

<https://doi.org/10.32735/S0718-22012024000593828>

81-98

SENTIDO O SIGNIFICACIÓN EN EL ARTE COREOGRÁFICO CONTEMPORÁNEO: UNA APROXIMACIÓN AL TRABAJO COMPOSITIVO DE WILLIAM FORSYTHE A PARTIR DEL PENSAMIENTO DE JACQUES DERRIDA

Sense and significance in the contemporary choreographic art: an approximation to the compositional work of William Forsythe from the thought of Jacques Derrida

ISABEL ARANCE

Universidad Internacional de la Rioja (España)

isabelarance9@gmail.com

Resumen

El interés del siguiente artículo reside en el poder comunicativo de la danza y en su posibilidad de ser comprendida como lenguaje escénico y teatral, planteando un enfoque de la danza y la coreografía como lenguajes, no necesariamente dependientes entre sí, capaces de generar sentido, significado y, o, significación. Cuestionamos la posibilidad de que ambas disciplinas sean comprendidas como un despliegue retórico donde la configuración formal protagonice la composición escénica, sin por ello renunciar a su capacidad comunicativa; un asunto que pretende analizar procesos de creación coreográficos y dancísticos a partir de su interacción con la teoría estética y la literatura. Para la elaboración de dicho análisis nos hemos servido del pensamiento estético de Jacques Derrida, sobre el cual edificaremos las argumentaciones pertinentes, vinculándolas al hacer compositivo del emblemático coreógrafo estadounidense William Forsythe.

Palabras clave: Teoría estética; arte contemporáneo; coreografía; literatura; Derrida; Forsythe.

Abstract

The interest of this report resides in the communicative power of dance and in its capacity of been understood as a scenic and theatrical language, focusing both dance and choreography as possible independent languages able to generate sense, meaning and, or significance, questioning the possibility of being understood as a rhetoric display where the formal configuration takes the leading role in the scenic composition without giving up its communicative capacity; affair that wants to analyze the choreographic creation processes and dancistics from its interaction with the aesthetic theory and literature. To develop the present analysis we have chosen the aesthetic thought of Jacques Derrida, about whom we shall create the pertinent line of argument linking it to the compositive way of action of the american choreographer William Forsythe.

Key words: Theatrical; choreography; philosophy; literatura; Derrida; Forsythe.

Recibido: 30 marzo 2023

Aceptado: 21 diciembre 2023

INTRODUCCIÓN

Hablar de danza conlleva adentrarse en la creación desde el cuerpo, siendo este su instrumento principal para hacerse aparecer. Pero al mismo tiempo, su acontecer es el resultado del impulso, de aquello que solicita desvelarse. La creación desde el cuerpo implica la traducción del imaginario en gestos y movimientos, no en palabras como tal. Sin embargo, ¿podríamos comprender tal gestualidad y dinamismo de dicho soporte como parte de los elementos que componen su propio discurso? Efectivamente así es y aunque ahora las investigaciones en torno a la danza y la creación coreográfica junto a su capacidad de narrar, son cada vez más amplias y favorables a esta cuestión, existe otro sector que defiende la creación coreográfica por sí misma, es decir aquella que busca configurar una plástica escénica, una composición estética exenta de argumento o de significados concretos. Nos situamos así en la propia *dualidad genética*¹ intrínseca a la danza y que, desde la perspectiva de la presente propuesta, queda asentada en la forma y la significación, en la producción de sentido, y, o, en la creación de significado.

La infinita discusión entre forma-sentido, significado y, o, significación es una condición inscrita en el ADN de la danza, planteando múltiples cuestiones englobadas en una serie de interrogantes ocupados de reflexionar sobre procesos de creación en los que *escribir* es sinónimo de manifestar. Por tanto, ¿son aquellas estructuras coreográficas creadas desde fines estéticos, plásticos o inminentemente formales menos artísticas o teatrales al no estar sustentadas por una significación? O, ¿su significación está implícita en el sentido? ¿la significación difiere del significado? Y si es así, ¿cómo lo hacen? ¿Cuándo podemos considerar dichas estructuras próximas al teatro, y cuándo aparecen solo impregnadas de teatralidad? ¿Se instala la danza en su necesidad de comunicar a través de la generación de un discurso, o en su necesidad de conectar a través de la experiencia sensorial que propone? ¿Podemos analizar la composición coreográfica danzada desde perspectivas lingüísticas, y, o literarias?

Somos conscientes de que las posibilidades de significación en torno a las artes performativas² contemporáneas quedan instaladas en un territorio complejo abierto a enfoques y perspectivas diversas que, para poder tantear y ofrecer respuestas, habrán de ser enfrentadas desde prismas concretos que nos permitan situarlas: por un lado, ubicando el término en cuestión, y por otro, seleccionando una línea de pensamiento definida a partir de la cual sustentar tanto las respuestas, como las argumentaciones. Actualmente la aproximación entre la danza y el teatro es cada vez mayor, lo que

¹ *dualidad genética*: término acuñado por la autora del presente texto y que será comprendido como cualidad innata a la danza, dos caras de una misma moneda que asentadas en su propia ontología responderán a ese enriquecimiento constante y múltiple al que a su condición le atañe.

² Dada la complejidad a la que dicho vocablo se presta, aclaramos que, en el caso del presente artículo, este será usado para referirse a aquellas actividades estéticas desarrolladas en el campo de las artes escénicas, espacio donde quedan incluidas la danza, la coreografía y el teatro.

cuestiona los diferentes modos de comunicación a los que ambas se abocan. Las continuas asociaciones entre cuerpo/palabra, gesto y voz se presentan como elementos que configuran su propio lenguaje, reubicándonos en ese complejo mundo de los procesos de significación. Se genera, por tanto, un espacio común entre arte y pensamiento, ante el cual se hará indispensable seleccionar un prisma racional adecuado desde el cual observar la composición escénica, de modo que esta quede sustentada por un intelecto que contribuya a desvelar tanto su esencia, como su forma.

Por tanto, para comenzar este pequeño acercamiento al pensamiento derrideano, prisma en el que asentamos nuestras reflexiones, habremos de, al menos, esclarecer qué significa un enfoque estructuralista, para lo cual diremos que, según reconocería el propio Lévi-Strauss³, este estaría “condicionado por el propio nivel de complejidad del objeto de estudio, al tiempo que no sería patrimonio exclusivo de ninguna disciplina en particular” (S.A, s.f, en línea).

En el ámbito del lenguaje un enfoque estructuralista abordará un estudio determinante del lenguaje desde la perspectiva de cómo la sociedad se desenvuelve según la utilización que esta haga de su lengua (Arellano,2020, en línea). Será después, a partir de los años 60, en especial en Francia, cuando aparezca una corriente que defienda la aparición de nuevas subjetividades, lo que concretamente en el ámbito artístico, y en especial en el literario, se traducirá en un abordaje de las posibles problemáticas a las que el propio lenguaje se aboca, así como a un replanteamiento del estudio de los signos como tal, ahondando por tanto, no solo en cuestiones de signifiante y significado , sino haciendo un profundo hincapié en el concepto de sentido (Arellano, 2020, en línea). Así nace una nueva corriente posestructuralista, en la cual situamos a nuestro autor.

Así pues, por un lado, nos aproximamos a un Jacques Derrida (1930- 2004) que ha sido y es considerado uno de los filósofos más emblemáticos e importantes de su tiempo. Su pensamiento vinculado a la deconstrucción continúa hoy reconstruyéndose como tentativa subversiva de la reflexión filosófica occidental y contemporánea. Sus análisis continúan mostrándose atemporales. Atemporales decimos, porque aún hoy sus reflexiones no escapan a lo que acontece, convirtiéndose en un medio valiosísimo de cara al enriquecimiento reflexivo y epistemológico de diferentes disciplinas y, mucho más, para aquellas que, sumergidas en las cuestiones del lenguaje, se ocupan de evolucionar en su expresión, desarrollo y elaboración. Su fascinación por la escritura, por su inscripción, es un hecho admitido por él mismo y que condicionará su obra.

³Antropólogo y teórico francés cuya aportación fundamental podríamos resumir en su replanteamiento de los fundamentos estructurales del pensamiento en general, para basar las diversas ciencias humanas en su relación entre cultura y naturaleza. En este sentido, su contribución a la cultura filosófica contemporánea será esencial, siendo considerado el maestro del estructuralismo social. Será un precedente fundamental en la trayectoria derrideana.

Tuvo su raíz, según admitiría Derrida, en aquel momento en el que pensar filosóficamente se convertía a su vez en escritura literaria (Yébenes, 2008, p. 18), hecho que, sin duda, le llevó a esa exploración incansable del terreno del lenguaje, muy vinculado a la forma y la significación, al impulso y la presencia, a lo apolíneo y lo dionisiaco, “Para Derrida la fuerza es lo otro que el lenguaje, sin lo que este no sería lo que es” (Derrida, 1989, p. 42).

Por otro, nos acercamos a William Forsythe (1949), reconocido como una de las figuras más relevantes, complejas y originales de la danza y la composición coreográfica actual. Un artista que desarrolla su trabajo impregnado de fundamentaciones filosóficas fuertemente asociadas al movimiento del posestructuralismo francés, presentando, desde su concepción ideológico-creativa, grandes vinculaciones con dicho movimiento. Forsythe postula una composición artística en la que la unidad dramática desaparece como tal, para quedar centrada en la más pura performatividad, acogiendo a la posibilidad de un lenguaje sin mensaje que caracterizará su manera de componer manteniéndose alejado de la linealidad y, por tanto, de concepciones espacio temporales, lo que hará que sus discursos se conviertan en acontecimientos en sí mismos. Su intensa formación procedente del ballet clásico se configura como impronta de su trabajo, pero no desde una fidelidad a sus códigos más imperantes, sino desde una ruptura turbulenta de los mismos. El coreógrafo estadounidense va a desligarse de los tópicos propios de la danza teatral europea para diluir la acción dramática en la abstracción poética, escapando así de cualquier intencionalidad dramática vinculada a la construcción de un relato temático (Cavia, 2012, p. 14). Sus escenografías desnudas y sus construcciones coreográficas extremadamente elaboradas y controladas se desvelan próximas a concepciones formalistas propias de coreógrafos como Merce Cunningham o George Balanchine en su etapa posmodernista. Un tipo de composiciones en las que la ausencia de argumento se conformaba como distintivo de sus propuestas coreográficas, distanciándose así de concepciones narrativas soportadas por dramaturgias textuales, lo que a su vez nos acerca de nuevo a las concepciones filosóficas derrideanas en torno al lenguaje y la creación literaria.

Por su parte Jacques Derrida, alejado de propósitos categóricos, abraza la posibilidad de un lenguaje sin mensaje como fin propio de la literatura. “La literatura se levanta como un desafío de la ley y de sus límites” (Valls, 2020, p. 141). Desde esta perspectiva la literatura se lanza a su condición artístico-formal escapándose, aunque solo sea por momentos, de su deber comunicativo, siendo capaz de emanciparse de todo sentido para lanzarse a un hacer donde el lenguaje al servicio de la literatura operará sin restricción ni finalidad significativa, cediéndole su soberanía por instantes para dejarla existir. Derrida plantea la literatura como un asunto metadiscursivo, es decir, que todo discurso se presta a una posibilidad de ser desviado, pervertido y, por lo tanto, de perder el sentido o la significación para sostenerse en el puro placer de la

construcción estructural (Valls, 2020, p. 30), aunque siempre sin olvidar que esta no es huérfana, y que el puro placer de la performatividad emana de un centro ordenador, de una fuerza como impulso, de ese juego entre significantes que finalmente conformarán la estructura (Derrida, 1989, p.384).

Porque la literatura se opone a ser reducida a un solo marco que determine su sentido, la literatura como hija bastarda del lenguaje, reclama un lugar donde acontecer sin dependencia para dar cabida a ese espacio, a ese lugar que al tiempo no se podrá comprender como tal, sino que se entenderá como un intervalo, un habitáculo que se asienta entre el adentro y el afuera y en el cual, tanto la posibilidad como la imposibilidad se abren al juego literario. Ese lugar-no lugar donde se hace posible la convivencia de la obra y el lenguaje habilitando su contradicción desde el interior. A ese espacio Derrida lo denominará como la *Khôra*⁴, asumiéndolo según sus propias palabras como ” [...] este intervalo, el que no reduce la significación a una interacción de oposiciones en una estructura delimitada, sino que piensa el funcionamiento del significado y del texto desde la distinción entre signifiante-significado” (Valls, 2020, p. 130).

Para Derrida la imposibilidad de dejar de hablar para centrarse en el propio exceso de habla como construcción de sentido, asemeja los momentos en los que Forsythe sumido en el acto compositivo, se obliga a configurar. Momentos en los que la expresión, la danza y la manifestación viajan más allá del propósito de contar o significar, creando interrelaciones entre los significantes que, a su vez, crean estructuras sistemáticas configuradas fuera de toda significación. En palabras de Forsythe:

Creo secuencias, trabajo en pequeñas piezas, compongo una oración con los bailarines, luego, como cuando trabajo un texto en la computadora, cambio las palabras, inserto fragmentos, elimino otros. Es como ensamblar elementos (2010, en línea).

DE LA TEATRALIDAD EN LA DANZA Y VICEVERSA

Hablar de teatralidad como concepto, implicará situarse en un terreno decididamente complejo y ambiguo. Un terreno que solicita desarrollar una aproximación a dicho concepto⁵ poniendo el foco en los intereses propios del presente artículo y seleccionando, por tanto, aquellas definiciones acordes a los mismos. Así

⁴ Para Platón no es ni un ser, ni un no ser, sino un intervalo en el cual las formas se mantienen originalmente. Otorga espacialidad a las formas. Un espacio que escapa al sistema epistemológico de Platón pero que se hace posible como espacio de inscripción (Valls, 2020).

⁵ Aclarar también que el término *Teatral*, en nuestro caso, será comprendido según Pavis como aquel que “quiere decir simplemente: espacial, visual, expresivo, en el sentido de una escena muy espectacular e impresionante. Este empleo, que valoriza la teatralidad, es muy frecuente hoy en día” (2014, p. 388).

pues, en nuestro caso, tomaremos las explicaciones del profesor Pavis, para definir el concepto de teatralidad como:

[...]el teatro menos el texto, como un espesor de signos y de sensaciones que se construye en la escena a partir del argumento escrito, es esa especie de percepción ecuménica de artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto en la plenitud de su lenguaje exterior" [...]. De la misma manera, en el sentido de ARTAUD, la teatralidad se opone a la literatura, al teatro de texto, a los medios escritos, a los diálogos e incluso a la narratividad de una fábula lógicamente construida (2014, p. 388).

Por tanto, siguiendo también los postulados de Artaud como importante precedente, Pavis plantea el lado escénico del texto, objetivando todo aquello que se acerca al receptor de manera no verbal; y, si bien es cierto que, la gran mayoría de las puestas en escena de Forsythe, no parten de un texto como tal, también lo es, que dichas manifestaciones cuentan con un trabajo dramático surgido de una idea, ideas o conceptos que, en nuestro caso, harán las veces del texto como tal "una idea es quizás en este caso un pensamiento o sugerencia sobre un posible curso de acción" (Forsythe, s.f, en línea).

Así que esta es la visión que a nosotros nos interesa de cara a las puestas en escena de William Forsythe. Una visión que define la teatralidad centrada en los gestos, acciones, sensaciones, color, esencia e iluminación. En efecto, esta es la mirada que a nosotros nos compete, ya que de cara a la creación de sus espectáculos dancísticos es sin duda esencial. Y lo es porque la teatralidad quedará orientada en la pura escenificación, considerando, tanto los elementos propios de la danza, como los propios de la teatralidad, elementos que podrán comprenderse por separado o en forma directa se encontrarán interrelacionándose recíprocamente en la propia construcción coreográfica y dancística, que, a su vez, será la encargada de dicho proceso. Diría Forsythe que: "Un objeto coreográfico no es un sustituto del cuerpo, sino un sitio alternativo para la comprensión de la instigación potencial y la organización de la acción para residir" (s.f, en línea).

Porque es fundamental apuntar que, para Forsythe, la danza y la coreografía son cosas distintas, él mismo diría que "La coreografía y el baile son dos prácticas distintas y muy diferentes" (Forsythe, s.f, en línea), y que podrían o no coincidir.

ELEMENTOS PROPIOS DE LA DANZA

Si hablamos de los componentes básicos que conforman la danza hemos de hablar al menos de cuerpo, espacio, tiempo (ritmo, música, silencio) y acción (movimiento), aunque siguiendo a Alberto Dallal añadiríamos, el impulso del movimiento, donde él integra el sentido y la significación, la relación luz-oscuridad, la forma o apariencia y por último el espectador (2019, p. 15).

Esbozar esa interrelación entre los componentes dancísticos y la teatralidad, merece acercarnos a esos inicios del siglo XX y a las nuevas concepciones que, impulsadas por el reconocido compositor Richard Wagner y el emblemático escenógrafo Adolph Appia, surgirían en torno al espacio escénico desde el cuerpo, hasta lo visual y auditivo. Para ello hemos de remontarnos a los finales del siglo XIX, un tiempo que sería esencial para el desarrollo de nuevas dramaturgias que, sin duda, enlazarían con el experimentalismo posterior que iba a caracterizar la escena teatral del siglo XX, evolucionando paulatinamente hasta la actualidad (Navarro, 2023, p. 9). Según Appia, [...]. “El escenario debe ser una propuesta poética. Appia se convierte así en el gran precursor del espacio escénico del siglo XX y sus planteamientos aún siguen vigentes” (Navarro, 2023, p. 10). Pero a estas dos grandes figuras del espectáculo teatral, habremos de añadirles al músico y pedagogo Emile Jacques Dalcroze que, con sus relevantes investigaciones en torno al lenguaje corporal y musical, acabarían trayendo importantes innovaciones en el tratamiento del espacio en relación al movimiento (Arance, 2017, p. 135).

Así que, si hablamos del espacio del bailarín en la escena contemporánea, tendremos que diferenciar, por un lado, el manejo del espacio a partir de los cuerpos de los bailarines, con su propio ritmo y tempo, y por otro, el manejo del espacio de sus cuerpos en relación al espacio escénico, el cual posee también un ritmo y tempo propios. Es en este punto, teniendo en cuenta las definiciones de teatralidad propuestas hasta aquí, donde situamos la teatralidad a la que pretendemos referirnos en estas líneas, ya que esta quedará relacionada con la potencialidad escénica, una potencialidad no derivada de la estructura interna de un texto dramático, pero sí, de la interioridad del propio creador junto a su objetivo dramático. Por lo que, es precisamente dentro de ese juego espacial, donde Forsythe integrará el manejo de los cuerpos junto al resto de componentes, no solo desde perspectivas dancísticas, sino desde perspectivas directamente relacionadas con la visión escénica. Así pues, siguiendo los postulados de Appia se haría imprescindible comunicar una determinada atmósfera que viajase más allá de lo real, teniendo en cuenta la transmisión de aspectos emocionales y sensoriales desde una escenografía que, en conexión con el resto de signos escénicos, se ubicase en su propia autonomía (Navarro, 2021, p. 4).

Así es como surgiría una concepción del ritmo escénico como si de una partitura musical se tratase, siendo preciso trasladar el tejido musical a la escena, siempre acorde al ritmo interno de la obra. Para ello Appia se apoyaría en la tridimensionalidad, volúmenes que, junto al cuerpo del actor, pudiesen construir un ritmo espacial (Navarro 2021, p. 5). Para Forsythe, el cuerpo del actor será el cuerpo del bailarín, que en sus espectáculos se conformarán como puros intérpretes de la acción y el movimiento en conjunción con el resto de signos escénicos.

Continuando con esta nueva concepción de ritmo y los postulados de Appia, comprenderemos que “el espacio escenográfico junto al intérprete contiene un RITMO y un TEMPO visual que debemos manejar para la puesta en escena” (Navarro, 2021, p. 5). En el caso de los espectáculos de Forsythe, este pondrá de manifiesto en cada momento, los elementos dancísticos mencionados, desde la configuración del movimiento, es decir desde la creación de acciones procedentes de los cuerpos de los bailarines que, impulsadas tanto por el ritmo y tempo del bailarín, como por el ritmo y tempo que solicita la propia puesta en escena derivarán en sentido o significación, de modo que se produzca la conexión con el espectador.

Y, por último, destacar la importancia de la iluminación en la concepción del espacio, ya que según esta sea utilizada, y, considerando la propia musicalidad de la escena, aportará la posibilidad de crear espacios vivos en constante transformación (Navarro, 2021, p. 6). Así pues, crear ese juego entre el danzante y la iluminación en la escenografía se hará imprescindible para conferir “al ‘tempo’ y al ‘ritmo’ musical una forma en el espacio, que determinará todos los aspectos de la escenificación” (Navarro, 2021, p. 6).

DE LA ESTRUCTURA EN DERRIDA

Pero antes de continuar asociando y una vez aclarado el concepto de teatralidad, volvamos a esos parámetros derrideanos en torno a la construcción literaria, sobre los cuales tratamos de edificar nuestras argumentaciones.

A diferencia del lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913), el cual entenderá la estructura del lenguaje desde una concepción formal internamente sistematizada, generadora de significado desde la interrelación y la diferencia entre los significantes, Derrida comprenderá la estructura como un ente no solo formal, espacial y taxonómico, tal como al propio término le corresponde, sino que para él, la interrelación entre los significantes sumada a la fuerza entendida como principio creativo, así como la diferencia intencional posible en los significados, configurará una totalidad estructural capaz de ser diferente cada vez, y por lo tanto infinita, lo que le conducirá a la cuestión del sentido (Yébenes, 2008, p. 62).

¿Pero, es un azar [...] que el sentido del sentido (en el sentido general del sentido y no de señalización) sea la implicación infinita, el indefinido remitir de significante a significante?, ¿que su fuerza sea una cierta equivocidad pura e infinita, que no da ninguna tregua, ningún reposo al sentido significado, que lo compromete, en su propia economía, a significar de nuevo y a diferir? (Derrida, 1989, p. 40).

Estructura, por tanto, como el término perfecto desde el que ahondar en la composición, imbricado en la forma con el fin de crear dicha forma, lo que permitirá hablar de estructuras dentro de otras estructuras. Acceder a la creación de dichas organizaciones formales, implicará según parámetros derrideanos, lanzarse al juego de

los elementos, los cuales habrán de ser abordados a partir de operaciones de ruptura, de reemplazo y de cambio. Operaciones lideradas por un centro que rigiendo la estructura escapa a la estructuralidad (Derrida, 1989, p. 384). Dicho centro es el encargado de aportar la confianza en la realización de las acciones esenciales en la construcción de la, o las estructuras, porque enfrentar el juego no es trabajo baladí, de ahí la necesidad de ese centro como líder.

Según Derrida, el discurso de la filosofía o de la metafísica occidental tiene una configuración estructural que se organiza alrededor de un centro ordenador. Este centro ordenador adquiere muchas formas y expresiones: esencia, alma, logos, consciencia, dios, significado, verdad, identidad, presente. Una de las consecuencias de este centro ordenador es que produce una distinción entre un interior (el centro) y un exterior que queda marginado (Moreno, s f, en línea).

Así que, un centro como líder que podrá mantenerse dentro y fuera de la estructura, entregándose al origen o al fin desde el interior de aquello que acontece mientras está aconteciendo (Derrida, 1989, p. 384), en ese momento el centro desaparecería. Imprevisibilidad, por tanto, como pasión del propio cuerpo que solicita hablar y que más allá de la transmisión del lenguaje da lugar a lo nuevo e inesperado.

A partir de aquí Derrida hablará de aquellos momentos en los que *la ley*, como él la llamará, habrá de ser pensada en esa necesidad del centro por conformar la estructura y el proceso de significación. Un proceso mediante el cual se estableció ese conjunto de operaciones que, asentado en la sustitución y permutación de los elementos, se puso en juego. Así continuará planteando la posibilidad de un centro inexistente, de una presencia central como función, como no-lugar desde la que la transformación y repetición de los signos se hará posible. Es en ese momento cuando el centro desaparece para convertirse en discurso. Y es así porque sus posibilidades de significado original se difuminan, dejan de estar presentes, lo que ampliará hasta el infinito el campo y el juego de la significación (Derrida, 1989, p. 385).

Así pues, lo que Derrida trata de exponer es la posibilidad de alejarse del impulso entendido como ser o verdad para situarse en la idea nietzscheana de interpretación, juego o signo, entendiendo este último como “signo sin verdad presente” (Derrida, 1989, p. 386). Porque Derrida pretende refutar la concepción de signo como significante que refiere a un significado para quedarse con la primacía del significante, confirmando su soberanía a partir del juego y *la diferencia*, la cual acabará por ser comprendida como elemento dinamizador de cualquier estructura y por lo tanto, acción de creación que resuelve en comunicación, la cual no habrá de ser necesariamente impulsada por una necesidad de significar aunque, quizá sí, por aquella otra, propia del sentido y, por ende, de la significación, pero veamos esto detenidamente.

EL PROCESO DE CREACIÓN, UN PROCESO DECONSTRUCTIVO

Implusar el proceso de creación, implicará habitar el juego y la diferencia, y para ello habrá que emprender ese proceso deconstructivo que, desde un prisma derrideano, implicará la activación de los mismos. Con la deconstrucción, Derrida abrirá el pensamiento del creador artístico, así como del filósofo contemporáneo a infinitas posibilidades. Heredero de la filosofía de Heidegger y su término *Destruktion*⁶, así como de la filosofía Nietzscheana, en tanto que esta no debe ser reducida a constructos cerrados o dogmáticos, sino que como si de danza se tratase, la filosofía ha de viajar como un ente dinámico e impulsor asentada en un dinamismo continuo e imparable, Derrida se impregnará de dichas herencias para construir su propio término. Deconstruir como desmontar, como ejercicio de responsabilidad y de compromiso para con el objeto desmontado porque desarticular un concepto implicará la activación de espacios polisémicos, así como la necesaria aparición y puesta en marcha de un espíritu crítico que caracterizará sustancialmente el proceso de creación artística contemporánea, la cual, asentada en la herencia posmoderna, continúa operando. Una herencia posmoderna latente en la desjerarquización de los signos, la simultaneidad de los mismos, la sinestesia, o la combinación de géneros en una misma puesta en escena en la que todos los elementos son empleados de manera equitativa (Lehman, 1999, p. 150-151).

Tanto la danza, como la corporalidad en la escena teatral, se convertían en lenguajes artísticos prioritarios a lo largo del siglo XX, dando paso a experiencias artísticas fascinantes. El desarrollo y la evolución de la danza desde concepciones teatrales, así como del teatro desde concepciones corporales, derivaban en una expansión de géneros y dramaturgias plurales donde la contaminación y la liminalidad se convertían en líderes indiscutibles de los procesos de creación (Arance, 2017, p. 265-268). En efecto, con la entrada al postmodernismo se accedía a una etapa donde las concepciones filosóficas existencialistas y estructuralistas se hacían protagonistas de la desarticulación, la fragmentación y la ruptura, que si algo traerían consigo sería una heterogeneidad de procesos creativos que, a partir de la década de los sesenta, iban a reunirse en un sin fin de perspectivas inmersas en la experimentación, y que, en efecto, se conformarían como antecedente esencial de la escena contemporánea. El estructuralismo traía consigo una nueva aventura en la que viajar más allá de concepciones fenomenológico-existencialistas. Se asentaba en un modo de otorgar al sentido la capacidad de ser creado de manera simultánea a la estructura sin haber significado previamente y resultando en un conjunto de significantes relacionados entre

⁶Heidegger afirmaba que uno de los objetivos de la fenomenología era la destrucción de la metafísica. Esto es, según su interpretación, una crítica de la metafísica que le hiciera pasar por una reinterpretación de sus fines y motivos, y que tenía como propósito el redescubrimiento de la diferencia ontológica fundamental y de la pregunta por el ser (Moreno, s f, en línea). Aclarar, en cualquier caso, que, aunque precedente, Derrida diferirá de la perspectiva puramente heideggeriana.

sí (Sáez, 2005, p. 21), lo que en la etapa posmoderna iba a dejarse ver en aquellos autores que centraron sus esfuerzos, tanto en una revitalización de la concepción teatral, como de la dancística, otorgando total protagonismo a la experiencia sensorial, lo que desde luego continúa definiendo gran parte del arte escénico actual. Así pues, retomando los procesos de creación contemporáneos, quedémonos con términos heredados de la posmodernidad como la descomposición, el desmontaje o la desestructuración, constituyéndose todos ellos como operaciones principales de procesos deconstructivos que, aplicados a un sistema estructural, o a una determinada secuencia, acabarán derivando en acciones dinámicas e inquietantes que, desembocando en nuevas manifestaciones y lecturas, se asientan como esencia del transcurso de la creación artística. En palabras del propio Forsythe:

Definiría mi obra como una una “construcción/deconstrucción”. Me centro en el material, en las referencias, en los elementos secundarios de los que está hecha la danza. Para dispersarlos, los hago proliferar. Ya no hay necesidad de un comienzo, un centro, un final (Forsythe, 2010, en línea).

Por lo tanto, la fragmentación, la simultaneidad y la pluralidad de elementos se reunirán como características fundamentales de sus puestas en escena, siendo estas generadas a partir de estrategias plásticas que contemplan la construcción de toda una retórica que no busca trascender, sino solo ser.

En su obra se asiste a una continua creación de estructuras dentro de otras estructuras ordenadas y sistematizadas, tal como propone Derrida en su concepción de estructuras gramaticales, al tiempo que paradójicamente, dichas estructuras ordenadas se rigen por el caos más absoluto. Forsythe nos lega una trayectoria constante asentada en el experimentalismo, entendiendo dicho término como acción o actitud innovadora respecto de tradiciones establecidas (Dubatti, 2020, p. 222), lo que sin duda marca su trazo constante, siempre sumergido en una continua e intensa transgresión de los códigos balletísticos donde la liminalidad emanará protagonista. Liminalidad, por tanto, que según Jorge Dubatti, entenderemos como ese lugar en la escena ubicado en espacios de indeterminación, líneas fronterizas, umbrales o límites borrosos (Dubatti, 2020, p. 238). Ahí donde se experimenta la contaminación entre las formas y la tensión entre los opuestos que necesitan manifestarse creando equilibrio, ese es el territorio que habitan las piezas de Forsythe. Lugares donde la asimetría es armonía y donde el caos se traduce en elementos ordenados. Espacios donde el movimiento parece acontecer como el más puro despliegue retórico, en el cual, la configuración formal se erige con fuerza creando esa plástica escénica embelesante y cautiva de ese forjado de imágenes salvaje e intenso. Un ejemplo, entre otros, de lo mencionado podría constituirlo su famosa pieza *Enemy in the Figure* creada en 1989 y estrenada por el ballet de Frankfurt en Alemania. Una pieza que ha dado la vuelta al mundo reinterpretándose por las mejores compañías de danza existentes y que ha seguido representándose hasta la

actualidad. Una pieza que evidencia ese proceso deconstructivo del que venimos hablando y que muestra de manera íntegra las particularidades que William Forsythe pone de manifiesto en su relación con el proceso de creación.

[...] *Enemy* es una deslumbrante mezcla de precisión y caos, con bailarines que aparecen dentro y fuera de la oscuridad en medio de una pared sinuosa. Los bailarines lanzan una enorme cuerda ondulándola siniestramente por el suelo de manera aleatoria. *Enemy* es una sofisticada deconstrucción del ballet que plantea exigencias técnicas casi imposibles a sus intérpretes, quienes se mueven a través de secuencias fragmentadas: saltos de altura vertiginosos, arabescos en fracciones de segundo o giros enfáticos [...] (Smith, J. 2023, en línea) (Trad. del autor).

Así que, hablar de Forsythe es, sin duda, hablar de un creador contemporáneo hijo de la posmodernidad, aunque en constante evolución, cambio y transformación, tal como postuló el pensamiento posestructuralista “La unidad dramática se distorsiona en sus obras, las cuales aparecen envueltas en la fragmentación, la multiplicidad y el caos” (Cavia, 2012, p. 3). Sus ideas de la danza y la coreografía quedan inspiradas en una visión arquitectónica y, por tanto, en una relación íntima con este campo. A partir de aquí es posible imaginar un juego abierto a la tridimensionalidad, a los volúmenes y la profundidad. Un juego donde la danza con su gran protagonismo forma parte de todo un ente global construido a partir de ese entramado coreográfico surgido de los elementos seleccionados como piezas integrantes de la composición, jugando así con el movimiento, la luz, la sombra, la música o el vestuario, en definitiva, con todos aquellos elementos significantes que serán parte integrante de la creación coreográfica (Rodrigo y Román, s.f, en línea). Buen ejemplo de lo acabado de mencionar sería también su emblemática pieza *Artifact*, creada y estrenada en 1984 por el ya mencionado *Ballet de Frankfurt*.

Forsythe no sólo creó la coreografía de este ballet de cuatro partes, sino también la escenografía, la iluminación y los diseños de vestuario, además de la música para la parte III y el texto pronunciado por la “Mujer con traje histórico” y el “Hombre con Megáfono” (Potter, 2017, en línea).

Del mismo modo que Forsythe, hará Derrida de cara a instalarse en esa libertad creativa que, en su afán por defender la construcción estructural desde la propia autonomía y manejo del significante, le aproximará a la concepción fenomenológica unida al principio de expresión (Husserl) en el que el lenguaje permanecerá fuera de la esfera de su ingénita logicidad (Derrida, 1967, p.59-60).

Desde dichas reflexiones hacer analogía con el lenguaje coreográfico⁷ y, o dancístico, para así acceder a su análisis desde parámetros derrideanos, se nos muestra

⁷ Forsythe, tal como ya hemos mencionado, defiende la distinción entre danza y coreografía, ya que, aunque, ambas prácticas estén íntimamente relacionadas, en muchísimos casos cada una de ellas albergará su propia identidad.

del todo posible, ya que, si algo caracteriza la danza, es su condición puramente abstracta, lo que se traducirá en la creación de estructuras a través de significantes que no devienen en un significado previamente implícito, sino en el más puro juego entre significantes (Derrida, 1968, en línea). Por tanto, lejos de ajustarse a una concepción de intencionalidad dramática, Forsythe explora relaciones de comunicación en las que generar espectadores activos, despiertos, capaces de crear sus propias historias a partir de aquello que él propone en la escena y que le permite jugar con la ausencia de significados cerrados o categóricos que inhiban la propia creatividad de los que observan. De ahí su gusto por lo metafórico, lo que para Derrida se convierte en un proceso que dirigido por la imaginación y teñido por la ingenuidad se convierte en responsable de dicha producción metonímica.” [...] Origen enigmático de la obra como estructura y unidad indisociable (Derrida, 1989, p. 16). Es por esto que sus estrategias se multiplican y su mirada se expande a una pluralidad de opciones donde la plástica escénica depende de los más variados elementos a partir de los que expandir su creación.

Considero la luz un efecto. Las luces tenues obligan al espectador a prestar más atención. Busco luces indirectas, me encanta hacer incierto lo que escenifico y desarrollar lo que defino como la poética de la desaparición. La luz tenue nos permite imaginar [...] (Forsythe, 2010, en línea).

Por tanto, múltiples serán los planteamientos que Forsythe utilice para ejecutar su plan artístico, convirtiendo lo imposible en su campo de exploración “intentando investigar y experimentar nuevas formas de expresión, nuevas “verdades” de los cuerpos en movimiento” (Chroniques de danse, 2010, en línea). Forsythe confía en las posibilidades infinitas de la danza como lengua empoderada por sus múltiples potencialidades, fuerzas a las que Forsythe se entrega para acabar convirtiéndolas en ballets de una magnitud casi mística, otorgando así al lenguaje dancístico plena autonomía.

DEL SENTIDO, EL SIGNIFICADO Y LA SIGNIFICACIÓN: UN DIÁLOGO ENTRE ARTE Y PENSAMIENTO

Así pues, teniendo en cuenta parámetros derrideanos, comprenderemos el sentido como aquel capaz de existir sin necesidad de significar, aunque sin por ello se escape a la comunicación, al tiempo que podrá o no, preceder o posponerse a la propia configuración de estructuras, pudiendo aparecer simultáneamente a la construcción de las mismas. Derrida comprenderá el sentido como el tejido generado por las diferencias, y el texto como esa transformación textual en la que cada término está marcado por la traza de otro, de modo que el sentido pueda configurarse desde la propia exterioridad de tal red comunicativa. Esto es, cada término o cada texto podrá convertirse en significante desde el conjunto de sus partes, sin necesidad de remitir a un significado, aunque probablemente sí a una significación porque para Derrida, esta existirá siempre que haya sintagma, diferencia y texto (Derrida, 1968, en línea).

En cuanto a la palabra ‘sentido’, continuamos empleándola en su máxima extensión”. Así, sea o no “significado” o “expreso”, esté o no “entrelazado” a un proceso de significación, el “sentido” es una *idealidad*, inteligible o espiritual, que puede eventualmente unirse a la cara sensible de un significante pero que en sí no tiene ninguna necesidad (Derrida, 1968).

Forsythe por su parte, concederá al movimiento danzado un lugar más en la composición, ciertamente un lugar protagonista, que, al igual que Derrida, pensará desde su lugar en el conjunto. Generará entramados compositivos en los que cada elemento que integra la pieza es una expresión de sí mismo no regida por la necesidad de transmitir un significado propio. Para Derrida cuando el escrito muere en su relación signo-señal se produce el nacimiento del lenguaje, ya que este remite a sí mismo. Ese es el momento en el que el signo no pretende significar porque el significante busca, quizás, ser huérfano de significado. Sin embargo, el conjunto estructural de las piezas de Forsythe ha sido pensado y quizá impulsado por una base conceptual o posibilidad temática no cerrada, no causal pero existente.

Forsythe establece un tipo de comunicación abierta con el espectador en tanto no busca crear partiendo de una linealidad argumental, sino estableciendo un plan dramático liderado por numerosos referentes capaces de situar al espectador en ese espacio y ordenación caótica que nuestro creador pretende, por lo que no existe un relato cronológicamente ordenado en sus piezas, sin embargo sí un contenido que transmitir (Cavia Naya, 2012) y que va a funcionar como impulso constructivo y compositivo. Se distingue así una fuerza intencional que entronca con ese *querer-escribir* derrideano que a su vez se identifica con ese *querer-componer* propio de Forsythe que del mismo modo que profesaría Derrida no se vinculará al deseo de escribir, sino a la libertad, al compromiso y a la responsabilidad (Derrida, 1989). Porque tanto el *querer-escribir para Derrida*, como el *querer-componer* para Forsythe trascenderán toda emoción, o afección, para situarse en ese lugar de pacto, de obligación y de deber al que todo creador se aboca.

Por tanto, y de nuevo considerando parámetros derrideanos, concederemos al significado la propiedad de significar, mientras que el concepto de significación podrá diluirse en el sentido, o resultar de los significados, sabiendo que la significación siempre derivará del conjunto de los significantes y sus estructuras, es decir de una globalidad de elementos y de la relación entre los mismos.

En efecto, el hacer creativo de Forsythe nos muestra ese potencial poético que busca la inscripción dando lugar a ese juego metafórico que permite el acontecer desde la más pura libertad creativa, y que se extiende a una diversidad de recepciones que a su vez colocan al espectador en parámetros propios de creación. Esto es fundamental de cara a la reflexión en torno al significado, sentido y significación, ya que dichos elementos no dependerán solo de las intenciones del creador, sino también de la

cantidad y diversidad de receptores que reciban el texto, en este caso la pieza. Nos enfrentamos así a un proceso a partir del cual el encuentro con las huellas del sentido emerge en sus estructuras, al tiempo que dichas estructuras convergen en una totalidad abierta que por último dependerá de cada uno de los distintos individuos que las enfrenten, accediendo así, una vez más, a los procesos de creación contemporáneos.

CONCLUSIONES

Así pues, adecuaremos una comprensión del sentido a su capacidad de existir, o de hacerse aparecer en aquello que acontece, gracias a una forma viva habitada por este, diferenciándolo así, del término significado, al cual se le atribuiría la capacidad de contar un contenido precedente o propio a su expresión. Y, por último, una significación a la que se le concedería la posibilidad de formar parte de ambos términos, aunque siempre procedente de aquellos entramados formados por significantes, según proceda o demande la composición, o lo que sería lo mismo, aquello que soliciten cada una de sus estructuras o la totalidad de las mismas.

Así es como desentrañamos *la dualidad genética* inherente a la danza como una identidad propia que le pertenece y faculta como lenguaje artístico y teatral, en tanto la comunicación le es propia, y no por el hecho de estar asentada en la forma, quedaría excluida su teatralidad, colocándola en un lugar carente de sentido relegado a la ilustración, o a la mera ornamentación.

Por tanto, concluimos que la significación no se encontrará implícita en el sentido, sin embargo, será a través de la totalidad de las estructuras generadas desde donde emane dicha significación, por lo que aquellas composiciones inminentemente formales no se escaparán al sentido, a la teatralidad o la significación por el hecho de no haber sido precedidas de la necesidad de significar y no por ello perderán su fin comunicativo. Por lo que entenderemos que acceder a tales procesos, tanto en su análisis como en la práctica, necesitará de un enfoque deconstructivo que se ajuste a los procesos compositivos coreográficos y dancísticos contemporáneos, habida cuenta de que el juego entre significantes acabe derivando en sistemas estructurales salpicados de sentido que, reunidos en totalidades abiertas en su expresión, queden cerrados en forma momentánea en su forma, ampliando así sus posibilidades de composición gracias a esas interrelaciones establecidas a partir de un fin común.

En definitiva, y después de la investigación realizada, asumimos que la danza podrá ser comprendida como lenguaje a través del cual podrá producirse el acto de comunicación con el espectador, generando sentido y significación a partir de la experiencia sensorial que esta propone desde procesos coreográficos que, impulsados por la teatralidad, así lo decidan, no estando esta, abocada al puro esteticismo por no pretender la transmisión de significados concretos.

Del mismo modo, confirmamos positivamente la posibilidad de ahondar en el análisis del trabajo coreográfico y dancístico de William Forsythe sirviéndonos de la filosofía de Jacques Derrida, así como de la potencial similitud entre su manera de enfrentar el acto de creación coreográfico con el modo en el que Derrida comprende el acto de creación literario, pudiendo así continuar corroborando esa relación danza-pensamiento que comprende la danza como una herramienta esencial que impulsa la concepción filosófico-contemporánea, al tiempo que la filosofía contemporánea ofrecerá a la danza la posibilidad de ser conceptualizada.

Y, por último, distinguimos un hacer compositivo en William Forsythe que, asentado en procesos coreográficos y dancísticos viajará más allá del lenguaje, porque es el propio lenguaje el que se encuentra contenido en la coreografía y no esta la que necesita de él para acontecer. Un hacer coreográfico activado desde estrategias deconstructivas en las que la desarticulación de los significantes se abre a una práctica activa y transformadora sobre los mismos, ampliando así las posibilidades estructurales y de significación. Un proceso deconstructivo que, asentado en la teatralidad, implicará la activación de espacios polisémicos y la puesta en marcha de una mirada crítica y creadora del propio espectador. Un juego artístico en el que la forma no acontecerá huérfana de sentido, pero sí de significado, extendiéndose a posibilidades infinitas donde la significación podrá, o no, estar presente.

OBRAS CITADAS

- Arance, Isabel (2017). *El Pensamiento Filosófico en el Arte Coreográfico Contemporáneo*. Cumbres.
- Arellano, Saúl (2020). *Estructuralismo y postestructuralismo: dos referentes de la crítica contemporánea*. México social. Disponible en: https://www.mexicosocial.org/estructuralismo-y-postestructuralismo-referentes-de-la-critica-literaria/#google_vignette
- Cavia Naya, Victoria (2012). Nuevos horizontes para las artes escénicas en William Forsythe: del ballet *Artifact* (1984) a *The The* (1995). *Revista Transcultural de Música*. Nº 16: 1-37. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5962052>
- Chroniques de danse (2010). *Revue sur la danse et le ballet*. Disponible en: <http://www.chroniquesdedanse.com/critiques/forsythe-2/>
- Dallal Alberto (2019). *Los elementos de la danza*. Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en: <http://www.libros.unam.mx/digital/v3/9.pdf>
- Derrida, Jacques (1989). *La escritura y la diferencia*. Anthropos.
- (1968). *Semiología y gramatología. Entrevista con Julia Kristeva*. V.VII, s.p. Disponible en: <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/kristeva.ht>

- (1967). *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Pretextos.
- Dubatti, Jorge (2020). *Teatro y Territorialidad*. Gedisa.
- Forsythe, William (s.f). *Choreografic Objects*. Essay by William Forsythe. Disponible en: <https://synchronousobjects.osu.edu/media/inside.php?p=essay>
- Lehman, Hans-Thies (1999). *Teatro Posdramático*. Cendeac.
- Moreno May, Kenneth (s.f). ¿Qué es la deconstrucción? *Derrida para idiotas*. <http://derridaparaidiotas.blogspot.com/p/que-es-la-deconstruccion.html>
- Pavis, Patrice (2014). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.
- Potter, Angélica. (2017). Review: William Forsythe's 'Artifact 2017' performed by Boston Ballet. *On Stage Blog*. Disponible en: <https://www.onstageblog.com/reviews/2017/2/26/review-william-forsythes-artifact-2017-performed-by-boston-ballet>
- Rodrigo, Ana y Román, Catalina (2013). William Forsythe. La arquitectura del movimiento. *Sineris: Revista de Musicología N° 10*
- Ruesga Navarro, Juan (2023). Adolphe appia: la música y la puesta en escena. La obra de arte viviente. *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, (28), 128-129. <https://doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.09>
- (2021). Análisis del espacio escénico y sistemas de significación. Los pilares del espacio escénico contemporáneo: ritmo, dramaturgia, conflicto y composición. [PDF] Disponible en: https://unirespana.s3.amazonaws.com/Facultad_de_Artes_y_Humanidades/Estudios_Avanzados_de_Teatro_avatea/ARCHIVOS_COMUNES
- Sáez Rueda, Luis (2005). Sendas comunes del arte y la filosofía en el siglo XX. El compromiso nihilista en la experiencia estética. *Volubilis N° 12*: 57-88. Disponible en http://www.ugr.es/~lsaez/cv/volubilis_arte.pdf
- S. A. (s.f). El estructuralismo de Levis Strauss. Disponible en: <https://www.uv.es/~japastor/mitos/b2-5.htm>
- Smith, Janeth (2023). Dance review: At Ballet BC's HERE season opener, its largest-ever work brings the audience to its feet. *Stirs Arts & Culture*. Disponible en: <https://www.createastir.ca/articles/ballet-bc-here-dance-review>
- Valls Voix, Juan Evaristo (2020). *Proliferancias. Literatura y performatividad en Kiekgard y Derrida*. Universidad de Barcelona. Disponible en: <https://www.tesisenred.net/handle/10803/669639>
- Vasquez Rocca, Adolfo (2016). *Derrida: deconstrucción, différence y diseminación. Una historia de parásitos, huellas y espectro*. Universidad Complutense de Madrid. <http://dx.doi.org/10.5209/NOMA.5>

Isabel Arance

Yébenes, Zenia (2008). *Breve Introducción al pensamiento de Derrida*. Universidad Autónoma Metropolitana. Disponible en: <https://1library.co/document/y9r064ry-yebenes-zenia-breve-introduccion-al-pensamiento-de-derrida-1.html>

OBRAS VISUALES CITADAS EN EL TEXTO.

Forsythe, William (1989). *Enemy in the figure*. Ballet de Frankfurt. Alemania.
—— (1984). *Artifact*. Ballet de Frankfurt. Alemania.



Este obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional