar esta reflexión, ha sido importante la revisión de la arquitectura con los pies puesto en otra disciplina, interpretándola desde otro punto de vista, con la intención de mirarla con los ojos más abiertos, o quizás a través de otra lente. De esa manera, se argumenta y se muestra la relación que entre estas dos artes, se cree existe.

Tras explorar y aprender de la danza su manera de sentir y experimentar el tiempo, pasamos a pensar en una arquitectura que sea consciente de éste de una manera similar. Para ilustrar esa reflexión usamos varios casos de estudio que permiten poner en funcionamiento la hipótesis lanzada: ¿Puede reconocerse una arquitectura en la que prima la experiencia que en el tiempo ocurre por encima de su espacialidad e imagen?

De esta manera, en cada uno de los cinco casos que se analizan, pueden leerse los tres conceptos que están presentes a lo largo del documento. Así, en el Teatro del Mundo, aparece con mayor fuerza el acontecimiento, lo imprevisto que éste posibilita, el hecho de habitar un trozo de ciudad que queda suelta y flotando, y cómo ésta más tarde desaparece y solo está en la experiencia de quien la habitó. También está presente, aunque en un segundo grado el gesto, ese movimiento particular que no se fija, pero que por su repetición crea y construye la memoria personal y colectiva.

En la Bruder Klaus Kapelle, están presente los distintos ritmos que se encuentran, los del hombre mediante sus gestos que ocurren al interior del proyecto y los de la naturaleza, con sus ciclos, que ocurren fuera. Ambos entran en contacto por el proyecto. Además puede sentirse el acontecimiento, por entrar en juego lo imprevisto y el brindis de la oportunidad de sentir esa conexión, esa trascendencia del ser humano.

En el proyecto Cuatro Vigas, está muy presente el gesto, que repetido se vuelve hábito y éste puede llegar a convertirse en rito. Tiene especial importancia por hacer posible la rememoración de un ser querido, en un lugar también querido. Los otros conceptos están presentes, el acontecimiento en gran medida, por estar tal proyecto dedicado a la muerte, entendida como ese gran evento que es parte de la vida. El ritmo aparece al estar construido a partir de la repetición de un mismo elemento que hace surgir el proyecto, siendo lo importante, no el elemento en sí, sino la distancia que entre estos elementos existe, esa medida es la que hace posible que todo acontezca, es medida con intención y sentido.

En Yiwu South Riverbank, el concepto que prima por delante del resto es el ritmo. Está presente en la repetición concreta de ese latido, que importa por la distancia que lo separa de los otros y por el sentido que esa distancia tiene al formar parte de una sucesión determinada. Un latido que es material y geométrico. Además aparece el acontecimiento, por estar el proyecto evitando uno negativo y permitiendo que otros, quizás de otra índole, puedan tal vez ocurrir.

En Paso Doble, el término que destacamos, de los tres estudiados, es el acontecimiento, al ser la obra éxtasis temporal y permitir que la misma obra se apropie de quien la interpreta y quien la

disfruta. Por supuesto el gesto aparece, ya que la ejecución de la obra podría entenderse casi como un baile, al no ser ninguno de los gestos que entran en juego convencionales, todos tienen un sentido, más allá de permitir la supervivencia. El ritmo está presente en diversos elementos, entre ellos, la música que impone cierto orden y sucesión en el acaecer de la obra.

Vistas estas obras, y pensando en otras que no se seleccionaron, parece que la respuesta a la hipótesis es afirmativa. Creemos que es posible encontrar arquitecturas en las que se valora más la vivencia del habitar un tiempo que la imagen o el resultado formal de la misma. Proyectos en los que el cuerpo halla referencias con las que medirse mediante gestos que se vuelven hábitos y que siempre dejan la puerta abierta a lo imprevisto que en la arquitectura aguarda.

El mayor aprendizaje que con la elaboración del documento, y ojalá con la lectura del mismo, se obtiene, tiene que ver con no dar por sentadas ciertas cosas que son propias de la disciplina. Esto es, estar siempre abierto a la duda, disponible para un posible replanteo, en el que tener presente las múltiples caras de lo que se estudia. Siendo más específico, en el documento se presta atención al orden de las “cosas” que se leen, sin dar por hecho que la relación deba ser siempre en un sentido. Como ejemplo, es muy clara la frase de Sini: “no es el tiempo el que funda el ritmo, es el ritmo el que funda el tiempo”. Ese tipo de afirmaciones que invierten la linealidad con la que entendemos ciertos conceptos debido a nuestra experiencia, son uno de los aprendizajes valiosos que esta investigación me aporta. Despertar al entorno que nos envuelve, para poder efectuar una verdadera observación de éste.

La experiencia de vivir el tiempo como algo que aparece con el movimiento del cuerpo, al generar un ritmo cierto. Es decir, aproximarnos al tiempo no como un concepto hecho, dado, que existe sin más, sino siendo conscientes de que somos nosotros quienes al experimentar ese tiempo lo hacemos presente. Entender esa manera de habitar, que activa la memoria, que hace patente la posibilidad de trascendencia que el ser humano persigue, puede acercarnos a pensar que somos más tiempo que espacio, que es más fácil entender nuestra experiencia desde el tiempo que desde el espacio.

Y concretamente sobre la arquitectura, el hecho de valorar la experiencia de habitar, por encima de lo construido en sí. Reflexionar partiendo del cuerpo que se mueve dentro de un escenario, y no tanto desde la forma y la materialidad del escenario en sí. Lo material que construye la arquitectura, tiene sentido como instrumento que hace posible el acontecimiento de habitar, de una manera determinada, un mundo que aparece con ella, como lo hace con el resto de las artes. Entender la arquitectura como la medida intencionada, que siendo parte de una sucesión concreta, permite una experiencia particular de morar ese mundo que crea. La arquitectura ofrece la posibilidad, a quien la habita, de ser más conscientes del tiempo que es.

A continuación se pretende dejar planteados algunos asuntos, de los muchos viables, que podrían abrir futuras investigaciones o profundizar en el trabajo presente. Durante el periodo en el que éste tuvo lugar, no fue posible llevarlos a cabo, ya sea por falta de tiempo o recursos o bien porque no entraban dentro de los alcances propuestos para un documento de Maestría.

En este documento la dirección que se establece entre danza y arquitectura tiene un sentido claro: se aprende de la primera para reflexionar sobre la segunda. Podría resultar interesante invertir ese sentido. Aprender de la arquitectura para pensar sobre la danza. Esto es, pensar en cómo el cuerpo en movimiento también crea y configura un espacio singular. Cómo podría comprender la arquitectura la espacialidad que ofrece la danza.

En referencia al flamenco, sería de mucho interés, trabajar en la recolección y registro de testimonios que den cuenta de vivencias de protagonistas directos, que son testigos de primera mano unión que se da entre el arte y la tierra que pisan.

Se considera que la obra de Israel Galván tiene un potencial inmenso para ser trabajada con más dedicación concretamente en su imagen. Se aporta algún material al respecto, pero con más tiempo y conocimiento sobre el proceso de la imagen, podrían obtenerse resultados de mucho interés.

El cante, queda en un discreto segundo plano. Se cree necesario ahondar más en él, ya que tiene la fuerza y el empuje para ser protagonista, y generar otro lugar interesante desde el que mirar. La relación canto-habla, música-lenguaje es de especial importancia para seguir profundizando y entendiendo lo que en este documento se expone.

El cuerpo se descubre como un tema apasionante, columna vertebral que cruza y estabiliza todo el documento. Ha faltado tiempo para poder entrar de lleno en este capítulo. Son varios los textos⁷² que quedan pendientes de leer y analizar con rigor, fruto de los cuales los temas planteados se fortalecerían.

Es necesario mejorar lo que sobre el acontecimiento se dice. Profundizar en ese concepto que resultó excesivamente complejo y filosófico, por el que se pasa de puntillas, hablándose de manera muy superficial.

Podría ser pertinente profundizar en el estudio de casos. Ya sea ahondando sobre los propuestos o aumentando el número de ejercicios analizados, planteando otros más interdisciplinares. Se cree oportuno generar una matriz en la que poder medir el desempeño de los proyectos analizados, bajo los parámetros que interesan.

Hay un lugar concreto en Cádiz, llamado La Cueva del Pájaro Azul, que puede ser una oportunidad idónea donde materializar en un proyecto artístico todo lo que este documento expresa. Tiene un potencial importante como laboratorio ("máquina del tiempo") en el que proponer una experiencia de habitar el tiempo de forma particular, mediante distintas sensaciones que hacen trabajar a los sentidos de forma poco convencional.

Sería una motivación extra generar un documento audiovisual que recoja todo lo que se expone en este texto. Se considera oportuno, ya que el contenido de la Tesis es muy gráfico y también sonoro. Sería pertinente la inclusión de testimonios de ciertos personajes clave, así como las manifestaciones artísticas que acontecen alrededor de los temas planteados.

⁷² Sobre todo nos referimos a Fenomenología de la percepción (1993). Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini. Obra de Maurice Merleau-Ponty, poniendo especial interés a "primera parte: El Cuerpo."

Contenido audiovisual

En el disco adjunto pueden encontrarse los siguientes contenidos:

1. Una versión digital del presente documento: El temple de la arquitectura.
2. Una carpeta llamada Experimentos audiovisuales, que contiene una serie de cuatro videos experimentales en los que se muestra de una manera singular la danza de Israel Galván. Se pretende hacer evidente ciertas características particulares que hemos encontrado en el baile de Galván y que en la elaboración de estos videos sentíamos que casi podíamos cogerlas con las manos, capturarlas de alguna manera.

En el primero de ellos: la danza de Israel Galván, la intención es presentar al bailaor* que es caso de estudio y también familiarizar al espectador con el lenguaje empleado en los videos siguientes. Además de ver a Israel bailar, podemos escuchar su voz y fragmentos de entrevistas que registran algunas opiniones suyas pertinentes para el desarrollo de la investigación.

En el segundo: el ritmo en la danza, el objetivo es mostrar esa experiencia de habitar el tiempo que la danza propone. Por esa razón, se hace especial hincapié en los pies del artista, creyendo que de esta manera puede comunicarse de manera más efectiva la idea de ritmo que quiere expresarse. Puede apreciarse de buena manera conceptos como la suspensión o la contención que en cada taconazo* Galván hace presente.

En el tercero: el gesto en la danza, se quiere destacar ese movimiento particular del cuerpo que es medio puro, sin ningún fin. Aquí la atención recae sobre las manos y la cara, ya que parece oportuno identificar los distintos gestos en el rostro y en determinadas posturas del bailaor*, en las que las manos juegan un papel importante.

Para terminar esta carpeta, el cuarto video: el acontecimiento en la danza, trata sobre el remate*. Para comunicar este concepto se llegó a una estrategia paradójica. Aquí lo principal es la parada, esa detención especial. Para hacerla notar, los instantes previos y posteriores a la parada están contados a través de tres capturas de pantalla sucesivas que dan cuenta desde lo estático del movimiento del cuerpo. La parada, está contada a través una imagen en movimiento, es decir, el video aquí no se detiene, sigue corriendo. Esta es la paradoja, el remate se cuenta desde el movimiento y el baile se cuenta desde lo estático.

3. Una segunda carpeta llamada Notas del Texto, contiene catorce notas al pie que son audiovisuales. Una selección de videos que han sido importantes en la elaboración de la investigación y que también son importantes para realizar un seguimiento profundo del documento. Además de permitir ciertas comprobaciones y apoyar el discurso, sirven para afianzar, construir y expresar conceptos y contenidos complejos que en el texto aparecen. Son archivos que hacen referencia a distintos contenidos que se recogen en el documento: el flamenco, la integración de las artes, el ritmo, el gesto, la memoria, el acontecimiento, algunas de las obras escogidas como casos de estudio...

4. En la tercera carpeta: Colección de imágenes puede encontrarse una extensa selección de fotografías y videos ordenados por temáticas relacionadas con la investigación, que se entiende como una extensión gráfica de la bibliografía del documento. Están agrupadas en subcarpetas: Arquitectura, Arte, Flamenco antiguo, Gesto cantado, Israel Galván, Memoria, Mujer, Origen, Toreo y Videos.

Glosario. (orden alfabético)

Este breve glosario tiene la intención de facilitar la comprensión del texto, sobre todo al tratar términos específicos del flamenco y de la tauromaquia*. Ha sido elaborado apoyándome en el Diccionario de la Lengua Española y en varios diccionarios especializados, así como en alguna web, que se esfuerza por acercar este conocimiento a los nuevos aficionados.

Bailaor. Bailador de música flamenca. Quien refleja este sentir profundo mediante ciertos movimientos característicos de su cuerpo. También podría ser bailarín, estando ligado el bailador al baile y el bailarín a la danza. En ese entendimiento de la danza como disciplina y del baile como cualquier movimiento del cuerpo siguiendo o creando cierto ritmo. Toda danza es baile, pero no todo baile es danza; como toda arquitectura es construcción, pero no toda construcción es arquitectura.

Bergamín, José. José Bergamín Gutiérrez. Madrid, 30 diciembre 1895 – San Sebastián 28 agosto 1983. Escritor y poeta español, de vida complicada por la situación política que vivió en España. Aficionado al toreo, con varias publicaciones al respecto: Ilustración y defensa del toreo (Torremolinos, Litoral, 1974), La claridad del toreo (Madrid, Turner, 1987), La música callada del toreo (Madrid, Turner, 1989). Testigo y relator intenso del duelo taurino entre Joselito y Belmonte, permitiendo esto unas reflexiones interesantes sobre el mundo del toro.

Bravura (de bravo). Fiereza de un animal. Hablando del toro, fiero o feroz, de acometividad resuelta y de constancia en la acometida. Cualidad necesaria para que en la faena, que entre el toro y el torero tejen, se pueda transmitir con profundidad el sentimiento.

Cantaor. Cantante de Flamenco. Persona que produce la obra de arte mediante la su voz, comunicando su sentir. Por la posición que físicamente ocupan en el escenario, entre otras razones, se distingue entre el cantaor de atrás, que canta para bailar, siendo el bailaor el primer protagonista de este espectáculo; y el cantaor de “adelante”, cantaor figura, a quién acompaña un guitarrista, sin baile.

Capote (de brega). Capa de color vivo, por lo común rojo, algo más larga que el capote de paseo, usada por los toreros para la lidia en los primeros momentos del toro en el ruedo. El correcto manejo de éste resulta de gran plasticidad, permitiendo estampas de una especial belleza artística.

Castañuela. Instrumento musical de percusión, compuesto de dos mitades cóncavas, hecho de madera u otro material. Por medio de un cordón

que atraviesa las orejas del instrumento, se sujeta éste al dedo pulgar o al de en medio y se repica con los demás dedos. Símbolo característico del Flamenco, que permite llevar o generar un ritmo cierto.

Compás. Ritmo, cadencia o medida de una pieza musical. Cierta acentuación, que define el soniquete, o estructura que determina el estilo de los diferentes cantes, toques y bailes, que se conocen como palos del flamenco. Hay diferentes compases, el de doce o tres por cuatro, que puede ser de soleá, bulerías, alegrías; el de cuatro, que es el de tientos, tangos; y el de amalgama, que puede ser de seguiriya o martinete.

Duende. Encanto misterioso e inefable. Algo muy difícil de definir. Instantes mágicos en los que el artista entra en una profunda conexión con su ser, alcanzando un estado crítico para la creación. Hay quien dice que el duende se encuentra dentro del artista, otros que dicen que viene de fuera, a poseer a quien crea bajo determinadas condiciones. Éxtasis de la creación artística.

Embestir. Ir con ímpetu sobre alguien o sobre algo. El acto de acometer de cerca el toro a algún objeto o a quien lo cita o provoca. Cualidad importante del toro para que la faena transmita. Según sea la embestida, el toro se clasifica de distintas maneras: bronco: de embestida áspera, dura y descompuesta. Claro: el que acomete con franqueza y rectitud sin hacer extraños. Pastueño: el que tiene una embestida templada y suave. Tardo: el que tarda en acudir al cite... Y cómo estas, muchas más.

Engaño (toreo). Todo instrumento, generalmente muleta o capa, que usa el torero con su mano para engañar y sortear al toro. Una manera clara de nombrar el instrumento por la función que cumple.

Escudero, Vicente. Vicente Escudero Urive. Valladolid, 27 octubre 1888 – Barcelona, 4 diciembre 1980. Polifacético artista: Bailarín y coreógrafo flamenco, pintor y escritor, teórico. Bailaor preocupado por dejar huella en la danza española y trascender en el baile flamenco, creando un estilo propio, que dejó por escrito en su Decálogo del buen bailarín.

Faena. Se distingue su definición dependiendo del lugar en el que acontezca: en el campo, cada una de las operaciones que se verifican con el toro. En la plaza, las que efectúa el diestro durante la lidia, y principalmente la brega con la muleta, preliminar de la estocada y posterior del paso del toro por el caballo. Cuando el torero no tiene ninguna intención artística en sus gestos y su único fin es el de preparar al toro para la suerte de matar, se llama faena “de aliño”.

Feria. Atendiendo al tiempo, hablamos de fiestas que se celebran de manera ineludible una vez al año, marcadas en el calendario, suponen descanso y suspensión del trabajo. Si hablamos de lo espacial, estamos ante un conjunto de instalaciones recreativas, como carruseles, circos, casetas, puestos de venta, etc., que, con ocasión de determinadas fiestas, se montan en las poblaciones. Las ferias suelen ocurrir dentro de la temporada taurina, por tanto lo normal es que vayan de la mano, feria y toros.

Fillo, El. Francisco Ortega Vargas. Puerto Real 1820 (aprox) – Sevilla 1878. Cantaor, principal discípulo del Planeta (primer cantaor del que se tiene constancia). Su voz áspera y de timbre bronco fue tan característica que hoy en día, se conocen a voces con esas cualidades como “afillás”. Excepcional cantaor por seguiriyas, dominando todos los cantes.

Flamenco. Se dice de ciertas manifestaciones socioculturales asociadas generalmente al pueblo gitano, con especial arraigo en Andalucía. Los orígenes se encuentran en los cantos y danzas populares que existieron históricamente en Andalucía, con influencias de razas y culturas como la gitana, la árabe, la judía. Surge de una forma de vida, bajo unas vicisitudes históricas determinadas y en una región española determinada. Esta convivencia de diferentes clases populares, mezcla de ritos y adquisición de tradiciones determinó una forma musical diferente, que se manifiesta en tres formas: el cante, el baile y la guitarra. Por tanto, en el Flamenco, la vida y el arte están mezcladas, siendo complicado, en ciertos casos, diferenciarlas.

Jondo / Jondura. Característica propia del cante más genuino andaluz. Expresión que proviene de lo profundo del sentimiento que se quiere comunicar. Interior, del fondo, hondo. De ahí es de donde todo gesto flamenco surge.

Hechura. Forma exterior o figura que se da a algo. Composición, organización del cuerpo. El aspecto externo del toro o del torero. La del toro da al torero mucha información sobre su presunto comportamiento. La del torero nunca debe descomponerse, siempre tiene que luchar por mantenerla.

Llamada. Parte de la estructura del baile que sirve para llamar la atención de la guitarra o del cante, y provocar un cambio en el ritmo y la intensidad de la obra bailada. Se materializa con una alteración de los movimientos de los pies del bailaor, que de esa manera indica al cantaor cuando debe entrar. La llamada suele anunciar el comienzo del cante que se baila.

Maestranza, La. La Plaza de Toros de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla. Plaza de primera categoría, considerada de gran tradición en España, es una de las más antiguas, con la particularidad de que su ruedo no es circular, sino ovalado. Sede de las corridas de toros que se realizan en Sevilla, destacando las que tienen lugar en la Feria de Abril.

Man Ray. Emmanuel Radnitzky, Filadelfia, 27 agosto 1890 – París, 18 noviembre 1976. Artista estadounidense modernista que pasó la mayor parte de su carrera en París. Participe de los movimientos dadá y surrealista. Pintor, aunque también y sobre todo, conocido por sus fotografías.

Martinete. Mazo, generalmente de gran peso, para batir algunos metales. Cante de los gitanos andaluces que no necesita de acompañamiento de guitarra. Proviene del cante de los forjadores, caldereros, de hecho, suele marcarse el compás golpeando el yunque con un martillo. De ahí su nombre. Enmarcado en la familia de las tonás. La interpretación de este estilo requiere potencia y facultades, extrema sobriedad. El compás es el mismo de la seguiriya, amalgama de tres por cuatro y seis por ocho.

Menese, José. José Meneses Scott. La Puebla de Cazalla, 1942. Cantaor flamenco ortodoxo, fiel a los esquemas clásicos, de voz clara y desgarrada. Sin pertenecer a la etnia gitana, hay en su cante sabor y aromas que recuerda al cante gitano grande (considerado por algunos el heredero de Antonio Mairena).

Molina, Manuel. Manuel Molina Jiménez. Ceuta, 1948. Creador bohemio libre. Guitarrista y compositor del dúo Lole y Manuel, uno de los primeros exponentes de un Flamenco abierto y plural. Artista gitano de inspiración. Con una forma característica de tocar la guitarra, sus letras, muy personales son sentencia. Genio y figura.

Morante de la Puebla. José Antonio Morante Camacho. La Puebla del Río, 1979. Torero sevillano considerado jondo y clásico. Un artista de instinto, impulsivo. En la actualidad representa la estampa del torero de arte, pintorero, irregular, de los que se dicen “torean cuando les da la gana”, que sabe terciar con un público que una tarde lo venera y a la siguiente lo abronca.

Muleta. Bastón o palo que lleva pendiente a lo largo un paño o capa que lo cubre, de que se sirve el torero para engañar al toro y situarlo como cree oportuno cuando se enfrenta a él para terminar su lidia. La muleta habitualmente se sujeta con una sola mano, cuando es la izquierda la que la sostiene, los pases que tomando así la muleta se dan son especiales y fundamentales, se llaman pases “al natural”.

Núñez, Gerardo. Gerardo Núñez Díaz. Jerez de la Frontera, 1961. Guitarrista y compositor flamenco, al que le gusta abrir y ensanchar los horizontes musicales, interesado y conocedor del jazz. De enorme proyección internacional, ha colaborado con músicos de todo el mundo, sin olvidarnos de los flamencos más consagrados.

Palo. Cada una de las variedades tradicionales que en la música flamenca pueden distinguirse. Los palos pueden clasificarse siguiendo varios criterios: según sea su compás, su origen musical, su jondura, su carácter serio o festero, su procedencia geográfica, etc. Algunos destacados son: fandango, solea, seguiriya, martinete, tangos, bulerías, alegrías, tarantos, malagueñas...

Palillos. Instrumento musical. Nombre que reciben las castañuelas. Además de ser un instrumento, se llama palillos, o más concretamente "palillos gitanos", al chasquido de los dedos pulgar y medio o pulgar, anular, medio e índice, que permite una secuencia de sonidos de percusión que es fiel al compás que se está ejecutando.

Palmas. Parte inferior y algo cóncava de la mano, desde la muñeca hasta los dedos. Aplaudir, dar palmadas de aplauso. Seguir con palmadas los distintos ritmos de la danza andaluza. El sonido que, junto con el de la guitarra, es característico de la estética sonora del Flamenco. Muestra la accesibilidad de este arte, para participar simplemente es necesario experimentar el ritmo.

Parangón. Comparación o semejanza entre algo. Género discursivo que tiene decisiva importancia en la conceptualización del sistema artístico y en la cualificación expresiva y denominativa de las artes. Aparato analítico que reúne los problemas generales de las prácticas artísticas, sin entrar en detalles muy profundos, que pretende provocar una transformación en la percepción del receptor sobre dichas prácticas. Son muchos los pensadores que lo usaban para defender unas artes de otras: Dureró, Leonardo, Alberti... entre otros.

Pase. Cada una de las veces que el toro, después de haber sido llamado o citado por el torero con la muleta, pasa a través del trapo, próximo al cuerpo del torero. Son muchos los distintos pases que pueden ser ejecutados, siendo el más popular el pase "de pecho", con el que en muchas ocasiones se concluye una tanda de pases.

Peña. Grupo de personas que participan conjuntamente en fiestas populares o en actividades diversas, como cultivar una afición, fomentar la admiración a un personaje, etc. Entidades constituidas en forma de

asociación por aficionados al arte Flamenco, para la exaltación y difusión del cante, el baile y el toque. La peña tiene un papel muy importante, manteniendo y conservando la esencia de este arte, permitiendo por un lado al artista manifestar sus creaciones en un ambiente adecuado, y por otro, al aficionado aumentar y contrastar su conocimiento. Es la academia del Flamenco, con sus acuerdos, sus jerarquías, sus requisitos y sus libertades.

Pureza. Cualidad de lo que es puro. Requisito exigido a las manifestaciones flamencas y taurinas como garantía de calidad y de respeto hacia lo que se hace. Concepto polémico, ya que desde sus orígenes, el Flamenco es un arte que surge fruto de la mixtura y el encuentro de diferentes culturas.

Quejío (quejido). Voz lastimosa, que expresa y comunica de forma artística un dolor o pena que aflige y atormenta. Es una manera de cantar, un "ay" profundo, dramático y prolongado que añade intensidad y carácter único al cante flamenco. El quejío va más allá de adornos y giros vocales, si es de verdad, surge cuando a un cantaor le duele el cante.

Rajatabla (a). Locución adverbial que indica el modo de realizar una acción. Concretamente se refiere a algo que se realiza cueste lo que cueste, a toda costa, a todo trance, sin remisión.

Rancapino. Alonso Núñez Núñez. Chiclana de la Frontera, 1945. Cantaor puro, sin pulir, de pellizco, posee todas las cualidades de los cantaores de Cádiz, una de ellas es la de ser cantaor y contaor. Gitano cabal. de rancio eco, su voz afillá es terciopelo. Proclama y experimenta constantemente su famosa frase: "El flamenco se canta con faltas de ortografía".

Remate. Fin o cabo, extremidad o conclusión de algo. Acción de terminar el diestro una suerte, o el toro una embestida. Cesar de hacer con arte. Concepto técnico fundamental en el arte flamenco. Momento de deslumbramiento rítmico en el que estalla la desmesura. Un acontecimiento particular en el baile flamenco.

Romero, Curro. Francisco Romero López. Camas, 1 diciembre 1933. Torero particular de arte sublime, que guardó la pureza y la majestad de quien torea quieto y sentido. José Monge Cruz le dedicaría "Arte y Majestad", y no sería el único. Figura máxima capaz de parar el reloj de la plaza con su torería y de levantar al público exigiéndole vergüenza y respeto. Con una larga tropa de incondicionales. Canta Rancapino: "Romero al tendío, con tu capotito grana, ponle romero al tendío, torea si te da la gana, que el que te toca el silbido, vuelve a verte mañana"

Romero, Pedro G. Aracena, 1964. Licenciado en Bellas Artes, polifacético, con un intensa actividad artística: escultor, pintor, autor teatral, guionista, crítico, ensayista, editor y flamencólogo. Reflexiona e investiga sobre la imagen como punto de resistencia ante el tiempo.

Ruedo. Redondel de la plaza de toros. Superficie circular llana y arenosa, limitada por una valla o barrera, donde tienen lugar las corridas de toros. Coso. Su forma circular, pretende evitar cualquier refugio del toro que dificulte la lidia.

Tablao. Tablado, escenario, plano horizontal que se dispone elevado en el que se canta y se baila. Local dedicado a espectáculos de baile y cante flamencos. Se desarrollaron durante los años sesenta del siglo XX por toda España sustituyendo a los "cafés cantantes".

Taconear. Pisar con fuerza o brío, produciendo algún sonido. En ciertos bailes, mover rítmicamente los pies haciendo sonar los tacones al percutir con ellos sobre el suelo. Percusión de los pies del bailaor, concretamente el tacón, sobre la superficie que pisa mientras baila.

Tauromaquia. Arte y técnica de lidiar toros, tanto a pie como a caballo, que se remonta a la Edad de Bronce. Su expresión más moderna y elaborada es la corrida de toros, una fiesta que nació en España en el siglo XII. En sentido amplio, la tauromaquia incluye el desarrollo previo al espectáculo como tal, desde la cría del toro a la confección de la vestimenta de los participantes, además del diseño y publicación de carteles y otras manifestaciones artísticas.

Temple. Fortaleza enérgica y valentía serena para afrontar las dificultades y los riesgos. Acción y efecto de templar. Problema de espacio y medida entre dos cuerpos en movimiento. Paradoja rítmica. Ajustar el movimiento de la capa o la muleta a la embestida del toro, para moderarla o alegrarla, y de ese modo, sin perder el riesgo que en la embestida existe, lograr transmitir el sentimiento interior.

Toreo. Acción de torear. Lidiar los toros en una plaza. Luchar el torero con el toro incitándolo y esquivando sus acometidas hasta darle muerte. Lo que ocurre entre el torero y el toro desde que ambos cuerpos se enfrentan en el mismo espacio.

Torre, Manuel. Manuel Soto Loreto. Jerez de la Frontera, 1878 – Sevilla 1933. Tremenda figura del cante. Gitano analfabeto, "el hombre con

mayor cultura en la sangre", según decía Lorca. Cantaor de leyenda que aseguraba: "Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende." García Lorca, Federico. "Juego y teoría del duende", Obra completa VI. Akal, Madrid. 2008.

Zapatear. Golpear con el zapato. Dar golpes en el suelo con los pies calzados. Realizar percusión rítmica con los pies, utilizando las diferentes partes del pie: la planta, el tacón, la puntera, etc.

Bibliografía

Libros

Arquitectura

- Clerc González, G. (2003). La arquitectura es música congelada. Tesis Doctoral. Departamento de Estética Y Composición. Escuela Técnica Superior De Arquitectura De Madrid (E. T. S. A. M.).
- Martínez-Santa María, L. (2004). Intersecciones. Madrid: Editorial Rueda.
- Masiero, R. (2003). "De lo sagrado a lo bello. La sensibilidad arcaica". Estética de la Arquitectura. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Quetglas, J. (2004). "La Danza y la Procesión. Sobre la forma del tiempo en la arquitectura de Rafael Moneo". Artículos de Ocasión. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Rossi, A. (1998). Autobiografía científica 2a ed. Barcelona: Gustavo Gili.
- Soriano, F. (2004). Sin tesis. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Zumthor, P. (2006). Atmósferas: entornos arquitectónicos – las cosas a mi alrededor. Barcelona: Gustavo Gili.
- Zumthor, P. (2006). Pensar la arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili.

Danza

- Duncan, I. (2003). El arte de la danza y otros escritos. Madrid: Ediciones Akal.
- Retamales Rojas, R. (2006). Análisis simbólico de la tauromaquia : arquetipos de una danza cósmica. Madrid: Egartorre.

Filosofía

- Agamben, G. (2005). "Genius", Profanaciones. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Agamben, G. (2007). "El Yo, el ojo, la voz". La potencia del pensamiento: ensayos y conferencias. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bergson, H. (1994). "De la significación de la vida. El orden de la naturaleza y la forma de la inteligencia." La evolución creadora. Madrid: Planeta.
- Focillon, H. Elogio de la mano. 1934. Madrid: Emecúbita. Universidad Politécnica de Madrid.
- Hugo, V. (1974). "Esto matará a aquello". Nuestra Señora de París. Barcelona: Editorial Bruguera.
- Merleau-Ponty, M. (1993). "El Mundo percibido". Fenomenología de la percepción. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini.
- Merleau-Ponty, M. (2002). El mundo de la percepción. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (2003). "El Ritmo". El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rousseau, J. (1984). Ensayo sobre el origen de las lenguas. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sini, C. (1993). L'incanto del Ritmo. Milán: Tranchida Editori SAS.
- Sini, C. (1989). Pasar el Signo. Barcelona: Mondadori. Pág.: 102-104.
- Tatarkiewicz, W. (2001). Historia de seis ideas : arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética. Madrid: Editorial Tecnos.
- Valéry, P. (2002). "Arte y estética", "Poética". Cuadernos. Barcelona: Circulo de lectores.
- Valéry, P. (2000). Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Valéry, P. (1993). "El hombre y la concha", "Filosofía de la danza". Estudios filosóficos. Madrid: Visor.
- Wunenburger, J. (2006). Lo Sagrado. Buenos Aires: Biblos. Pág.: 43, 47, 52, 53, 55.
- Zambrano Alarcón, M. (1993). "El transcurrir del tiempo. La musicalidad." Claros en el Bosque. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Zambrano Alarcón, M. (1992). El hombre y lo divino 2a ed. Barcelona: Ediciones Siruela.
- Zambrano Alarcón, M. (1993). Filosofía y poesía. Madrid: Ediciones de la Universidad Alcalá de Henares : Fondo de Cultura Económica.
- Zambrano Alarcón, M. (1992). Los sueños y el tiempo 2a ed. Madrid: Ediciones Siruela.

Flamenco

- Almendro, C. (1973). Todo Lo Básico Sobre el Flamenco. Barcelona: Mundilibro.
- Caballero Bonald J.M. y Colita. (2006). Luces y Sombras del Flamenco. Sevilla. Fundación José Manuel Lara.
- Didi-Huberman, G. (2008). El bailaor de soledades. Valencia: Editorial Pre-textos.
- García Lorca, F. (2008). "Juego y teoría del duende" 1933, "Canciones de Cuna Españolas" 1928, "Arquitectura del Cante Jondo" 1930-1932, "Importancia histórica y artística del primitivo cante andaluz, llamado cante jondo". Obra completa VI. Madrid: Akal.
- Grande, F. (2007). Memoria del Flamenco. Madrid: Punto de Lectura, S.L. Pág. 31
- Quiñones, F. (1971). El Flamenco, vida y muerte. Barcelona: Editorial Plaza&Janes.
- Muñoz Martí, E. (1972) Funeral. Ríos Ruiz, M. (1972). Introducción al cante flamenco. Aproximaciones a la historia y a las formas de un arte gitano-andaluz. Madrid: Ediciones ISTMO. p. 135 – 143.

Música

- Andrés, R. (2012). Diccionario de música, mitología, magia y religión. Barcelona: Acantilado.
- Andrés, R. (2007). El oyente infinito. Reflexiones y sentencias sobre música, de Nietzsche a nuestros días. Barcelona: DVD Ediciones.
- Andrés, R. (2008). El mundo en el oído : el nacimiento de la música en la cultura. Barcelona: Acantilado.
- Banco de la República (Bogotá). Museo del Oro. (1991). La música de la vida: instrumentos rituales. Bogotá: Banco de la República.

Artículos y Publicaciones Periódicas

Arquitectura

- Quesada López, F. (2010, 15 Noviembre). Hugo Häring, espacios coreográficos del devenir. Proyecto, Progreso, Arquitectura, n.3. Viajes y Traslaciones. Universidad de Sevilla.

Filosofía

- Agamben, G. (2011). Qué es un Dispositivo. Sociológica, n.73, p.249-264. Recuperado de <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf> (13 Mar 2013)
- Basso Monteverde, L. Ereignis y Kunstwerk. La fiesta como expresión artística del evento heideggeriano Recuperado de <http://www.proyectohermeneutica.org/pdf/ponencias/basso%20monteverde%20leticia.pdf> (4 Sep. 2013)
- Berciano, M. (2002) "Ereignis: La clave del pensamiento de Heidegger". Thémata. Revista de Filosofía. Núm. 28. 47-69.
- Didi-Huberman, G. Cuando las imágenes tocan lo real. (23 Diciembre 2012) Recuperado en http://www.macba.es/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf
- Didi-Huberman, G. (2006). El gesto fantasma. Traducción de Claude Dubois y Pilar Vázquez. Revista ACTO. n.4. p.280-291. Recuperado en http://reacto.webs.ull.es/pdfs/n4/didi_huberman.pdf (23 Dic 2012)
- Didi-Huberman, G. (2007). Entrevista por Pedro G. Romero. Revista Minerva © Pedro G. Romero. (23 Dic 2012). Recuperado en <http://www.ufrgs.br/artereflextos/site/wp-content/uploads/2011/04/Entrevista-a-Didi-Huberman-%E2%80%A8por-Pedro-G.-Romero.pdf>
- Marín, A. (2010). "El actor naturalista: sobre los episodios reveladores de François Delsarte". Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas, 5 (2), 9-28.
- Zambrano Alarcón, M. (2000). "Ciudad ausente". Barcelona: Aurora. Papeles del "Seminario María Zambrano", n° 2. p. 133. Este artículo se publicó por primera vez en Manantial, n° 4-5, Segovia, 1928, p.16.

· Zambrano Alarcón, M. (2001). "La ciudad, creación histórica". Barcelona: Aurora Papeles del "Seminario María Zambrano", n° 3. p. 140-141. Artículo publicado en Semana, Puerto Rico, 22 de abril de 1964.

Flamenco

· Carrión, J. Cuerpo y anatomía como objetos de análisis en los estudios flamencos. Universidad de Sevilla. Recuperado en <http://revistas.um.es/ flamenco/article/view/83901> (7 Nov. 2012)

· Didi-Huberman, G. Conferencia: Estrella de los Tiempos, el Flamenco en algunas imágenes surrealistas. Recuperado en http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=317 (23 Dic. 2012)

· Gamboa, J. (2012, 2 Diciembre). Rebelde sin pausa. Babelia, El País, Madrid. Recuperado en <http://www.pre-textos.com/prensa/?tag=israel-galvan>

· Quiñones, F. (1988, 2 Enero). Caracol. El Independiente, XXV.

· Sesé, T. (2011, Mayo). Israel Galván, el cuerpo como un lienzo. La Vanguardia. Cultura.

· TVE, 1971-1973. Rito y Geografía del Cante. Manolo Caracol. Dirección : Mario Gómez. Guión : Pedro Turbica | José María Velázquez Gaztelu.

· Velázquez-Gaztelu, J. (2008, 14 Abril). Manolo Caracol. Cante y pasión. Recuperado en http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/22935/Manolo_Caracol_Cante_y_pasion

Música

· Cataldo Sanguinetti, G. (2012, 30 Noviembre). La música como metafísica . Hegel y las concepciones románticas de la música. Universidad Andrés Bello. Recuperado en http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/10016/14725/1/musica_cataldo_FH_2012.pdf

Referencias Web

Arquitectura

· Benítez, S. Arquitectura: Lo común. II Congreso Internacional de Arquitectura y Sociedad. 20,21 y 22 de Junio de 2012. Recuperado en <http://vimeo.com/45710863> (2 Mar. 2013)

Filosofía

· Agamben, G. (2004, 29 Noviembre). Creación de un lugar donde el baile puede ocurrir. Recuperado en http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=328 (13 Mar. 2013)

· Sad Levi, J. (2006, Enero). Apuntes para una semiología del gesto y la interacción musical. Recuperado en <http://jorgesadlevi.files.wordpress.com/2011/02/sonido-gesto-interacc3b3n2.pdf> (21 Feb. 2013)

Flamenco

· ABC Madrid. 5 de diciembre de 1978. Pág. 120 – 125. (10 Sep. 2012) <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1978/12/05/057.html>

· Abel, Dominique. Agujetas Cantaor. 2005. Idéale Audience. Imalyre – Groupe Grance Telecom. DVD PAL.

· Galván, Israel – Entrevistas. (24 Oct. 2012) http://www.youtube.com/watch?v=Hgtu_dLEF1k

<http://www.culturamas.es/blog/2011/02/24/entrevista-a-israel-galvan-bailaor-de-flamenco/>

<http://www.youtube.com/watch?v=-5WHTGLzaU&feature=related>

http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=335

· Galván, Israel - Prensa sobre sus espectáculos. (15 Feb. 2013) http://elpais.com/diario/2011/06/01/madrid/1306927472_850215.html

http://elpais.com/diario/2010/09/18/madrid/1284809070_850215.html

http://elpais.com/diario/2010/09/16/madrid/1284636265_850215.html

http://elpais.com/diario/2010/06/12/madrid/1276341865_850215.html

http://elpais.com/diario/2010/02/14/eps/1266132411_850215.html

http://elpais.com/diario/2009/11/07/cultura/1257548407_850215.html

http://elpais.com/diario/2009/11/06/cultura/1257462004_850215.html

http://elpais.com/diario/2007/10/01/andalucia/1191190935_850215.html

http://elpais.com/diario/2007/04/20/andalucia/1177021350_850215.html

http://elpais.com/diario/2006/09/17/andalucia/1158445331_850215.html

· Garrido, Eva María "Eva la Yerbabuena" – Entrevista. (22 Oct. 2012) <http://www.flamenco-world.com/artists/evalayerbabuena/eev17092004-1.htm>

<http://www.toroprensa.com/2010/04/eva-yerbabuena-canto-con-el-cuerpo.html>

· Martín, Mayte – Entrevista. (22 Oct. 2012) <http://www.abc.es/20110810/cultura-musica/abci-entrevista-maye-martin-201108100120.html>

· Un nieto de Antonio el Planeta en la Alameda de Hércules de Sevilla. (10 Sept. 2012) <http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera/2012/04/02/un-nieto-de-el-planeta-en-la-alameda/>

· van Beenen, Martijn & van de Noort, Ernestina. El cante bueno duele. Enero 2011. Dirección: Martijn van Beenen & Ernestina van de Noort. Grabado en: Jerez de la Frontera, Noviembre 2010 www.martijnvanbeenen.nl www.flamencobiennale.nl <http://www.labienal.com/programa/el-cante-bueno-duele/>

Relación de las Artes

· Arquitectura: Una poética reflexión desde la danza en torno a las formas de habitar: la Obra de Frédéric Flamand <http://noticias.arq.com.mx/Detalles/14342.html#.USL391pvwXQ> (21 Feb. 2013)

· Carrasco, M. (2007, 2 Marzo). Frédéric Flamand: «La danza es la arquitectura del cuerpo». ABC. Recuperado en <http://www.e-sevilla.org/index.php?name=News&file=article&sid=1199>

· Cuadra, Gerardo. La arquitectura como una de las bellas artes. <http://www.coar.es/cultura/elhall/numero85/peristilo1.htm> (21 Feb. 2013)

· Danza y arquitectura. <http://www.arquine.com/blog/conversaciones-entre-danza-y-arquitectura/> (21 Feb. 2013)

· El Arte y la espiritualidad. 17 de marzo de 2010 Publicado por Malena. <http://filosofia.laguia2000.com/filosofia-y-arte/el-arte-y-la-espiritualidad> (7 Sep. 2012)

· Read D. (2004). Signs Out of Time. The history of archaeologist Marija Gimbutas. Belili Production. Berkeley. California. Estados Unidos. <http://www.youtube.com/watch?v=whfGbPFay4w> (Consultado: 20 Sep. 2013)

Revisión de pensadores fundamentales

Son varios los pensadores que me han acompañado en este ejercicio. Pocos, pero fieles en este andar. De cada uno de ellos he ido extrayendo aprendizajes que han sido valiosos en diferentes etapas del proceso. Aquí pretendo, más que presentar al personaje, hacer una breve descripción de esos aspectos que he utilizado de cada uno de ellos, dejando claro de esa manera en que momento y en parte del documento cobran importancia.

Empezaré por una dupla importante. Y es que en el texto no puede entenderse el uno sin el otro, a pesar de que el interés recae más en el pensamiento de Paul Valéry, por su relación directa y clara con la danza, es importante tener muy en cuenta el pensamiento contrario de Henri Bergson. Entenderlos a ambos y saber relacionarlos permite captar con mayor certeza la postura que toma Valéry frente a la creación en las artes y concretamente frente a la danza. La duración, la acción, la obra de arte y el cuerpo son conceptos que he podido llegar a entender gracias a Bergson y a Valéry.

La importancia de María Zambrano es mucha, sin que esté presente específicamente de una manera manifiesta en determinada etapa del texto, está siempre ahí. Su manera de escribir sobre poesía y filosofía, de mezclarlas para así aclarar lo que cada una es y cuanto tiene una de la otra, ayuda a entender que este trabajo no debe ser, ni es, ni filosófico ni poético, pero sí debe pasar por esos dos campos. En *El hombre y lo divino*, puede aprenderse sobre lo sagrado. Las raíces de María Zambrano también están presentes en lo que escribe y en como lo escribe.

Georges Didi-Huberman tiene una importancia vital en el presente texto. Primero por su manera de entender el flamenco, detecta en él esa manera distinta de ser una manifestación artística. Y segundo por facilitarme al escribirlas, todas esas cosas que de una manera u otra uno siente al ver el baile de Israel Galván, su texto *El bailar de soledades* es referencia continua en todo mi documento.

Ramón Andrés es fundamental, su manera de entender la música como generadora de la realidad y del resto de las artes, así como la manera en la que muestra esa integración de las artes en los comienzos de estas manifestaciones es precisa, fácil de entender y apasionante. El origen del que parte la tesis es más claro a partir de la lectura de sus textos.

Carlo Sini, me acerca con facilidad y claridad al tiempo. Su manera de expresar el encanto del ritmo, me permite entender este concepto que es la base de todo el presente documento. Es imprescindible.

Aldo Rossi, en su autobiografía científica, me facilita traducir todo lo que en la danza voy aprehendiendo, sobre el gesto, sobre el acontecimiento, a una posible arquitectura que entienda esos conceptos de esa manera. En sus relatos, el tiempo es protagonista, la arquitectura como vivencia, como experiencia en un escenario determinado, presta más atención a lo que acontece, que a la forma que acoge aquello que acontece. La arquitectura importa más por lo que ella posibilita que por lo que la forma construida es en sí.

Índice de videos

Experimentales

01. La danza de Israel Galván. Introducción.
<https://www.youtube.com/watch?v=Ys2EMt5ueLA>
02. El ritmo en la danza.
<https://www.youtube.com/watch?v=LBG9WDHu1Lk>
03. El gesto en la danza.
<https://www.youtube.com/watch?v=4j7tZ8Qbrms>
04. El acontecimiento en la danza.
<https://www.youtube.com/watch?v=UCW3TTEh6-s>

Notas de texto

01. Rito y Geografía del Cante - Juan Farina.
<https://www.youtube.com/watch?v=jqlgvVKbWSE>
02. Signs out of time. Marija Gimbutas. Extracto.
03. José de los Camarones - Agua y Sal.
https://www.youtube.com/watch?v=xizkigT_-DY
04. Israel Galván - La Casa - 2006.
http://www.dailymotion.com/video/xeex85_la-casa-israel-galvan-2006_webcam
05. Solano Benítez. Cuatro Vigas.
06. El cuaderno de barro - Extracto Paso-Doble.
07. Israel Galván - La Edad de Oro.
<https://www.youtube.com/watch?v=aRli6xg6kDs>
08. El ritmo según Manuel Molina.
<https://www.youtube.com/watch?v=d3iz39IAv8>
09. FOLI (there is no movement without rhythm) - Thomas Roebers and Floris Leeuwenberg
<https://www.youtube.com/watch?v=IVPLuBy9CY>
10. Israel Galván y Arcangel - Soleá bailable.
<https://www.youtube.com/watch?v=FHVLx6awEsY>
11. El gesto en el cante - Rancapino y Paco Cepero - Malagueñas del Mellizo.
<https://www.youtube.com/watch?v=AnN7ylg901Y>
12. Rito y Geografía del Cante - Tangos de la Cava en Triana.
https://www.youtube.com/watch?v=bwc_pzvP3G4
13. Israel Galván - Solo - Biental Sevilla 2012.
<https://www.youtube.com/watch?v=fSO5mWjkHyg>
- 14 - El cuaderno de barro - Testimonio Barceló.

Selección de videos

01. Calder Circus (parte 1).
<https://www.youtube.com/watch?v=C8To4mp9HVw>
02. Calder Circus (Parte 2).
<https://www.youtube.com/watch?v=SpVqZZYjpFs>
03. Carmen Amaya - Los Tarantos 1963 buleria.
<https://www.youtube.com/watch?v=EwVODokMJYo>
04. Carmen Amaya (1913-1963), Flamenco.
<https://www.youtube.com/watch?v=FCca6d2cel0>
05. El Negro del Puerto - Romance.
<https://www.youtube.com/watch?v=SM112ZOk5kw>
06. El Negro del Puerto, Romance de Bernardo El Carpio, Gonzalo García Pelayo, Frente al mar, 1978.
<https://www.youtube.com/watch?v=WadPdID64P0>

07. Farruco - Triana Pura.
<https://www.youtube.com/watch?v=5pcV-pGdttU>
08. Farruco Bulerías.
<https://www.youtube.com/watch?v=bRM9TocZKY8>
09. Il Teatro del Mondo.
<https://www.youtube.com/watch?v=REG0eLLJlk>
10. Israel Galván - Autoretrato - 2004.
<https://www.youtube.com/watch?v=llv20VUaNa6Q>
11. Israel Galván - Conversacion en Cádiz, España 2012.
<https://www.youtube.com/watch?v=Pvz8VTZ9lp0>
12. Israel Galván - El final de este estado de cosas, redux.
https://www.youtube.com/watch?v=o9yS_hhhKbw
13. Israel Galván - Entrevista en Londres - 2011.
https://www.youtube.com/watch?v=Hgtu_dLEF1k
14. Israel Galván - Flamenco Festival 2008.
<https://www.youtube.com/watch?v=d0YeeKqSs2M>
15. Israel Galván - La Curva - Festival de Jerez 2012.
<https://www.youtube.com/watch?v=ZFKgC6fEP2Q>
16. Israel Galván - La Curva - Dutch Flamenco Biennale - Rotterdam, 20 January 2013.
https://www.youtube.com/watch?v=Mklp9zj4_HM
17. Israel Galván - La Edad de Oro.
<https://www.youtube.com/watch?v=aRli6xg6kDs>
18. Israel Galván - María Reggiani.
19. Seguiriyas, 1938. Vicente Escudero, Alfredo Lagos, guitarra.
<https://www.youtube.com/watch?v=2TzBu-pqqo8>
20. Israel Galván - Solo en Belalcázar.
<https://www.youtube.com/watch?v=Dm555yjDsQY>
21. José Luis Ortiz Nuevo - Palabras, imágenes y sueños.
<http://vimeo.com/85137605>
22. Les Galvan à l'honneur - Nîmes Festival Flamenco.
<https://www.youtube.com/watch?v=WIDlkWVh07g>
23. Manuel - Film de Tao Ruspoli.
<https://www.youtube.com/watch?v=vk9SGV19dg0>
24. Mario Maya - Cantiñas.
<https://www.youtube.com/watch?v=W74P-JNnwCU>
25. Mario Maya - Farruca.
<https://www.youtube.com/watch?v=jNByRqYR00Y>
26. Vicente Escudero. Colección José de la Vega
<http://vimeo.com/52382735>
27. Vicente Escudero. Con el viento de solano.
<https://www.youtube.com/watch?v=5Fx-Sdb62Q0>
28. Vicente Escudero 01.
<https://www.youtube.com/watch?v=fhbPHlhGDfU>
29. Vicente Escudero 02.
https://www.youtube.com/watch?v=88h_ay9i-ZM

Anexo 1. Mapas estéticos

Observaciones sobre las artes.

La Antigüedad.
S.VIII a.C. – S.V d.C.

Música y Poesía pertenecían a la inspiración. Tenían afinidad psicológica y además se practicaban juntas, la poesía se cantaba y la música de vocalizaba, eran “misterios”.
Arquitectura: Arte necesaria para la vida, productiva, cosas reales, complementa la naturaleza.
Pintura: Arte de entretenimiento, imitativa de la naturaleza, produce imágenes. Arte menor.
Danza y Música: Arte menor. Arte práctica, actividad sin producir nada.
Otras: Astronomía, Geometría, Retórica, Agricultura, Medicina, Política, Interpretación, Atletismo.

La Edad Media.
S.V – S.XV

La pintura y la escultura tampoco no artes. No se consideraban útiles, por lo que no fueron incluidas en las mecánicas.
Música: Arte liberal. Incluía la acústica.
Poesía: un tipo de filosofía, una oración o confesión, no un arte.
Arquitectura y Entretenimiento consideradas mecánicas.
Otras: Lógica, Retórica, Gramática, Aritmética, Astronomía, Geometría, Agricultura, Medicina, Navigatio.

El Renacimiento y el Barroco.
S.XV – S.XVII

Arquitectura: Arte principal, sin lugar especial. Arte liberal, elegancia.
Pintura: Lugar especial. Arte subordinada, Honesta. Arte liberal, elegancia. Artes voluptuarie, destreza práctica, vista.
Escultura: Lugar Especial. Arte inventiva. Arte liberal, elegancia
Poesía: Lugar Especial. Disciplina basada en la imaginación.
Música: Lugar Especial. Artes voluptuarie, destreza práctica, oído.
Otras: Farmacia, Balneología, Pastoreo, Interpretación, Imprenta, Agricultura, Medicina, Cosméticos.

La Ilustración.
S.XVIII

Bellas Artes: Fijas: **Arquitectura, Pintura, Escultura**. Además: **Música, Poesía, Teatro, Danza (arte del movimiento, L'art du geste)**.
Pintura. Símbolos naturales, figuras y colores, desplegados en el espacio. Representa objetos que existen uno junto al otro. Arte de la apariencia.
Escultura: Entendida como un solo arte con la Pintura. Modo de expresión: Gesto.
Poesía: Símbolos arbitrarios, sonidos articulados que se suceden en el tiempo. Palabras
Música: Desde la antigüedad ligada a la poesía. Modo de expresión: Sonidos.
Arquitectura: Bella Arte de la Verdad. Modo de expresión: Gesto.

Tiempos “recientes”.
S.XIX – S.XX

Pintura. Arte visual que en el espacio trata de alcanzar el ideal del bien. Arte solitaria.
Escultura: Arte formal y visual que en el espacio trata de alcanzar el ideal de verdad. Solitaria.
Poesía: Arte narrativa que en el tiempo trata de buscar el ideal de verdad.
Música: Arte narrativa que en el tiempo trata de buscar el ideal de Belleza
Arquitectura: Arte formal y visual que en el espacio trata de alcanzar el ideal de belleza.
Otras: Retórica, Idealización Naturaleza, Educación Estética, idealización Social.

Espaciales, inmóviles, re-presentadas	Temporales, movimiento, se mueven y suenan	
Escultura Pintura	Poesía Danza	Miméticas, representativas, asociaciones determinadas
Arquitectura	Música	Inventivas, abstractas, asociaciones indeterminadas

División de todas las artes

La Antigüedad.

S.VIII a.C. – S. V d.C.

Las clasificaciones de la antigüedad nunca limitaron las artes a las bellas artes, considerando las destrezas y facultades humanas en su sentido más amplio. Las bellas artes se dispersaron en estas clasificaciones, no formaban un grupo diferente.

S. V a. C.

Sofistas

Basada en los objetivos de las artes.

Artes que se cultivaban solo por la utilidad. Necesarias para la vida. (Arquitectura)

Artes que se cultivaban por el placer que producían. Entretenimiento. (Pintura)

Plutereo: Artes que se cultivaban por amor a la perfección. Consideraban las artes perfectas como ciencias.

S. IV a. C.

Platón y Aristóteles

Relación del arte con la realidad.

Artes productivas, que producen cosas reales. (Arquitectura)

Artes imitativas, que imitan cosas, imágenes. (Pintura)

Artes que complementan la naturaleza. (Arquitectura)

Artes que imitan la naturaleza. (Pintura)

S. I a. C.

Cicerón

Basada en los valores del arte.

Artes mayores. (Artes políticas y militares)

Artes medianas. Intelectuales. (Poesía, retórica)

Artes menores. Incluye las bellas artes. (Pintura, Escultura, Música, Interpretación y Atletismo)

S. I d. C.

Quintiliano

Basada en los productos del arte.

Artes teóricas, consiste en estudio. (Astronomía)

Artes prácticas, consisten en actividad sin producir nada. (Danza, Música)

Artes poéticas, continúan existiendo una vez que la actividad del artista ha cesado. (Arquitectura, Pintura)

S. II d. C.

Galeno

Condiciones sociales. Sistema aristocrático. Trabajo físico y actividades mentales.

Artes liberales. Eran superiores. (Geometría, Astronomía, Música, Retórica)

Posteriormente llamadas Encíclicas. Artes obligatorias para todo hombre educado.

Artes vulgares

Séneca luego incluyó dos más: las que instruían y las que divertían.

División artes Liberales y artes Mecánicas

La Edad Media. S. V – S. XV

Hereda la antigua idea de arte. El arte como hábitos de la razón práctica. Se medía por unos cánones fijos y por reglas. Seguía contemplando los oficios manuales, las ciencias y las bellas artes. Las artes liberales eran las artes por excelencia, arte, sin adjetivos.

S. XII

Escolásticos

Hugo de San Víctor.

Las artes liberales eran: lógica, retórica, gramática, aritmética, geometría, astronomía y música (acústica). Son ciencias, no artes, para nosotros.

La música era liberal porque se basaba en las matemáticas

Las artes mecánicas (anteriormente vulgares): lanificum (vivienda y herramientas), agricultura, venatio (alimento), navigatio, medicina, theatrica.

Dos se parecían a las bellas artes: armatura (Arquitectura) y theatrica (Entretenimiento).

La poesía era un tipo de filosofía, una oración o confesión, no un arte.

La pintura y la escultura tampoco fueron artes. No se consideraban útiles, por lo que no fueron incluidas en las mecánicas.

Búsqueda de una nueva división

El Renacimiento y el Barroco. S. XV – S. XVII

El Renacimiento conservó el concepto clásico de arte y también la clasificación. Multiplicidad de divisiones clásicas que se mantienen o incluso se aumentan. Entendimiento del arte de un modo muy amplio.

Útiles y placenteras. (sofistas)
Liberales y vulgares. (Galeno)
Ludicrae, jocose y puerili. (Séneca)
Utilizaban modelos de la naturaleza y las que no. (Platón)
Mayores y menores. (Cicerón)
Artes inventivas (**Escultura**) y Artes instrumentales, como utensilios a las inventivas.
Artes puras: libros, que intentan obtener la verdad.
Artes de oficio manual: mecánicas, pretendían producir artículos útiles.
Aditivas (**Farmacia**) y las que sustraen (**Balneología**)
Antiguas (**Agricultura**) y nuevas (**Imprenta**)
Honestas (**Pintura**) y deshonestas (**Proxenetismo**)

S. XVII . XVIII

Benedetto Varchi
Rudolph Goclenius
Johann Hinrich Alsted

Tras estas amplísimas clasificaciones, ocurre algo importante, se toma conciencia de ciertas artes “especiales” (**Pintura**, **Escultura**, **Poesía** y **Música**), pero no se logra hacer una buena clasificación. La causa de la separación es de naturaleza social, la categoría social era muy diferente. Pero había que determinar que las mantenía unidas entre sí y distintas del resto. El rasgo característico de esas artes era la **BELLEZA**

S. XVII Finales

Francis Bacon

Casi logra aislar las Bellas Artes.

Disciplinas basadas en la razón. (Ciencias)
Disciplinas basadas en la memoria. (Historia)
Disciplinas basadas en la imaginación. (**Poesía**)
Artes voluptuariarum, destrezas prácticas: **Música** (oídos) y **Pintura** (vista). **Medicina** y **cosméticos**.

Por tanto, sigue sin lograrse la división entre las bellas artes y el resto.

División entre artes Bellas y artes Mecánicas

La Ilustración. S. XVIII

Se establece el término Bellas Artes, también llamadas refinadas o elegantes. La división de Batteux provocó que el concepto de arte cambiase radicalmente. Fue el acontecimiento más importante para la historia de las clasificaciones. Comienza a aplicarse el nombre de “arte” solo a las bellas. Se reduce el significado de la palabra “arte”. A partir de aquí, la clasificación solo abarcará a las bellas artes y más concretamente a los productos de las artes.

S. XVIII

Charles Batteux

Aísla las bellas artes

Las bellas artes, se proponían agradar e imitar a la naturaleza. Su razón de ser era deleitar: **Música**, **Poesía**, **Pintura**, **Escultura** y **Danza** (**arte del movimiento**, **L'art du geste**). Unía en un solo grupo, artes de carácter muy diverso: visuales, verbales y música.

Las artes mecánicas. Su razón de ser era su utilidad. Habían sufrido un cambio importante.

Grupo intermedio, caracterizado por el placer que producían y por su utilidad: **Arquitectura** y **Retórica**. Este grupo no fue aceptado, y se incluyeron estas dos artes en el grupo de las Bellas. (Schlegel)

Pintura y Escultura: Un arte único, una sola arte (Varchi).
Poesía y Pintura: Ut pictura poesis (Horacio).
Música desde la antigüedad estaba ligada a la poesía.
Retórica: incluye toda la prosa literaria.

Las bellas artes, finalmente son siete: Cinco son “fijas”: tres visuales: **Arquitectura**, **Pintura** y **Escultura**, además de **Música**, **Poesía**. Los otros lugares fueron ocupados alternativamente por: **Retórica**, **Teatro**, **Danza** y **Jardinería**.

División de las Bellas Artes

Tiempos “recientes”.
S. XIX – S. XX

Las clasificaciones se hacen en un sentido más limitado, exclusivamente a las Bellas Artes. El centro de gravedad de la clasificación había cambiado hacia lo conceptual, en vez de lo empírico

Schelling: clasificó las artes en su relación con el infinito.
Schopenhauer: clasificó las artes en su relación con la voluntad.
Hegel: Artes simbólicas, clásicas y románticas.

S. XIX
Libelt

Ideal y cómo se ejecuta

Artes formales o visuales	Ideal de Belleza	Idea de Verdad	Ideal de Bien	En el Espacio
Artes narrativas o visuales	Arquitectura	Escultura	Pintura	En el Tiempo
Artes sociales	Música	Poesía	Retórica	En la Vida
	Idealización de la Naturaleza	Educación Estética	Idealización Social	

Idealización de la Naturaleza: Horticultura (naturaleza), Vestuario (cuerpo), Decoración (vida).

A mitad de siglo XIX vuelven las clasificaciones a ser empíricas, en función a los sentidos, las funciones, los modos de ejecución, los modos de acción, los usos, los elementos.

Experimentadas con los ojos o con los oídos.
Requerían un interprete (música) o no lo requerían (pintura).
Semánticas o no-semánticas.

Puras o aplicadas.

S. XX
M. Dessoir
Esta variedad coincide

Espaciales, inmóviles, re-presentadas	Temporales, movimiento, se mueven y suenan	
Escultura Pintura	Poesía Danza	Miméticas, representativas, asociaciones determinadas
Arquitectura	Música	Inventivas, abstractas, asociaciones indeterminadas

División entre artes Bellas y artes Mecánicas

La Ilustración.
S. XVIII

La Ilustración clasificó la productividad humana, el arte y la belleza tenían mucha importancia en esta clasificación. Dividió las actividades en: conocimiento (teóricas), moralidad (prácticas) y bellas artes (realización).

Sin interesarse mucho en la clasificación de las bellas artes, surgen algunas:
Artes literarias (bellas letras) producción de palabras.
Artes visuales (bellas artes) producción de cosas.

S. XVIII
Laocoonte
Literarias / Visuales

Pintura: símbolos: naturales, figuras y colores, desplegados en el espacio.
Representa objetos que existen uno junto al otro.
Poesía: símbolos: arbitrarios, sonidos articulados en el tiempo. Representa objetos que se suceden uno a otro en el tiempo

Las artes estéticas.
Artes Placenteras
Artes Bellas

S. XVIII Finales
Kant

Artes de la Verdad (Arquitectura) / Artes de la Apariencia (Pintura), Platón
Con objetos de la Naturaleza / con objetos creados por el arte.

Las artes mecánicas.

Diferenció tantos tipos de artes como modos de expresión y transmisión de ideas y sentimientos hay en el hombre.
Tres modos: palabra (poesía y retórica).
sonido (música).
gesto (pintura, escultura y arquitectura)

División de las Bellas Artes

Tiempos “recientes”. S. XIX – S. XX

Tras las Guerras Mundiales, las clasificaciones pierden importancia.

Alain	Relación artista-lo que construye: Artes Sociales y Artes Solitarias (pintura, escultura, cerámica y parte de la Arquitectura).
Langer	Según el tipo de ilusión que produzcan.
Munro	Artes geométricas, configuraciones abstractas y Artes biométricas, configuraciones vivas.
L. Adler	Directas (sin utensilios) e Indirectas (con utensilios).
Reduce la poesía y música a artes vocales	Artes visuales y las acústicas. Apolíneas y Dionisiacas.

Según su modo de operar, sus medios y el objeto de sus productos.

Clasificó según operen por separado, con la línea, masa, color, luz, movimiento, sonidos articulados y sonidos inarticulados..

Dos posibilidades en cada una de ellas: Abstracto vs Imita la realidad. Por tanto, un sistema de 14 artes.

Souriau
Aspiraciones
maximalistas

Pretende comprender todo arte posible, incluido las artes del futuro, pretendía preverlas.

Resumen por disciplinas.

Música.

Siempre ligada a la poesía.
Cierta relación con la danza.
Temporal, del movimiento, se mueve, suena, inventiva, abstracta, con asociaciones indeterminadas.

Antigüedad: pertenecía a la inspiración. Misterio. Arte menor, práctica, actividad (actus) sin producir nada. Euterpe, musa de la música. Los pitagóricos: la medicina purifica el cuerpo y la música el alma. La música hacía posible un choque emocional, tenían que ver con el miedo y la piedad.

Edad Media: Arte liberal. Incluía la acústica.

Renacimiento y Barroco: Ocupa lugar especial, arte voluptuario, destreza práctica, importancia al sentido del oído.

Ilustración: Los sonidos su modo de expresión. Incluida en las bellas artes.

Tiempos recientes: Arte narrativa que trata de buscar el ideal de belleza a través del tiempo.

Danza.

Temporal, del movimiento, se mueve, suena, mímica, representativa, con asociaciones determinadas.

Antigüedad: Arte menor, arte práctica, actividad (actus) sin producir nada. Muy relacionada con la música. Terpsícore, musa de la danza.

Ilustración: Incluida en las Bellas Artes, el arte del movimiento. El arte del gesto.

Arquitectura.

Espacial, inmóvil, re-presentada, inventiva, abstracta, con asociaciones indeterminadas.

Antigüedad: Arte necesaria para la vida, cosas reales, complementa la naturaleza. Arte que produce objetos que continúan existiendo una vez que la actividad del artista ha cesado, «poieticas» que en griego quiere decir productivas

Edad Media: Arte mecánica.

Renacimiento y Barroco: Arte principal, sin lugar especial. Arte libera, elegancia.

Ilustración: Dentro de las bellas artes. Bella Arte de la verdad. El gesto su modo de expresión.

Tiempos recientes: Arte formal y visual que en el espacio trata de alcanzar el ideal de belleza.

Anexo 2. Conexiones y Contactos

LAP: 26/08/2013 11:42

Buenas Israel!!

Acabo de terminar una charla en la Universidad de los Andes, a unos 75 alumnos, en la que he hablado de arquitectura, danza y canto.

Hay 75 personajes por aquí que hoy han conocido tu baile... imagino el shock, el zarandeo, que llevarán por dentro... o al menos eso quisiera yo.

Un abrazo fuerte!!

Israel Galván: 26/08/2013 12:08

Jajajaja... Muy grande tu mensaje, Lucas. Muchas gracias por la referencia que has dado, por tu interés, y por tu gracia. Un abrazo.

LAP: 04/12/2013 12:11

Buenas Israel,

Me atrevo a escribirte de nuevo, porque el 16 de diciembre estará llegando a mi casa, a Chiclana, si Dios quiere. Estaré tres semanas por ahí y la verdad, me encantaría poder buscarte y echar un ratito contigo.

Sólo saludarte, sería extraordinario, pero si además puedo agradecerte, dejarte un par de cosas y charlar contigo sobre lo que estoy escribiendo y conocer tu sentir al respecto, me serviría muchísimo para mi trabajo de Tesis y para mí!!

Ahí te dejo la propuesta...

Un abrazo grande! y que diciembre vaya pasando de la mejor manera.

IG: 10/12/2013 3:35

Saludos nuevamente, Lucas. La verdad es que Israel Galván está algo apurado, hoy está en Madrid recibiendo la Medalla de Oro de las Bellas Artes, todo un motivo de satisfacción, pero por otro lado está preocupado, porque ha sufrido una lesión que le ha obligado a cancelar alguna cita del calendario. Por este motivo tiene algunos ensayos retrasados, de cara a los próximos espectáculos, y además son fechas que quisiera compartir en familia, ya que en otras ocasiones no puede hacerlo. Por todo ello, en primera instancia, prefirió no tener ninguna cita, ni siquiera con medios de comunicación a partir de hoy. Su inquietud también es atenderte lo mejor posible, en deferencia a tu interés por él, y le sabía mal en estas circunstancias no poder hacerlo mejor. Pero finalmente, aceptaría un encuentro breve entre ambos una mañana o tarde de las que estés por Sevilla. Si te parece bien, propón qué fechas serían las más idóneas para ti, e intentamos propiciar el encuentro entre todos. En cualquier caso, muchas gracias siempre por tu interés, y recibe un cordial saludo y los mejores deseos de felicidad en estas fechas, de su parte y de nuestro equipo.

IG: 13/12/2013 8:00

¡Tenemos una buena noticia, Lucas! La próxima semana, el día que prefieras, Israel Galván te espera en su casa de Sevilla, a las 20 horas... Nos gustaría, cuando puedas, comentarnos qué día sería también mejor para ti. Ese día, yo mismo te esperaría en las inmediaciones del domicilio de Israel, en HOSPITAL VICTORIA EUGENIA DE LA CRUZ ROJA Ronda de Capuchinos, 11, 41009 Sevilla. Mi nombre es Jaime Quintero, y mi teléfono para coordinarnos mejor ya cuando estés en España es el 6xxxxxxx . Esperando tu confirmación del día, me despido muy atentamente.

IG: 13/12/2013 9:17

Nosotros (A Negro Producciones - <http://www.anegro.net/>) sí que estamos contentos con haber podido interceder en este encuentro que esperamos sea muy provechoso para ambos. Israel me acaba de comunicar que el miércoles sería un día estupendo para vuestro encuentro. Por otro lado, me parece muy bien la coordinación entre nosotros, Lucas, incluso podemos quedar algo antes, para comenzar a las 20 horas con Israel Galván. Un fuerte abrazo.

LAP: 20/12/2013 5:30

Buenos días Jaime. Con la alegría y la satisfacción en el cuerpo. Recordando cosas que hablamos ayer, momentos y ratos previos y posteriores al encuentro. Contentísimo. Y parte de esa alegría, una parte grande es agradecimiento. A todos vosotros. A ti por toda tu atención y por tu cuidado. A la familia del bailaor por tenerme allí en casa casi dos horas. Y a Israel por esa humildad, por su timidez, por esa buena cara después de estar cansao, por su interés y su sinceridad en la charla. En fin, estoy encantado. Quedamos en contacto. Aprovecho este agradecimiento para dejarte un video que le mostré y que me dijo "mandamelo, mandamelo!". Juan Farina, bailaor cojo de Chiclana!! Te lo dejo a ti, por si en algún momento dijera algo, ahí lo tienes.

<https://www.youtube.com/watch?v=jqJgvVKbWSE>

Un abrazo grandísimo. De nuevo, y no me cansaré, muchas gracias!!

IG: 20/12/2013 5:38

Muchísimas gracias a ti, por tu comprensión en todo momento. Es una enorme satisfacción brindar este tipo de encuentros, que como has podido comprobar son muy fructíferos por ambas partes. Un abrazo fuerte, todo lo mejor en estas Fiestas y 2014, y para tu tesis, que después de lo de ayer será más especial... Seguimos en contacto, por supuesto...

PD Si quieres emplear el contacto con Pedro G. Romero, no está mal que nos lo comentes, por si también podemos facilitar también la gestión ahí. Pedro G. es la 'cabeza pensante' tras el arte de Israel, una fuente inagotable de saber y referencias, la parte teórica tras la parte física de Israel...

LAP: 25/03/2014 11:25

Buenas Jaime!!

Te escribo casi como si fueras mi director de Tesis, jajajajaja... Quería enviarte un par de cosas, para que fueras siguiendo un poco el proceso.

Por un lado un pequeño avance en los videitos, que irían por aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=LBG9WDHu1Lk&feature=youtu.be>

Y por otro lado, el documento diagramado, que iría por aquí.

Sobra decir que no hay que leer ni mirar todo. Pero siento que debo enviarte estas cosas, lo mínimo que puedo hacer.

Un abrazo!!! Que todo vaya bien!!

IG: 25/03/2014 12:02

¡Qué maravilla, Lucas! El video es precioso, más allá de la Tesis, es casi una declaración de amor a la obra de Israel. Con tu permiso, se lo hago llegar a Israel Galván, que anda por Canadá esta semana y aún le queda para volver a su tierra. Por otro lado, el video ya es público, pero me encantaría igualmente compartirlo desde las Redes Sociales de Israel, cuando tú me digas.

La Tesis, el escrito que me pasas, si quieres, podemos pasarlo a Pedro G. Romero, creo que es susceptible de ser compartido también en el blog especializado en estudios flamencos <http://www.pieflamenco.com/>.

Pero por supuesto, no muevo nada sin tu permiso, tu Tesis es lo primero siempre, y no vamos a ser nosotros los que hagamos algo impropio.
En cualquier caso, muchísimas gracias por tu interés, siempre, y por facilitar tus estudios al artista y su equipo. Un fuerte abrazo,

Zenaida Collantes de Terán: 07/01/2014 16:43
Gracias por el regalo en nombre de Israel. Lo hemos disfrutado mucho. Un abrazo

LAP: 08/01/2014 17:42
Que alegría más grande recibir tu mensaje!! No lo había leído hasta ahora, se me había ido pa una carpeta rara, no sé...
Que bien que lo hayais disfrutado!! Me alegra mucho saberlo. No sé como agradeceros toda la amabilidad. Muchísima salud!!!
Mañana iré para Sevilla a encontrarme con Pedro, todo por vuestra culpa!!! contentísimo!!!
Un fuerte abrazo!

ZCT: 08/01/2014 17:48
Seguro q disfrutareis el encuentro mutuamente. Le cuento a Isra cuando llame.
Otro abrazo para ti!!

LAP: 14/02/2014 14:46:05
Buenas tardes, en Bogotá, José Luis.
Primero será presentarme. Soy Lucas Ariza, un chiclanero, arquitecto, que está por Bogotá escapándose, huyendo como los cobardes, con la excusa de hacer una maestría y de estar trabajando un poquito en la Universidad.
Le escribo con la intención de compartir el que está siendo mi trabajo fin de master. Este correo va acompañado de una presentación, breve, que es casi un resumen del documento escrito. Si a usted le interesara y tuviera tiempo, con todo el gusto del mundo le mandaría ese documento completo, que aun está en proceso.
Le pongo un poco en contexto, para que no le llegue todo esto de sopetón.
Estoy trabajando sobre una posible relación entre danza y arquitectura. Tengo como compañero del viaje al flamenco y dentro de éste a Israel Galván. En navidad tuve la suerte de poder encontrarme con Israel y también con Pedro G. Trato de acercarme a la arquitectura desde el tiempo, en vez del espacio. Desde la experiencia que vivir la arquitectura posibilita, no tanto desde la forma y la imagen. Para eso, estudio cómo la danza experimenta el tiempo, a través de tres conceptos: ritmo, gesto y acontecimiento. Los tres están muy presentes en el baile de Israel. Una vez aprendido algo de la danza, reflexiono sobre si la arquitectura puede pensar esos términos como la danza lo hace. E ilustro esas reflexiones con unos casos de estudio.
Por ahí va la cosa.
Siento muchísimo este ladrillazo así, pa empezá, o pa “emprincipá” como diría Pericón.
Me despido, diciéndole que para mi es un lujo poder escribirle. Cosa que le agradezco a su hijo y a usted. Aun recuerdo una charla suya en la UNIA, una sucesión de palabras y expresiones... que me impactó muchísimo. Una maravilla.
Encantado de saludarlo, quiero darle las gracias de antemano.

José Luis Ortiz Nuevo 20/02/2014 03:40:09
Buenos días, en Sevilla, Lucas.
Mi hijo me habló de ti y esperaba este mensaje tuyo.
Lo malo es el tiempo, pq estoy metío -como siempre- en siete historias.
Pero weno, el asunto me interesa y en los próximos días me leeré el texto que envías.

En todo caso, ¿qué quieres de mí? ¿de qué modo compartir ese trabajo tuyo?
¿qué puedo aportar?
Ya lo sabes. Y gracias por los piropos.
José Luis

LAP: 23/12/2013, 11:27
Buenos días Pedro,
Primero será presentarme, soy Lucas Ariza, un chiclanero que está haciendo una Maestría en Arquitectura en Bogotá, Colombia. Estoy tratando el tema de la arquitectura y la danza. Aprendiendo de la segunda, para tener otra mirada sobre la primera. Una mirada más temporal y menos espacial, más dinámica y menos estática.
En fin, para aprender de la danza, miro a Israel y al flamenco. La semana pasada estuve con él. Con mucha amabilidad, a través de A Negro, concretamente de Jaime Quintero, cuádramos un encuentro y me regaló su tiempo y su interés. Fue extraordinario para mi. Durante nuestra conversación en varias ocasiones apareció tu nombre, como no era de extrañar.
Esto fue el último empujón que ha hecho que me decidiera a escribirte. Ya antes, me dieron uno, pero no terminé de atreverme. Fue en artBo, había unos trabajos tuyos expuestos y estuve charlando con quien estaba a cargo del stand, me mostraron en el iPad “los trabajadores” y me dijeron que te escribiera y hablara contigo. Pero no lo hice.
Ahora sí lo hago, y es que sería para mi algo buenísimo el poder contarte lo que estoy haciendo, compartirlo contigo, que me dieras tu punto de vista, tus impresiones, seguro serían muy valiosas para mi personalmente y para el trabajo. Así que para eso te escribo, para dejarte ahí este interés mío en charlar un rato contigo sobre este asunto.
Me despido, excusándome por escribirte en esta fecha tan “entrometida” y deseándote también felices fiestas.
¡Un saludo!

Pedro G. Romero: 27/12/2013 02:43:26
Hola Lucas
pues cuando quieras, yo estaré fuera hasta el día 3, a partir de entonces
buscamos un momento.
salut
Pedro G. Romero

LAP: 29/12/2013, 17:10
Buenos días Pedro,
Muchísimas gracias por tu pronta respuesta. Me alegra una barbaridad.
Yo estaré en España hasta el día 10 de enero. Por mi, me acerco a Sevilla el mismo día 4, pero siendo sábado no quisiera yo incomodarte demasiado. Voy para allá cuando tú me digas. A unas malas, el 9 tengo que estar allí para una sesión de un curso en la Universidad, por la tarde, podríamos intentar vernos en la mañana del jueves.
Pero como te digo, me adapto a la fecha y hora que te venga mejor. Sin ningún problema.
Quedo pendiente a tu respuesta. De nuevo, ¡muchas gracias!
Un saludo! Feliz salida y entrada de año.

PGR: 7/01/2014 02:01:16
Buena, Lucas, pues el jueves suelo ir al jueves, si te parece nos vemos allí sobre
las 10 horas, te dejo mi móvil, 6xxxxxxx
salut
Pedro G. Romero

LAP: 17/092013.

Buenas tardes Manuel,

Con gusto y haciendo caso a tus palabras, te escribo un correo, para dejar por escrito lo hablado al acabar tu charla en la Universidad de los Andes.

Como te dije, soy Lucas Ariza, un chiclanero que está por Bogotá haciendo la Maestría en Arquitectura y trabajando un poquito en el departamento de

Arquitectura. Contento por aquí. Tratando la Arquitectura, la Danza y el Canto en la tesis, aprendiendo de la danza para reflexionar sobre una arquitectura que entendiera ciertos conceptos como la danza lo hace. Para eso, el flamenco es mi gran compañero de viaje, siempre encuentro un hombro en el que apoyarme, me permite acercarme sin caerme a conceptos complejos y complicados.

Y dentro del flamenco, el baile de Israel Galván. Y ahí es donde entra la editorial, por El bailaor de soledades os conozco y desde entonces, mis ojos siempre se detienen y tratan de enfocar cuando me cruzo con una publicación vuestra.

En fin, sólo quería una vez más agradecerle tu amabilidad en el saludo, y tus brillantes palabras en la charla. Para cualquier cosa que necesites, aquí estoy.

Un cordial saludo.

Manuel Borrás: 18/09/2013 14:16:30

Buenas tardes Lucas

me encantó conocerte y me hubiese gustado platicar más largo contigo. A ver si encontramos el momento aquí o acullá. Y más conociendo tus "debilidades" flamencas. Un día me encantará comentarte nuestras colecciones de Arquitectura y de "La huella sonora", en la que, por cierto, hay un libro, a nuestro juicio estupendo, sobre Mairena. No dejemos de estar en contacto. Mañana regreso a España, esta tarde todavía tengo un par de actos, uno en el Centro García Márquez del Fondo de Cultura Económica a las cuatro p.m. y otro en la Caro y Cuervo a renglón seguido.

Si necesitas algo de acá, no dudes en decírmelo. Tengo muy buenos amigos en Bogotá. Uno de mis lectores y amigo en esta ciudad fue Rogelio Salmona. Darío Jaramillo es mi ángel protector.

Un fuerte abrazo y mucha suerte, Manuel

LAP: 27/05/2013 18:22

Buenas tardes.

Lo primero será presentarme, soy Lucas Ariza, un arquitecto de Cádiz (sur de España) que está haciendo una Maestría en Arquitectura en la Universidad de los Andes, en Bogotá, Colombia.

Trabajando en mi tesis (ahora mismo se llama: "De la arquitectura, la danza y el canto"), tomé un seminario como electiva, con la profesora Anna María Brigante, sobre Bergson y Valéry. Fue ella quien me facilitó su correo.

Estoy tratando de pensar la arquitectura como algo más temporal, no tan espacial y para ello trato de apoyarme en la danza y el canto. Dando fuerza a ambas, aparece el flamenco como invitado especial, como testigo de todo lo que los pensadores hablan y cuentan.

He estado leyendo su artículo sobre Delsarte, valiosísimo e interesante, por lo que me gustaría consultarle si pudiera compartir con usted ciertas "cositas" que voy trabajando al respecto, así como el resultado del seminario de Anna María. Estoy convencido que cualquier intercambio con usted será muy productivo para mí, así sea con un encuentro o mediante algún correo electrónico.

Agradeciéndole de antemano su atención y su tiempo, me despido.

Un cordial saludo.

Alejandra Marín: 27/05/2013 21:05:52

Hola Lucas:

Muchas gracias por tu correo. (¿Podemos tuteamos?) Me parece muy interesante tu tema de tesis y me encantaría saber más al respecto. En cuanto leí tu descripción me acordé de un libro de Véronique Fabry que se llama Danse et philosophie. Une pensée en construction. No sé si ha sido traducido (es del 2007, publicado por L'Harmattan, Paris). De manera muy interesante, ella traza la relación entre danza y filosofía a través de la arquitectura (y del concepto de construcción), así que de entrada es posible que te sirva, si es que no lo estás trabajando ya. Además, Valéry es una referencia muy importante para ella.

Como seguramente Anna María te contó, vivo en Chicago y desafortunadamente no está entre mis planes cercanos viajar a Colombia (por lo menos no hasta final de año), pero puedes escribirme con lo que quieras o uno de estos días podemos encontrarnos por gtalk o lo que sea. (Tomamos un café virtualmente y conversamos...)

Por favor, si ves a Anna pronto dale mis saludos, es alguien a quien quiero y admiro mucho.

Un abrazo,

Alejandra Marín

LAP: 6/05/2013 11:11

Buenos días desde Bogotá,

admirado Yanaël, ojalá me recuerdes, soy un español (gaditano) que te "asaltó" en el Museo Botero, en Bogotá, hace unos días, para hablarte muchas cosas, sobre arquitectura, danza, filosofía...

He tardado en escribirte más de lo que me hubiera gustado, pero aquí estoy. Y lo hago para enviarte un trabajito que expondré el próximo miércoles 8 de Mayo en el Seminario de Filosofía al que asisto, sobre Bergson y Valéry.

Es por eso por lo que aun no podrás leer mucho sobre arquitectura en este documento que te estoy enviando, espero a finales de mayo poder mandarte algo más avanzado en donde la arquitectura tenga lugar. Pero no quería tardar mucho en escribirte y perder el contacto contigo, que me parece muy valioso.

Mandandote un gran y cordial saludo me despido, no sin antes agradecerle tu amabilidad aquel día y tu tiempo y atención.

Un abrazo.

Yanaël Plumet: 16/05/2013 4:59

Estimado Lucas,

Muchas gracias para tu mensaje y para enviar este trabajo tuyo.

Lo leí y aunque es un poco mas difícil para mí en español de integrar todas las matices me pareció muy interesante.

Las diferencias que subrayas entre el acto espontaneo y el acto reflexivo de la creación artística sería muy interesante a estudiar desde un punto de vista de la improvisación o de la composición instantánea.

Voy a ponerte en contacto con mi amiga y colega Stéphanie Parent que vive en Pereira y que creo podría estar interesada por tu trabajo también.

Es francesa pero habla muy bien el español y también baila.

No dudas en enviarme mas cosas si quieres.

Te deseo mucha inspiración y un toque del duende para la continuación de tus búsquedas.

Un abrazo,

Yanaël

LAP: 20/11/2012 15:42

Querido y admirado José María.

Me vuelvo a poner en contacto con usted para hacerle una consulta.

Primero, quiero decirle quien soy, pues hace cierto tiempo que le escribí. Soy Lucas Ariza, un chiclanero que tiempo atrás le solicité ayuda y colaboración para que sus certeras palabras estuvieran presentes y resonarán en la biografía de Rancapino "Ronco de andar descalzo". Para eso, en su día, me facilitó su correo su hija Nieves, a quien tengo el gusto de conocer.

Hechas las presentaciones, iré al grano. Resulta que estoy en Bogotá, en la Universidad de los Andes, haciendo una Maestría en Arquitectura y ando perfilando el marco teórico de mi tesis de maestría. Mi pasión por el flamenco y un magnífico profesor que he encontrado aquí, que es el culpable de todo esto, han hecho que el flamenco tenga un papel importante en la misma. Ahora mismo está denominada: "Un origen de la arquitectura: la danza y el canto. El Flamenco, testigo y huella."

Como le digo, está en proceso, aun no está concreto el marco teórico sobre el que se fundaría la tesis, pero me son enormes las ganas de compartir con usted y poder saber su opinión al respecto. Por lo que la adjunto en este correo. Me es fácil suponer su falta de tiempo, así que en sus manos la dejo sin el más mínimo compromiso.

Aprovecho para comentarle, que a través de los podcast escucho fielmente su programa, que me sirve para estar al día de lo que allí acontece, sin perder la cuenta de lo que ocurrió tiempo atrás; además de acercarme a mi tierra, con sólo escucharlo hablar. Por todo esto, permítame felicitarlo y enviarle un fuerte abrazo.

De antemano, muchísimas gracias por su atención.

Un cordial saludo.

José María Velazquez-Gaztelu: 20/11/2012 13:21:36

Estimado señor Ariza:

Mañana salgo de viaje para Marruecos con el fin de dar unas conferencias.

Cuando regrese, me pondré en contacto con usted y así responder a su correo.

Con mis disculpas, reciba un cordial saludo.

José María Velázquez-Gaztelu

LAP: 8/12/2012 17:20

Buenos días en Bogotá,

Admirado José María, vuelvo a escribirle, pudiendo pecar de pesado, pero arriesgándome porque pesa más mi enorme interés en conocer su opinión al respecto.

Adjunto la última versión del documento, por si no hubiera leído lo que le envíe anteriormente, sea este el documento que conozca. Además quiero aprovechar para tratar de situarlo en el contexto en el que esto se da. Es un trabajo de una de las asignaturas de la Maestría, referidas al origen de la arquitectura, a sus fundamentos; que empezó siendo solo una respuesta a esa exigencia de la asignatura, y que por la labor del profesor, al que le interesa el tema, ve como una posible tesis; cosa que a mí me fascinara, poder estar todo un año trabajando sobre este tema. Veremos a ver que ocurre.

Termino contándole que llego a Madrid el 12 de diciembre y que ya, desde hace un mes aproximadamente, tengo mi entrada para ver "Lo Real", a mi admiradísimo Israel Galván. Si tuviera la oportunidad de encontrarlo a usted por allí, me encantara saludarlo.

Un cordial saludo. Y una vez más, gracias por todo!

JMVG: 8/12/2012 12:21:40

Estimado señor Ariza:

Acabo de leer el texto que me ha enviado y me parece una idea estupenda.

Enlazar la arquitectura con el ritmo, el gesto, el "duende" o las estructuras dancísticas del flamenco es como una especie de descubrimiento y un hermoso ejercicio de reflexión.

Le he enviado la entrevista que le hice a Israel y que salió ayer, en el último número de El Cultural, semanario en el que, desde hace unos 7 u 8 años, llevo las páginas de flamenco y en el que ya he publicado otros reportajes dedicados a Israel.

Un cordial saludo,

José María Velázquez-Gaztelu

LAP: 6 de mayo de 2013 18:04,

Buenos días en Bogotá, buenas tardes en Madrid.

Admirado José María, vuelve este chiclanero "pesado" a escribirle. Y vuelve a hacerlo para hablarle de flamenco y de otras artes. Sigo con mi Tesis, sobre la arquitectura, el canto y la danza. Sigue el flamenco acompañándome para tratar de buscar el sentido a ciertas cosas que quiero decir y sigue dándoselo.

En esta ocasión le escribo para enviarle una ponencia breve que haré el próximo miércoles 8 de Mayo, en el Seminario de filosofía al que estoy asistiendo como electiva para la realización de esa Tesis de la que usted algo ya sabe. Se basaba el Seminario en dos figuras importantes, Bergson y Valéry, y leyendo al segundo era inevitable e imposible no tener a Israel Galván en mente constantemente.

Creo recordar que al salir del Teatro Real en diciembre, después de ver el estreno de la obra, me comentó sobre su admiración por el trabajo de Israel, en ese ratito en el que pudimos conversar algo. Es por eso fundamentalmente, además de porque me interesa muchísimo su opinión al respecto, por lo que le envío este trabajito.

Me despido desde aquí, agradeciendo de antemano su atención y su tiempo y recordándole, como siempre que le escribo lo hago, que soy fiel seguidor de "Nuestro Flamenco", que sigo semanalmente desde aquí, tan lejos que estoy, y que tan cerca me hace sentir, con solo escucharlo hablar.

Un cordial saludo.

JMVG: 19/05/2013 04:50:45

Estimado amigo:

Muchas gracias por su correo y muchas gracias por la interesante ponencia. De todas formas, le contesto desde el programa y le pongo algunas músicas que, a lo mejor, le interesan.

Un cordial saludo,

José María Velázquez-Gaztelu

LAP: 14/03/2013 08:49:58

Estimado Sr. García Maffla.

Lo primero será presentarme, soy Lucas Ariza, un arquitecto gaditano que está cursando la Maestría en Arquitectura en la Universidad de los Andes, en Bogotá, Colombia.

Resulta que la Tesis de Maestría está tomando caminos que quería compartir con usted. Estaré trabajando en un posible origen de la arquitectura más atento a las artes temporales que a las espaciales, con los ojos puesto en el canto, la danza y la música. Pensando en una integración de las artes muy distinta a la que hoy en día encontramos. Por esto, y viniendo de donde vengo, creo que el flamenco va a tener un papel importante en el desarrollo de la misma.

Trato de ponerme en contacto con usted, porque a través de Anna María Brigante (profesora de filosofía en la Universidad Javeriana) he sabido de su afición y su gusto por este arte. He podido leer algún poema en una web flamenca conocida y no puedo dejar de sentir curiosidad por, si a usted le pareciera bien, que pudiéramos conversar o al menos, que pudiera yo enviarle un borrador escrito y usted leerlo y comentarme, corregirme o asesorarme.

Aprovechando para enviarle un cálido saludo me despido, agradeciendo de antemano su atención.

Jaime García Maffla: 19/03/2013 09:55:36

Apreciado Lucas: Tras evocar por Ud la única obra musical que compuso Dios directamente, sin intervención -sí mediación- humana: EL CONCIERTO DE ARANJUEZ, es para mí una gran alegría saber de Ud., con el milenario e indescifrable lamento y grito y "planto" del cantaó del Jondo... Yo también estudié en la Universidad de los Andes, y me interesaría que este contacto sea personal; mis tels. son 7xxxxxx, de aquí en Bogotá, y en mi casa de Guaymaral 8xxxxxx; el cel, es: 3xxxxxxxxx; va copia a quien me asiste en todos mis deleznales asuntos...

Encuentro con Israel Galván

El jueves 19 de Diciembre de 2013, después de algo más de un año trabajando en este tema, salgo de mi casa, en Chiclana, dirección a Sevilla. En la tarde iba a encontrarme con quien ha sido y es caso de estudio fundamental de esta investigación, el bailaor Israel Galván de los Reyes.

La cita estaba fijada a las 19:45, primero me encontraría con Jaime Quintero, quien forma parte de Anegro producciones, empresa que representa a Israel, y que fue pieza clave, sin la que nada de esto hubiera podido ocurrir.

Saludo a Jaime en la Cruz Roja, en la Ronda de Capuchinos y caminamos hasta la casa de Israel. Tras conversar unos minutos en la puerta y esperar a que fuera la hora estimada, aparece andando con una maleta de ruedas. Muy delgado. Un aspecto totalmente distinto al que puedo ver en el escenario. El pelo más largo, más blanco, con barbas y con una actitud muy tímida, educada y acogedora.

Nos saludamos, con mucho gusto y me invita a pasar a su casa. Al entrar, sorprendemos a su hija que en el salón de la casa está bailando, con un vestido improvisado, una bata de cola particular, fruto de unir dos batas de estar en casa. Se queda mirándome fijamente, sonrío, y me dice: "Hola". Israel me la presenta, y con gracia me dice: "Lucas, aquí, tendrías tú ya media tesis!" Al parecer, y yo pongo la mano en el fuego por ello, va a ser artista, según me dice su padre, sin saber bien en que, pero artista.

La casa tiene pocas cosas, es un dúplex, sencillo, con pocos muebles y mucho aire. Dejamos nuestros útiles y nos sentamos en la mesa del comedor, me ofrece si quiero algo de beber o de tomar y comenzamos nuestra charla.

La situación era fría, no había nada que suavizara el momento, así que comencé por sacar las distintas imágenes que había estado elaborando, el visor de fotografías y el documento. Él comenzó a miraras y a comentarlas, mostraba interés, y dijo en un par de ocasiones, que sería bueno que su amigo Pedro G. pudiera ver estas cosas, que le parecía que tenían un aire que podía gustarle.

Le sorprendió ver tantas imágenes, creía que iba a ser un trabajo exclusivamente teórico. Al abrir mi ordenador, me dice: "Buena esa película, no?" Refiriéndose a Life Aquatic de Wes Anderson, una imagen de la película es mi fondo de escritorio.

Tras este vistazo a la parte más ilustrativa de la investigación, comienzo a contarle cómo está organizado el trabajo, porqué es tan importante lo que él hace para mí y vamos adentrándonos en materia.

Me escucha con atención y responde concretamente a las preguntas que voy dejando sobre la mesa, sin que lo que está ocurriendo sea una entrevista. Siento que comienza a ser más fluida la charla. Le muestro un video de Juan "el Cojo" Farina, que mira con atención y me confiesa que no lo había visto antes. Más adelante le muestro otro del ritmo, y me dice que me va a encantar su nuevo espectáculo. Muchos de los temas tratados terminan en su nueva obra. Se disculpa por ello, según él no puede sacársela de la cabeza. Siento que entablamos un dialogo en el que los dos estamos bien, parece que hubiera interés mutuo. Me habla de la verdad de una forma fantástica, que me ayuda a comprender aun más su baile y la importancia que esto tiene en su vida. No hay medias tintas. Es todo.

Suena el teléfono, me dice que no me preocupe, que sigamos, que él nunca descuelga y que en casa están acostumbrados. Llega su hijo, con la cara colorada y el pelo mojado de sudor, taconeando al caminar por la casa, porque lleva unas botas de fútbol, me recuerda a mi sobrino.

Hablamos sobre la disciplina del baile, sobre las diferencias que ve entre cómo entiende él el baile y el compañero de esa nueva obra, Akran Kahn, también hablamos sobre lo particular del baile flamenco, sobre cine, sobre los estrenos y como progresan las obras...

El tiempo pasa volando, desde el primer momento le aclaro que no tengo ninguna pretensión más allá de conocerlo, de que me conozca, que sepa que estoy escribiendo y pensando sobre su arte y que me siento contentísimo de poder estar en frente suya. Se lo agradezco como es debido.

Pronto son las 21:20, su mujer Zenaida, baja para ir preparando la comida, momento que aprovecho para decir que me voy. Zenaida mira las imágenes, él le cuenta, y ella dice que algunas ya las había visto, que se las había mostrado Jaime. Le digo si le importa que me lleve el recuerdo de ese rato en una foto y Zenaida nos la hace, mientras le dice a Israel que se peine. Tras la foto, le pido que me firme una de las imágenes. Me dice que tiene poca gracia para esas cosas y me escribe: "Gracias por tu dedicación" y al lado dibuja una bota con un ojo.

Les vuelvo a agradecer a los dos el haberme abierto la puerta de su casa, la atención y la amabilidad y salgo para Chiclana, contentísimo por lo vivido.

Notas sobre lo charlado con Israel

Sobre el genio o la disciplina. De ambos tiene en su baile y de ambos aprende. Del baile disciplinado aprende la forma de hacer, el cómo; eso es lo que le interesa. Del baile genial y genuino, aprende la espontaneidad que tiene el gesto, que en el flamenco es importantísimo.

Lo mismo le ocurre con el cine, de Kubrick le apasiona esa racionalidad, todo lo que ocurre, ocurre por algo, el corte de la música, la panorámica, la cabeza que se gira de determinada manera, todo tiene un porqué. Pero también le gusta Pasolini por esa manera de hacer, en la que casi todo vale, más espontánea y fresca.

Al hablar del estreno de lo Real, al que pude asistir, me dice que ahora ya la obra está bastante más rodada, más redonda. Pero que prefiere poner en el escenario algo carente de ciertas cosas pero contundente, casi en bruto, con mucho que pulir; a algo que esté totalmente estudiado y controlado y que por ser así pierda mucho de lo que él quiere comunicar.

En varios momentos habla muy bien del flamenco, de lo que el flamenco tiene de particular. De cómo es difícil o imposible aprender ciertas cosas del flamenco. En su espectáculo nuevo que prepara, se da cuenta de que puede entablar el diálogo con su compañero en escenario sin ni siquiera dar un paso, sólo con un gesto. Y que con ese gesto ya está bailado todo lo que necesita bailar.

Akran Kahn, su compañero en esta obra que prepara baila Kathak. “Él sale a bailar para dar las gracias y nosotros los flamencos salimos a matar. A matar al público antes de que el público nos mate a nosotros. Es una diferencia importante.”

“El Kathak es algebra, es matemática, las reglas son claras y estrictas, no pueden pasarse de ahí, porque es casi como una religión bailada. Yo no pertenezco a esa religión por lo que si puedo hacer algo parecido a lo que ya he hecho en el flamenco. Es descomponerlo un poco, romper esos ritmos, pararlos, dejarlos en un limbo, usar el silencio.”

“Yo puedo decir que ya he aprendido a bailar Kathak, no creo que él pueda decir lo mismo del flamenco. Puede decirse que él es el mejor bailarín de Kathak que ha existido, eso no puede decirse en el flamenco. Esa es una de las grandezas del flamenco, que no es matemática pura, que está compuesto de otras muchas cosas. Por eso yo puedo imitar a un bailarín ruso, pero él lo tiene complicado para imitarnos a nosotros, porque esos gestos, son reflejos, son de la vida misma, en el mercado, al pedir un taxi, al levantar un vaso...”

“El Baile es la vida. Es lo mismo, están mezcladas, a mi me cuesta diferenciarlas. Yo no puedo tener charlas con los padres al salir del colegio, porque veo cualquier gesto y me voy de la conversación. No puedo seguirla. Puedo llevarme 6 horas viendo 10 segundos de mi baile, tratando de ver porque no he levantado el brazo todo lo que debería hacerlo.”

“Creo que si en lo que uno hace no se deja un poco de su vida, no sale como debe salir. Lo que busco y lo que trato de expresar es una verdad. La búsqueda de la verdad. Creo que Pedro está conmigo porque le veo una verdad que me cuenta, puede ser mejor o peor, pero siento que tiene una verdad. Lo mismo me pasa con los cantaores, no puedo estar bailando con un cantaor que no es de verdad, me saca del baile, no puedo. Lo mismo con los palmeros y los jaleos, por eso, Bobote es fijo conmigo, la consigna siempre es la misma, aquí nada más que jalea Bobote, porque sé que es de verdad lo que hace.”

En el nuevo espectáculo, Bobote estará jaleando sin tocar las palmas, sólo haciendo “ruidos” con la boca, fonemas, palabras que no tienen significado, pero que tienen ritmo, que interesan por la rítmica, no por lo que quieren decir.

“Akram me decía que yo ya traía mucho de esa danza india, y es que muchos de los pasos de Mario Maya, mi maestro, tenían esas diagonales que ellos hacen y otros gestos que yo he tomado de Vicente Escudero, también son flores, que ellos llaman, propias de la india, y es que él estuvo unos meses allí, con un bailarín indio, seguro que aprendió cosas de éste y yo como sin darme cuenta las tenía muy mías, quizás por eso también lo aprendí más fácil.”

“El flamenco está hecho de las impurezas. Farruco lo rompe, Carmen Amaya lo rompe, Mario Maya lo rompe, yo trato de hacerlo. Y así se va componiendo la historia del baile flamenco.” Mientras que el Kathak no puede sufrir ni una sola modificación, es así y así seguirá siendo, nadie lo ha modificado, nadie se ha salido de ahí. Él siempre se ha movido con mucha libertad. Él siempre ha hecho lo que le ha dado la gana en su baile.

“Todo lo que veo, que se me queda, luego lo saco en el baile, es lo que se hacer. Ya sea un texto filosófico, una película, un cuadro, un cuento, otro gesto de alguien... cualquier cosa que se me quede, sale en el baile.”

Sobre Nadj, coreógrafo y bailarín que acompaña a Miquel Barceló en la obra Paso-Doble, me cuenta que en alguna ocasión se encontraron y Nadj lo vio bailar y le dijo que los músicos no estaban en su misma sintonía. Y es que a él le gusta que lo de atrás sea casi un concierto y que el protagonista sea él, mientras que con Nadj los músicos también bailan y “actúan” además de hacer música. Le dijo que fuera más él solo, que bailara con un cantaor y guitarra, o que bailara él solo. Cosas que Israel ya había experimentado.

En la obra nueva está llevando al límite ciertas cosas del ritmo, la aceleración y la desaceleración también, casi hasta lo estático, está trabajando esos aspectos y aprendiendo mucho, metiéndose de lleno hasta el punto que, este encuentro pudo llevarse ha cabo, por una inoportuna lesión que ocurrió entrenando para este trabajo.

