

Danza morisca, un pluriverso

LILA ZELLELET-ELÍAS

La cabeza se inclina en ángulo; el tórax se desplaza hacia un lado; el cuerpo escribiente escucha y espera, mientras fragmentos de cuerpos pasados brillan tenuemente y luego se desvanecen.

Susan Leigh Foster

Quizás suene increíble confesar que los encuentros polifónicos que ha generado el proyecto de Al Ándalus en México, tienen a la danza como germen. Esta constelación de relaciones entre el pensamiento y el mundo que llamamos “danza”, cuenta con múltiples entendimientos de los que se derivan prácticas heterogéneas. No hablamos aquí del “baile”, entendido como una colección de estampas o movimientos esmeradamente pulidos para incitar al gusto, al deseo y/o al asombro en la mirada de un espectador, sino de Danza, un pluriverso capaz de conectar la experiencia corporal y el ejercicio intelectual, a veces con la precisión de un cirujano y otras respondiendo a la virulencia del deseo. Hablamos de danza como “imagen visible de un proceso interno”;¹ de aquella lidia que el cuerpo sostiene contra la niebla invisible que lo aprisiona para que permanezca cotidiano. De esta danza capaz de ausentar las realidades físicas y permitir que otras fuerzas sutiles se acerquen a modelarla, esos vapores vienen de Al Andalus.²

¹ S. Langer, *La danza. Antología de textos de estética y teoría del arte*, UNAM, México, 1978, pp. 352.

² La civilización hispano-árabe floreció en Al Ándalus (الأندلس), un reino fundado por los musulmanes en la península ibérica (711-1492) que irradió una personalidad

A mi danza-germen la he llamado “morisco”, palabra que designa al mudéjar bautizado, es decir, al musulmán converso por fuerza al catolicismo durante la Reconquista de España a principios del siglo XVI.³ “Morisco” es un peyorativo que nombra a alguien o algo que es “medio-moro”. En esta ambigua latitud —genuina condición doble y entrecruzada de lo andalusí— habita un imaginario contemporáneo que tensa y distiende las líneas entre Oriente y Occidente a través de la danza. Una expresión que, a pesar de tener profusas y profundas raíces en la España mora, se afianza a su propio espacio a través de anacronismos y desvíos, para cobrar la capacidad de percibirse y aferrarse a su propio tiempo, creando su propia estética en la grieta, en el intersticio.

Al occidente del “Occidente”

Sorprendentemente, a pesar de ser un hecho concluido en el tiempo y la historia de la humanidad, Al Ándalus continúa produciendo

propia tanto para Occidente como para Oriente. Un pre-Renacimiento europeo, no reconocido por el mundo, pero que verdaderamente merece el rango de fuente cultural de Europa y cuya elasticidad territorial generó el concepto de frontera, tan esencial en la cultura hispana. “El tema de Al Ándalus [...] plantea la relación entre el occidente europeo —y también adicionalmente, norteamericano-cristiano y el oriente árabe islámico—. [...] Al Ándalus no es una brújula histórica, un material inerte aislado y en suspenso, sino que aparece como un referente esencial, como un horizonte panorámico abierto como un ejemplo en proyección y palpitante”. Pedro Martínez Montávez, *Significado y símbolo de Al-Ándalus*, pp. 11-12.

³ Al Ándalus no se limita a la presencia árabe en España; otros pueblos le aportan su color iridiscente a lo que siglos después surgirá en la Nueva España, donde los elementos culturales cristianos, islámicos y judíos anudados durante los largos siglos andalusíes fueron liberados al otro lado del Atlántico en 1492. En *La Pinta, La Niña y La Santa María*, además de aquellos brazos que señalan la historia oficial del mundo, remaban brazos árabes, sefardíes bereberes (*Amazig*) y gitanos (*Rrom*) que, en la memoria mexicana y su extraordinaria capacidad de absorción, asimilación y confluencia cultural, ha sofocado toda sospecha de su existencia. Esta singular característica de México: síntesis de alto grado del sincretismo étnico y cultural, quizá provenga de la tradición andalusí y se anexa a la larga lista de secretas complicidades que aún se tejen día con día en la identidad laberíntica del mexicano, quien aún no ha identificado en cabalidad la dimensión de su polifonía cultural.

imaginarios y contando las supervivencias que forman parte de su presente y futuro. Irónicamente la danza morisca, ha sido creada en un país situado al “occidente del Occidente”. México, un laboratorio ubicado entre la dimensión ibérica y el imperialismo del vecino del norte, quien generalmente percibe al mundo oriental a través de la mirada de un exotismo barato y superficial, o le sujeta al marco del fanatismo religioso, ignorando los rasgos culturales comunes y compartidos y la estrecha relación que aún tiene con el oriente geopolítico. Desde la conquista, la América hispánica ha sobrevivido a una entelequia de doble filo: por un lado, ubica al “oriente moro” como un símbolo de belleza y refinamiento, luz y sabiduría, ciencia y técnica (los libros de álgebra en México, durante décadas, han llevado la imagen de un moro en la portada); pero a la vez, el Islam representa un enemigo fantasmal con una extraordinaria carga semántica e histórica que se verá alimentada posteriormente por las ideas globalizadoras que lo reforzarán como el enemigo temible.

El contexto mexicano en general no ha identificado la dimensión de su múltiple mestizaje y menos el componente mudéjar, a pesar de ser el descendiente de ese mestizaje cultural —previo al español-indígena. El crisol que fue Al Ándalus, sustrato histórico que anima, es decir, que *dota de ánima* a la danza morisca, sustenta de algún modo su polifonía imperante. Muchas de las danzas tradicionales, dramatizaciones y actos sacramentales no sólo de México sino de toda Latinoamérica, recrean desde hace siglos las luchas entre moros y cristianos como si fuesen batallas entre el cielo y el infierno, sin reparar que nuestra arquitectura y gastronomía se encuentran plenas de inserciones de Al Ándalus, que hasta ahora han permanecido sin explicación ni contexto. Pocos mexicanos se preguntan cómo es que “el moro” aparece en su tradicional baraja de la lotería junto a “la estrella”, “el valiente” y “la sandía”, y aún menos se detienen a pensar que la figura del diablo, que en el imaginario popular tiene largas barbas y ojos intensos con cejas imponentes sospechosamente semitas, que sobresalen de una cara roja y un par de cuernos. Casi nadie se pregunta por qué la virgen guadalupana se halla de pie sobre la luna creciente (*al hilal* الهلال) de color negro. No parece trascendente que aproximadamente cuatro mil palabras del léxico español provengan del árabe, y que quizás haya sido este idioma

el primero en interpelar a los indios que las carabelas avistaron en territorios americanos.⁴

Bajo este contexto, surge la danza morisca como una afirmación que sostiene y alinea los universos que en mí coexisten. Un gobierno articulado por pequeños engranes y mecánica teatral antigua que conecta vísceras, mapas falsos, escaleras hechas de palabras, sabores y amores perdidos, encontrados, éxodos, sonidos, esqueletos de pescado, cuerdas, pasaportes y delicias turcas, entre otros flujos continuos en espera de sentido. Una estancia en vida alejada de las realidades sólidas de los abuelos que perduraban toda la vida. Mi morisco es un mundo inestable y ciudadano de patrias imaginarias, siempre ansioso de novedades y con frecuencia agotador. Intramundo consciente de su fragilidad, al no ignorar que uno mismo es la construcción, el producto más congruente y posible donde hemos intentado conciliar todos nuestros contenidos, nuestras afluentes y ríos subterráneos a demás de todo lo visible.

Pertenezco tanto a Oriente como a Occidente y sobre ninguno pretendo dominar, representar, reestructurar ni cobrar autoridad. Me acerco al nodo que juntos conforman intentando comprender las distintas geografías humanas capaces de escribir “en las fronteras del cuerpo”,⁵ produciendo el sentido de una expresión que confronta alteridades: una visible huella de múltiples pasados, de otros territorios y/o circunstancias que han quedado atrás, que no ha perdido la capacidad de expresar la visión de su propio tiempo.

La morisca, una heterotopía

Hay pues países sin lugar alguno e historias sin cronología. Ciudades, planetas, continentes, universos cuya traza es imposible de

⁴ Javier Sáenz, “¿Descienden los andaluces de los moros?”, en *Historias de la Historia* [en línea], pantalla 3.

⁵ Alberto Ruy Sánchez, “Escribir en las fronteras del cuerpo. Por un orientalismo horizontal”, en *Revista Hispanoamericana de Literatura Única* [en línea], p. 1.

ubicar en un mapa o de identificar en cielo alguno, simplemente porque no pertenecen a ningún espacio. No cabe duda de que esas ciudades, esos continentes, esos planetas fueron concebidos en la cabeza de los hombres, o a decir verdad en el intersticio de sus palabras, en la espesura de sus relatos, o bien en el lugar sin lugar de sus sueños, en el vacío de su corazón.⁶

Así define Foucault a las “heterotopías”: un tipo de espacio paralelo, o mejor dicho, “espacio-absolutamente-otro” que contiene poderes, capas de significado, fuerzas, tensiones, relaciones con otros lugares, regularidades y/o discontinuidades que interactúan para crear esta utopía en un contra-espacio. Las heterotopías están construidas sobre lo construido, alteran la significación real de un espacio a partir, no sólo, de la imaginación, y en su interior inspiración, memoria, percepción e imaginación conspiran para componer y proyectar un significado que trasciende lo estrictamente físico y funcional; alejado de los espacios de la domesticidad personal por su naturaleza fugaz, o por su característica de “lugar abierto, pero con la propiedad de mantenerlo a uno afuera”.⁷

Son heterotopías las ciudades perdidas de luces mortecinas que instalamos en la infancia en el fondo del jardín; *teepees* de palos hechos de escobas y sábanas; barcos piratas hechos con seis niveles de zapatos y la cama de los padres: terrible océano de borde plano, donde habitan las descomunales y antojadizas serpientes marinas que ayer se tragaron al mundo. Responde también al concepto de heterotopía ese espacio llamado danza morisca: construida sobre la realidad física del cuerpo; dimensionable y accesible con los sentidos, pero intocable por la facilidad con la que se retracta, se altera o se desdice. Su inestabilidad no logra corregir ni la fragilidad ni la imprecisión de la memoria, y a pesar de sus singulares cortes y variaciones de tiempo, a veces logra tejerse, articularse y sin querer

⁶ Michel Foucault, “Utopías y heterotopías” y “El cuerpo utópico”, nota y traducción de Rodrigo García, France-Culture 1966, en *Topologías, Fractal*, número 48 (enero-marzo, 2008, año XII, volumen XII) p. 1.

⁷ *Ibid.*, p. 8.

—como diría Agamben— resulta ser un arma poderosa contra el tiempo y el olvido.

Además de aquello visible, en este espacio-tiempo construido sobre el cuerpo y sus mil agenciamientos, cohabitan otros cuerpos —no menos impetuosos y ciertos— que parecen haber transitado en otra geografía. Cuerpos que en una arquitectura distinta aprendieron a elevar sus ojos hacia el cielo. Cuerpos que cerraron las puertas de su casa tras de sí, apretando contra el pecho enormes llaves de hierro. Diásporas, exilios forzados que dejaron flotando en el mundo cuerpos de otros tiempos. Deseos, indicios sospechosos y registros parciales que atestiguan que de algún modo siguen existiendo.⁸ En la danza morisca, el cuerpo presente cohabita con otros cuerpos que hablan de Al Ándalus: una civilización situada en tierra de encuentros, de cruces culturales y fecundos mestizajes; olvidada, después de su esplendor, tanto por Europa como por el universo musulmán, como una bella leyenda que no hubiera pertenecido a ninguno de los dos mundos.⁹ Una compleja urdimbre que como ya se ha dicho, sigue animando supervivencias y produciendo imaginarios, a pesar de ser un hecho concluido en el tiempo, de ahí su condición heterocrónica.

En una especie de empatía sinestésica¹⁰ en este espacio coreográfico, los cuerpos antiguos parecen transmitir sus maneras de encontrarse con el mundo: la sensación de la mirada a través de las intrincadas celosías de madera; los arcos de ojiva que van buscando a tientas unos brazos que se elevan. El tacto de la seda. Escaleras. Pasadizos ocultos. Sus gestos y movimientos cotidianos —ceremoniales, amorosos, religiosos— han quedado tatuados en los compendios que ilustran nuestras técnicas del cuerpo. Tienen un estilo compartido y único a la vez, creando una escritura distinta en cada cuerpo que danza. En cada heterotopía individual que se integra a este espacio compartido

⁸ Susan Leigh Foster, “Coreografiar la historia”, en *Lecturas sobre danza y coreografía*, p. 13.

⁹ *El Legado Andalusi* [en línea]. Fundación Pública Andaluza. <<http://www.legadoandalusi.es/fundacion/principal/historia-alandalus/historia-alandalus>>. [Consulta: 16 de diciembre, 2019.]

¹⁰ El origen de la palabra *sinestesia* procede de la fusión de dos conceptos cuyos significados son “junto” y “sensación”, y se entiende como una percepción compartida a través de dos o más sentidos diferentes.

se presentan resonancias, discrepancias y anomalías que traslucen su propio subsuelo, pues cada cuerpo tiene sus gestos imprevistos y sus huellas residuales, sus dominios adyacentes. Cada cuerpo danzante es *maremágnum* de instancias mentales y emocionales, sonidos, gestos, estrategias y cartografías comunes e individuales que transforman continuamente las relaciones entre su fisicalidad y su significado, donde restos de otros tiempos, residuos han quedado flotando y pueden conjuntarse en una suerte de corriente subterránea.

En sintonía con esta idea, Susan Leigh Foster concibe a la danza como ese lugar donde “cuerpos pasados y presentes transitan en una semiosis mutuamente construida”¹¹ y juntos estructuran los códigos de significación corporal que les permiten presentarse y comunicarse dando forma a un espejismo llamado danza morisca, que a veces percibo que denuncia al resto de la realidad como si fuera ilusión.

Esta heterotopía morisca implica un proceso incesante de construcción y aniquilamiento. Sucede en un espacio con una fuerte tendencia al cataclismo en constante búsqueda del silencio sonoro. Como un sistema de movimiento que, a demás de su vertiente oriental, contiene la afluyente flamenca en su cauce, así la danza morisca hereda sus presagios de muerte y esté veteadada con rasgos ingeniosos donde lo esperado es «no ganar» y nunca salvarse de la irónica estrategia de la seducción, única posibilidad —según Baudrillard— de ir más allá de la simulación.¹²

Desvío y cercanía

“Laberinto del origen”,¹³ escribía Nietzsche a propósito de la tragedia griega. Siempre es un error buscar el origen —o

¹¹ S. Leigh Foster, *op. cit.*, p. 12.

¹² Jean Baudrillard, *De la seducción*. Trad. de Elena Benarroch. Madrid, Cátedra, 1989, p. 103.

¹³ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*. Trad. de P. Lacoue-Labarthe. *Oeuvres philosophiques complètes*, 1872, p. 65.

el destino— en las raíces de nuestros supuestos árboles genealógicos. No, si nos tomamos la molestia de mirar, el origen y el destino están siempre ahí, delante de nosotros, frescos, flamantes, en la superficie.

Georges Didi-Huberman

La danza morisca no posee autoridad histórica. Podría catalogarse como una danza étnica pero no proviene de una tradición heredada, ni responde a un círculo social establecido. Es un imaginario, una danza de autor basada en un contexto histórico definido que rebasa el propio interés histórico al situar su problemática en una circunstancia dialéctica muy singular, pues muestra dentro del mismo campo tanto su identidad como alteridad. Al *Ándalus* se refiere a la raíz. Ineludiblemente conecta con parte del origen, pero representa a la vez parte de otro. Asume una dimensión representativa, pero al mismo tiempo su enorme diversificación la aleja y desprende de cualquier remembranza. “Al *Ándalus* y su condición bifronte y compartida la hacen susceptible a la indefinición y ambigüedad; así lo hispanoárabe siempre se sitúa en una ‘zona de nadie’ [...] [Al *Ándalus* es] una realidad finita en su dimensión material, clausurada ya en el tiempo, pero aún actuante y mantenida en su dimensión simbólica”.¹⁴ Por consecuencia, la morisca es una danza traslaticia; no es originaria o literal pero guarda cierta relación con el origen y por ello está impregnada de residuos del pasado que revocan y revitalizan aquello declarado muerto y que paradójicamente se afianza a su tiempo en una extraña contemporaneidad.

Es un sistema coreográfico que arrastra en su torrente múltiples pasados, presencias, territorios y/o circunstancias que han quedado atrás sin perder la capacidad de expresar la visión de su propio tiempo. Imposible escapar a la referencia de Agamben que designa a lo contemporáneo como aquello que no coincide perfectamente con su tiempo y es incapaz adecuarse a sus pretensiones. Pero esta

¹⁴ Pedro Martínez Montálvez, *Significado y símbolo de Al *Ándalus**. Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes. Cantabria Editorial / Caja de Granada, 2011, p. 17.

des-sincronía o más bien heterocronía presente en la danza morisca no le arroja a vivir en un tiempo pasado, más bien se adhiere al suyo y a la vez le marca distancia. “El desvío y al mismo tiempo, la cercanía que definen la contemporaneidad, tienen su fundamento en esta proximidad con el origen que en ningún punto late con más fuerza que en el presente”.¹⁵ De ese choque, de esa ruptura espontánea o provocada: de esa fisura brota una expresión coreográfica capaz de reinventar su propia estética: la morisca, y le coloca en la «y» un espacio de creación muy singular. Esta “otredad estética” que posee lo morisco en sí, esa particularidad de involucrar dos elementos y obtener como resultado un tercero diferente se acerca a una reflexión que hace posible la ecuación “ $1 + 1 = 3$ ”, que J. F. Chevallier cita en el texto *Fenomenología del presentar*:

En Francia existe un queso peculiarmente apesadoso, el *époisse*. Su consistencia es tal, que derrama siempre y hay que comerlo con una cuchara. Si, después de haber introducido en la boca un poco de este queso, se toma casi de inmediato un trago de *Nuit-Saint-Georges* (un vino tinto de la región de Borgoña), de al menos diez años de edad. En el paladar, durante casi un minuto cohabitan tres sabores: el del queso (amargo, en el plano de la lengua, desprendiéndose de manera horizontal), el del vino (seco, en el fondo de la boca, con una difusión circular) y el fruto del encuentro entre ambos alimentos (un sabor a nuez que se levanta en el medio del paladar y se lanza verticalmente).¹⁶

En su reflexión, Chevallier contrasta esta experiencia con el ámbito de las artes plásticas: donde el color azul se mezcla con el amarillo, resulta el verde. En esta mezcla los colores se funden, se

¹⁵ Giorgio Agamben, “¿Qué es lo contemporáneo?”, en *Henciclopedia* [en línea], p. 3. <<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Agamben%20Giorgio/Queeslocontemporaneo.htm>>. [Consulta: 21 de enero de 2019.]

¹⁶ Jean Frederic Chevallier, “Fenomenología del presentar”, en *Literatura, Teoría, Historia Crítica* [en línea], vol. 13, núm. 1, 2011, pp. 86-87.

promedian y por sí mismos desaparecen; pero tanto la experiencia del queso y el vino, como en la danza morisca, esto no sucede. Permanecen los tres sabores al mismo tiempo en cierto y breve intervalo. Asimismo, la danza morisca relaciona coordenadas distintas y sorprendentemente, además de estas dos, obtiene una tercera. Un tercer “sabor” que no depende de la suma del flamenco y la danza oriental (صقر يقرش), lenguajes que corren en su cauce. Tampoco es el promedio de ambos, su coordenada es el encuentro. En ese tercer sabor podría visualizarse como una “y” que junta dos vertientes en su cauce y abre el espacio hacia un desbordamiento probable y esperado. Esto convierte a la danza morisca en una experiencia íntima, profunda y singular, construida sobre una *topía*¹⁷ implacable donde el cuerpo, ese proceso emergente de fronteras porosas,¹⁸ se presenta a sí mismo como pluriverso.

Occidente grita: ¡Ven aquí, aquí estoy yo! ¡Mírame! ¡Escucha cuánto puedo sufrir y amar! ¡Cuán deprimido y feliz puedo ser! ¡Yo! ¡Yo! ¡Yo! ¡Yo! Y el Este no dice nada sobre sí mismo.

Disuelto completamente en Dios, en la naturaleza, en el tiempo, recuperándose a sí mismo de nuevo en cada cosa. Capaz de descubrir todo en sí mismo.

Andrei Tarkovsky

Siendo el mundo árabe uno de los poderosos cauces que integran la danza morisca, visitar las ideas de Edward Said resulta imprescindible. Desde el Renacimiento en adelante, Occidente jamás ha perdido su ventaja en la mirada hacia el Oriente y desde enton-

¹⁷ Michel Foucault, “Utopías y heterotopías y El cuerpo utópico”, nota y trad. de Rodrigo García, en *Fractal*, núm. 48 (*Topologías*). France-Culture, 1966, año XII, vol. XII, enero-marzo, 2008, p. 16.

¹⁸ Maria Helena Franco de Araujo Bastos, “Corpoestados: singularidades da cognição em dança”, en *Rev. Bras. Estud. Presença* [en línea]. Porto Alegre, 2014, vol. 4, núm.o 1, p. 142. <<http://www.redalyc.org/pdf/4635/463545884010.pdf>>. [Consulta: 2 de marzo, 2019.]

ces lanza declaraciones sobre él, toma posturas con respecto a él, lo describe, enseña, coloniza y dispone los espacios de este continente mental-emocional, a pesar de su difícil abordaje desde el imperialismo.¹⁹ La danza —uno de los bienes inmateriales de todos los pueblos— no ha sido la excepción.

Las expresiones coreográficas que alguna vez procedieron de Oriente y fueron fagocitadas y regurgitadas por el capitalismo no son la materia de esta investigación, pero sí son factores con los que esta danza coexiste. La expresión de la danza morisca manobra para deslindarse de la “pesada carga del hombre blanco”,²⁰ idea que Said y Kipling comparten y que consiste en la creencia absurda del occidental de darse a la tarea imperativa y urgente de “imponer su cultura y civilización sobre todos los linderos del mundo, generalmente sin percatarse de su torpe invasión”.²¹ Esta danza se aferra tanto a la expresión de los pueblos de la luna creciente,²² como al complejo que describe Antonio Manuel, como una de las palabras más huérfanas del diccionario: “flamenco”; aquella que procede del árabe morisco *felah-menkub*²³ y se refiere, en lengua árabe, al campesino *felah* y al sujeto que ha sido despojado tanto de lo material como de lo inmaterial; *menkub* designa a aquel expropiado de lo que es y también de lo que tiene, aquel que finalmente ha dejado de ser quien siempre ha sido. El flamenco —atribuido al

¹⁹ Edward Said, *Orientalismo*, p. 21.

²⁰ Rudyard Kipling, *La pesada carga del hombre blanco*, en Revista popular McClure's [en línea], p.1

²¹ E. Said, *op. cit.*, p. 21.

²² La luna creciente o media luna es considerada como un símbolo islámico, pero se remite de origen al imperio otomano (siglos XII y XIII). Le atribuyen a este símbolo su origen en la tradición sasánida, pero dada su hegemonía, la luna creciente y la estrella fueron adoptadas posteriormente por muchos países árabes en sus banderas. La adoración lunar se practica en la península arábiga al menos desde el año 2000 a. C. Como Manat, la vieja madre luna de la Meca, alguna vez reinó en la fe de todos sus hijos, quienes también la llamaban Al-Lat, la Diosa. Este nombre fue masculinizado como “Allah”, quien prohíbe a las mujeres entrar a las mezquitas, que algunas y más antiguas fueron construidas sobre templos de las sacerdotisas de la luna. <<https://santuariodelalba.wordpress.com/2016/02/24/la-luna-en-el-coran/>>. [Consulta: 29 de septiembre de 2019.]

²³ Antonio Manuel Rodríguez, Afirmaciones provenientes del documental *Las llaves de la memoria*, Documental, director: Jesús Armesto, 2016.

mundo occidental— es una estancia en vida más allá de la música y la danza, que intentará siempre desviar la acometida del destino. Uno de sus valores estéticos fundamentales radica en buscar constantemente su propia ascesis y para ello imprime vehemente su ritmo y rodada, provocando su soledad sonora donde es capaz de sortear sus alturas profundas. Esa “música callada” de la que habla Didi-Huberman, inspirado en una cita de Bergamín (quien a su vez retomó ese verso de un “Cántico” de san Juan de la Cruz y la musicalización que al respecto hizo el compositor catalán Frederic Mompou), significa psíquicamente “despoblar el espacio en presencia de todos y remitir a cada cual a sus soledades”,²⁴ donde finalmente reinará el silencio en el espacio emocionado, antes de recomenzar.

La morisca es una *bassadanza*, una danza de largo aliento con pausas expresivas que la acentúan y de repente le precipitan hacia una caída. Puede transformarse de repente en un baile de compás vivo que combina y contrasta las percusiones de la danza oriental ubicadas primordialmente en la cadera, pecho y cabeza, con la percusión flamenca que implica el poder del zapateado. Otras veces en ella resuena una antigua metáfora náutica que propone un incesante fluir continuo que convierte el flujo regular en algo vital.

La morisca es una danza inspirada poderosamente en la arquitectura hispano-árabe. Establece una relación dual y agonística entre la luz y la sombra del mismo modo que se observa en la arquitectura. Ambas son trazadas sobre patrones geométricos tanto exteriores como interiores, organizando los espacios que permanecen expuestos a la luz, con el mismo ahínco que aquellos que habitan en la sombra. Los arcos ultrasemicirculares, las almenas se traducen en las formas del cuerpo. Los conceptos del espacio positivo y negativo que permean la arquitectura mudéjar, impregnan también al cuerpo morisco y sus imaginarios. Danza y arquitectura se despliegan en el encuentro de tres dimensiones donde el arriba, el abajo, los dos lados y la poderosa existencia de un afuera y un adentro, exigen desplazamientos

²⁴ Georges Didi-Huberman, *El bailar de soledades*. Trad. de Dolores Aguilera. Valencia, Pre-Textos, 2008, p. 28.

en el lienzo de un mundo con 360 grados. A esta complejidad se suma el desafío que ambas enfrentan de manera muy distinta, la existencia de una cuarta dimensión que define su presencia: el tiempo.

Nacida del diálogo entre espacios interiores y exteriores, del clarooscuro que dibujan los contrafuertes y las celosías, la danza morisca transita patios imaginarios, arcadas, escaleras arriba, puertas abiertas por donde entra el sol en la mañana, mostrando el acceso a callejones que finalmente desembocan en avenidas, en plazas con fuentes donde brota el agua incesante. ¿Ciudades? De vuelta a las heterotopías que desafían su existencia y se asemejan a un trazo urbanístico, o al reconocimiento de la existencia de un espacio organizado que congrega, aísla y manifiesta sus poderes a cada paso.

La morisca: coreopolítica y coreopoliteia

Me atrevería a decir que el sujeto político particular que transforma los espacios de circulación en espacios de libertad tiene un nombre específico: el bailarín.

André Lepecki

Para definir el espacio, tanto interior cómo exterior que se manifiesta en esta forma coreográfica, es necesario plantear de ciertos conceptos que André Lepecki plantea en torno a la danza.²⁵ Él nombra como “coreopolítica” a esa danza que se mueve ciega y consensualmente, incapaz de movilizar sentimientos o pensamientos adyacentes. No es difícil entender de dónde la coreopolítica adquiere su nombre: tan sólo “circula... circula. No hay nada que ver”.²⁶

²⁵ André Lepecki, *Coreopolítica y coreopolítica o la tarea del bailarín* [en línea], 2016. Consultado el 13 de enero del 2020. <https://cultura.nexos.com.mx/?p=10775>, pant. 1.

²⁶ André Lepecki, *Coreopolítica y coreopolítica*. Nueva York, Universidad de Nueva York, 2011-2012, p. 6.

Fomentará el orden público y siempre pondrá a salvo el espacio escénico de cualquier intervención disonante o no planeada. Lepecki define bajo el término “coreopolítica” a aquella acción coreográfica que tiene la capacidad de cuestionar el contexto donde surge, distribuyendo y organizando sus posibilidades (energéticas, políticas de participación, de activación). La coreopolítica permanece atenta a las singularidades de todos los elementos de una situación, sabiendo que ellas se conforman en un plano de composición entre cuerpo, sus movimientos y su espacio, entendido como algo cercano a la historia.

La noción de libertad se encuentra vinculada íntimamente a la política, aunque el binomio danza-política no pueda ser entendido de forma práctica, sus analogías y metáforas presenciadas por un público, o de manera individual por quien la ejecuta, son capaces de iniciar una movilización reflexiva causada por el entrelazado profundo entre movimiento, cuerpo y lugar: La política coreográfica determina la manera en que las danzas clavan sus pies en los distintos suelos que las sostienen y cómo esos suelos tan diversos, transforman las danzas y se transforman a sí mismos en el proceso. “Dialéctica infinita, una corresonancia co-constitutiva que se establece entre danzas y sus lugares; y entre lugares y sus danzas”.²⁷

La danza morisca posee una singular fuerza crítica. En su espacio revela las líneas de fuerza que disponen las posibilidades de movilización y/o custodia, líneas de fragilidad que conducen a distintos espacios reflexivos. Se descubre como coreopolítica cuando se percata que al interior mismo de su gesto, se rebela, resiste y se reapropia de diversas tradiciones, desbaratándolas, deshilando sus ideas preconcebidas y adaptándolas a las necesidades expresivas de su contexto contemporáneo. Escapa al virtuosismo como ideal de belleza, se aleja de la reproducción de formas cada vez más sofisticadas en busca del reconocimiento del público, proponiéndole al cuerpo un abordaje más allá de su dimensión poética y su efervescencia creativa lo conduce hacia una práctica ideológica, donde se entrecruzan cuestionamientos, luchas de poder que no sólo arriesgan los

²⁷ *Ibid.*, p. 4.

discursos inscritos en el cuerpo y en la escena, sino que adquieren un carácter de vector utópico, de transformación y resistencia.

La expresión del morisco persigue el movimiento que importa y trasciende, aunque pueda consistir tan sólo en detenerse invocando el silencio. Sus movimientos o pausas suceden por un poder en ejercicio o pérdida, donde la “conmoción de la acción y de los sentidos, es energizada por la osadía de iniciar lo improbable, en el suelo siempre movable de la historia”.²⁸ Pausas, silencios o vacíos que —por legado del flamenco, componente indisoluble— afectan e intensifican el espacio en que se mueve. El cuerpo alcanza una forma, una tensión que por momentos parece rechazar toda experiencia cotidiana. El silencio de la transgresión de la excepcionalidad. Sostiene Raymundo Mier que el silencio es la experiencia interior de un cuerpo que reclama una naturaleza enorme ya que se expande y abre su cauce. El cese del movimiento, del impulso; “la inmovilidad de un cuerpo que baila nos presenta la vivencia del sí mismo transformada en pauta y control”.²⁹ Estas condiciones tanto espaciales como temporales, que afectan a la danza morisca, permiten dejarse nutrir de una energía psíquica propia, que conducida hacia el terreno de la interpretación es capaz de habitar a la vez profundidad y superficie. “Se baila con la pura y simple verdad”, en la danza morisca se debe “saber aparecer sin verse parecer”, es decir, “no trampear, ni simular jamás”.³⁰

En ejercicio de una realidad que puede amplificarse o disminuirse, pero siempre “la fuerza inconsciente es constitutiva de las formas”.³¹ Quien danza lo morisco se sumerge psíquica y corporalmente, desde donde escucha mejor la musicalidad. Quien baila morisco se centrifuga. En cada movimiento siempre subyace el riesgo de perderlo todo: “Es en la grieta y su vacío plenamente potente, es en el accidente que todo el suelo siempre ya es, que el sujeto político

²⁸ A. Lepecki, *op. cit.*, p. 3.

²⁹ R. Mier, Raymundo, *Leer a Valéry*. La danza, las puntuaciones de la mirada, compilación de Patricia Cardona. Visiones de cinco siglos. Tomo I: Ensayos históricos y analíticos, Cendi Danza / INBA / Conaculta / Escenología, México, 2002, p. 108.

³⁰ J. F. Chevallier, *op. cit.*, p. 85.

³¹ F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, p. 70.

surge porque en él escoge el tropiezo, y, en el deseo del tropiezo, ve el delirio policial de la circulación ciega y sin fin ser saboteado".³²

La morisca propone otro neologismo capaz de nutrir la lógica de Lepecki: la *coreopoliteia*. No resuena con la de Platón y Aristóteles, ni con la idea de una sociedad educada y participativa, sino con la organización y distribución de los espacios interiores y exteriores donde transcurre la danza en ejercicio de todas sus potencias. La estructura de la danza morisca no la produce una sucesión de pasos, sino la organización de uno o varios espacios danzables y por tanto, habitables; con características, motivaciones y actividades bien definidas y organizadas entre sí. Plazas, avenidas, puentes, escaleras arriba, edificios públicos, habitaciones interiores que se recrean en la imaginación para lograr un devenir en un lienzo de 360 grados que es el mundo, donde nacen, habitan y mueren los distintos motivos danzarios y sus consecuentes evoluciones coreográficas.

El acto dancístico morisco construye una especie de *polis* organizadas coreográficamente, que permiten suceda la posibilidad en el acto de los espacios definidos y organizados. La narrativa dancística propone un orden que sintetiza al movimiento, cuerpo y lugar del sujeto dentro, pero también fuera de las arquitecturas provistas desde la psique, ejecutadas en el movimiento, sensibilizadas en el sonido, y hechas como expresión, que imprimen al acto de fuerza como concepto contenedor y creador. La danza morisca provee y enlaza el espacio con el sujeto, y viceversa.

Alejada de la política de los políticos, y cercana a una definición que implica una expresión natural de la condición humana con una autosuficiencia completa que le aproxima al atributo de la felicidad y pese a su nostalgia inmanente, la danza morisca se ha ido definiendo poco a poco en términos estéticos durante los últimos diez y ocho años. Cuando es bailada, una movilización se realiza. No importa que la relación entre la danza y la teoría política nunca se haya comprendido plenamente, por ahora la dejamos aquí, en el limbo donde habitan las metáforas.

³² A. Lepecki, *op. cit.*, p. 4.