
This is the **published version** of the article:

Crespo Campos, Marta; Masgrau, Lluís , dir. Entre el cuerpo y el texto : May B de Maguy Marin y Samuel Beckett. 2021. (1174 Màster Universitari en Estudis Teatral)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/250724>

under the terms of the  license

**Entre el cuerpo y el texto:
May B de Maguy Marin y Samuel Beckett**

Autora: Marta Crespo Campos

Tutor: Lluís Masgrau

Treball Final del Màster Universitari en Estudis Teatrats

Barcelona, juliol 2021



*El cuerpo supera el conocimiento que de él se tiene, y
[...] el pensamiento supera en la misma medida la
conciencia que se tiene de él.*

Gilles Deleuze

Resumen

El presente trabajo analiza *May B* de Maguy Marin (1981), pieza emblemática de la Nueva Danza francesa en diálogo intertextual con la obra de Samuel Beckett, desde el punto de vista de la relación entre danza y texto. Enmarcamos la comprensión de este objeto de estudio dentro del problema del vínculo complejo entre la danza y el lenguaje, que se ve ciertamente transfigurado en lo que concierne a la danza contemporánea. El estudio parte de la teoría de la danza, la teoría de la literatura y la filosofía de inclinación postestructuralista para analizar en esta pieza aspectos como el carácter textual de la coreografía, la materialidad del lenguaje expuesta a partir de la voz, o la desfiguración del cuerpo como modo de disolución del sentido. Concluimos que mediante estos elementos *May B* propone una revisión tanto de la idea moderna de autonomía del cuerpo danzante como de la preeminencia textual sobre el código dancístico presente en el ballet clásico. En este sentido, observamos que la referencia al universo beckettiano en la pieza no se sitúa en el marco de la representación, sino en el seno de una reflexión sobre el lenguaje y su relación con el cuerpo en la danza.

Palabras clave: danza contemporánea, cuerpo, textualidad, intertextualidad, Beckett, *May B*.

Abstract

This paper analyzes *May B* (1981) from Maguy Marin, an emblematic work of the French New Dance in intertextual dialogue with Samuel Beckett, from the point of view of the relationship between dance and text. We understand this object of study through the problem of the complex engagement between dance and language, which is certainly transfigured in contemporary dance. Following poststructuralist-oriented dance theory, literary theory and philosophy, we analyze in this piece aspects such as the textual inclination of choreography, the materiality of language exposed through the voice, or the disfigurement of the body as a mode of dissolution of the meaning. The study concludes that *May B* proposes a revision of both the modern idea of an autonomous dancing body and of the textual preeminence over the dance code present in classical ballet. In this sense, we observe the reference to Beckett's universe is not here situated within the framework of representation, but as a reflection on the relationship between language and the dancing body.

Key words: contemporary dance, body, textuality, intertextuality, Beckett, *May B*.

Índice

0. Introducción.....	p. 1
1. Intertextualidad, dialogismo y la lógica del carnaval.....	p. 5
2. Análisis de <i>May B</i>	p. 8
2.1. Parte I: Texto, carnaval y coreografía.....	p. 9
2.2. Parte II: Disfraces y objetos beckettianos.....	p. 15
2.3. Parte III: Agotamiento y circularidad.....	p. 18
3. <i>May B</i> y Samuel Beckett: cuerpo y lenguaje.....	p. 19
3.1. Carácter lingüístico de la coreografía.....	p. 19
3.2. Corporalidad de la voz y desemantización del lenguaje.....	p. 21
3.3. Desfiguración del cuerpo.....	p. 23
4. Conclusiones.....	p. 25
5. Referencias bibliográficas.....	p. 27

0. Introducción

La danza ha mantenido históricamente un vínculo problemático con la palabra. Como recuerda Laurence Louppe en su *Poética de la danza contemporánea* (2011), parece haber dos preceptos canónicos para la tradición de la danza: el acto del bailarín es silencioso y la única dimensión sonora autorizada debe ser de orden musical (278). La introducción de la voz en esta disciplina es precisamente un signo de rebelión de la modernidad frente a la tradición del ballet clásico y su concepción figural del cuerpo danzante.

En términos coreográficos, el concepto de *figura* mantiene una interesante proximidad con su definición en el contexto de la retórica clásica: «the choreographic figure presented bodies as physical metaphors of written characters or symbolic designs» (Franko 2015: 15). Por ello, si la corporalidad del ballet se constituye en el intento de sublimar su existencia en una pura metáfora, tratando de despojar los movimientos de la materialidad del cuerpo (Bardet 2012: 28-29); no sorprende que la expulsión de la voz sea intrínseca a los mismos preceptos de una tradición dancística con un importante trasfondo platónico y neoplatónico. En este sentido, la incorporación de la voz del bailarín en escena tiene que ver, ciertamente, con un deseo de pensar el cuerpo del intérprete por fuera del dualismo metafísico entre el cuerpo y el alma; un deseo que no descuida las relaciones entre cuerpo y lenguaje, encontrando en la voz el signo de una materialidad rotunda de este último y, al mismo tiempo, su extrañeza irreductible en cuanto elemento fronterizo entre el sujeto y la alteridad, entre el cuerpo y el lenguaje.

Sin embargo, a pesar de esta exclusión de la vocalidad, el lenguaje se encuentra de otro modo presente en nuestra tradición dancística previa a la modernidad. En *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body* (2015), Mark Franko ya advierte de la fuerte impronta textual del ballet en sus orígenes cortesanos en la Francia de finales del siglo XVI, donde, si bien el texto no comparece mediante el acto fónico, sí lo hace desde un punto de vista partitural o incluso dramático. Precisamente, como señala Franko, una de las primeras manifestaciones del ballet de corte barroco, la llamada *danza geométrica*, presenta el cuerpo danzante en este sentido como *figura* del lenguaje. Un ejemplo claro de ello se encuentra en el hecho de que, según muestran los libretos conservados, la coreografía de dicha danza consistía en generar composiciones grupales de *figuras* geométricas o de letras que el espectador debía ensamblar en una palabra o secuencia de palabras como una frase descifrable (2015: 16), como puede verse en el alfabeto viviente dibujado por Giovanni Battista Braccelli (figura 1).



Figura 1: Giovanni Battista Braccelli, «Alfabeto figurato» («Alfabeto figurado») de Brizzarie di varie figure (1624), © Bibliothèque Nationale, Paris.

Al parecer, la danza no se basaba aquí sino en la creación de ciertas poses o *figuras* susceptibles de ser interpretadas en un sentido lingüístico, según una concepción escultórica del cuerpo instaurada en la voluntad de representar un texto; mientras que el movimiento quedaba reducido a las transiciones caóticas entre las poses. La atención del público era entonces guiada de la coreografía a la lectura, del cuerpo al significado.

Si bien la *danza geométrica* fue solo uno de los géneros del ballet de corte —cuya evolución se ramifica en otra suerte de tecnologías coreográficas—, constituye un buen ejemplo de la deuda textual que Franko observa como elemento constitutivo y transversal a estos orígenes del ballet. Es más, el carácter textual del ballet de corte, según entiende el autor, no solo se encuentra en la representación alfabética y simbólica de la *danza geométrica*, sino también, por ejemplo, en la adaptación del ritmo musical —y, con este, el coreográfico— al metro poético¹ o en la supeditación de la coreografía a la estructura del drama aristotélico. Cabe subrayar que esta preeminencia del texto sobre la danza se da en detrimento de la autonomía del cuerpo danzante, pues implica que el movimiento del bailarín se encuentre antes motivado por una partitura textual predefinida que por la singularidad de su propio cuerpo².

El marco proporcionado por el libro de Franko ya nos ofrece un terreno fértil para pensar la relación, no solo entre danza y texto, sino también entre la autonomía del cuerpo danzante y la voluntad de gestar un pensamiento y un modo de decir específicos de la

¹ Cada nota tiene la duración de una sílaba, y, cada paso de baile, la duración de una nota. Así, «for when poetic meter determines musical and, by extension, dance rhythm, both music and dance merely enhance the word and become rhythmically dependent on it» (Franko 2015: 27).

² Una de las tesis principales de *Dance As Text* apunta a que dicha preeminencia del texto sobre la autonomía del cuerpo estaba al servicio del poder del rey, en la medida en que suponía una *in-textuación* del cuerpo en el espacio monárquico. En este sentido, Franko analiza uno de los géneros de la danza de corte francesa, el *ballet burlesque*, como un ejercicio de disidencia que se alejaba del anterior cometido afianzador del poder monárquico mediante un ejercicio de autorreferencialidad crítica de la danza y de búsqueda de la autonomía del cuerpo danzante. El *ballet burlesque*, protagonizado por una nobleza en decadencia que se resistía a desaparecer, contravino, según explica Franko, las exigencias dramáticas de los ballets para introducir una ambivalencia crítica en el significado de las piezas, estableciendo lo que el autor señala como una relación no dramática o inexpressiva con su tema (2015: 85).

danza. No olvidamos, justamente, que el gesto moderno frente a la tradición dancística en Occidente es también un intento de buscar la autonomía del cuerpo respecto de la música y el texto. Por esta razón, cuando la danza moderna y la danza contemporánea se acercan al texto, cabe sospechar que lo hacen de un modo muy distinto a cómo esto sucede en el régimen del ballet. Si, como decíamos, en el ballet clásico, en palabras de Louppe (2011), «una fábula “gestiona desde el exterior” los componentes internos de un movimiento danzado» (223), marcando el devenir dramático del espectáculo según una estructura propiamente teatral y aristotélica; según la misma autora, la danza contemporánea logra como una de sus especificidades más valiosas generar modos de referencialidad al arte y la literatura ciertamente singulares y alejados de la *mimesis* dramática:

Esta distancia que puede abrirse entre la referencia y el propósito es una de las más bellas conquistas de la danza contemporánea. En ella se pueden abordar todo tipo de obras [...] sin estar obligados, como los cineastas, a seguir el desarrollo lineal del texto. Lo que la danza contemporánea ha desacreditado con mayor eficacia es la «fábula» en su sentido tradicional. (2011: 235)

En noviembre de 1981, la coreógrafa Maguy Marin estrenó *May B*, una pieza de danza contemporánea en diálogo intertextual con la obra de Samuel Beckett que se convertiría, pocos años después, en emblema de la Nueva Danza francesa³. El interés de Marin por el autor irlandés derivó aquí en la construcción de una corporalidad grotesca y paradójicamente disfuncional, en oposición al esteticismo y el imperativo de belleza de los cuerpos del ballet⁴, cuya tradición en Francia tuvo una presencia muy significativa hasta los inicios de la Nueva Danza (Grebler 2017: 172). La coreógrafa comenta que en el proceso de creación de *May B* no tomó como referencia ninguna obra en concreto, sino que trató de establecer una relación difusa con Beckett que le permitiera usar libremente

³ Entre los trabajos académicos sobre *May B*, destacan las tesis doctorales de Fanny Fournie (2012) y María Albertina Silvia Grebler (2017), si bien proponen un enfoque de lectura distinto al que aquí planteamos. Fournie estudia la pieza en una comparativa con el ballet de *Giselle* a partir de un punto de vista sociológico de las emociones. Por su parte, Grebler analiza la aparición de la Nueva Danza francesa con *May B*, en paralelo al surgimiento del Tanztheater de Pina Bausch, como signo de un devenir teatral de la danza no asentado en la representación que marcaría una de las derivas más importantes de la danza contemporánea. Este último estudio nos ha servido significativamente por sus aportaciones contextuales e historiográficas, que permiten comprender mejor en qué circunstancias apareció la pieza.

⁴ En palabras de Maguy Marin: «I think that I was so strongly attracted to Beckett because, in the dance medium, I always suffered from this aestheticism of the dancer's body which requires that the dancer be young and beautiful» (Cousineau 1994: 137).

los elementos de su poética que más le interesaran a la hora de desarrollar la pieza⁵. El mismo título, de hecho, se hace cargo de este uso ambiguo y difuminado del referente beckettiano⁶.

Partiendo de estas consideraciones, el presente trabajo tiene por objetivo analizar la relación singular que *May B* establece entre la danza y los textos de Samuel Beckett. Enmarcamos la comprensión de este objeto de estudio dentro del problema del vínculo complejo entre danza y lenguaje, situado brevemente más arriba, que, como indicaba Louppe, se ve ciertamente transfigurado en lo que concierne a la danza contemporánea. Nuestra hipótesis sugiere que *May B* propone una revisión tanto de una idea de autonomía del cuerpo danzante como de la preeminencia textual sobre el código dancístico. En este sentido, consideramos que la presencia del universo beckettiano en la pieza no es ajena a dicha reflexión sobre el lenguaje y su relación con el cuerpo, sino que se elabora como su misma condición de posibilidad⁷. El estudio se mueve en tres niveles de análisis de lo lingüístico en *May B*: el lenguaje como partitura o estructura compositiva; la materialidad del lenguaje encarnado en la voz; y, finalmente, el lenguaje en cuanto que tejido semiótico o texto en diálogo permanente con otros textos.

El desarrollo de este estudio se ha realizado a partir del visionado de la obra con la grabación oficial de *May B* realizada por Luc Riolon en 1997, disponible en Vimeo. La metodología utilizada para el análisis es eminentemente teórica y transita entre la filosofía, la teoría de la danza y la teoría de la literatura, con un importante enfoque postestructuralista. El trabajo de Mark Franko (2015), como ya sugiere esta introducción, nos ha permitido establecer un marco de comprensión de la importancia estético-política de la relación entre las tecnologías coreográficas y el texto en la danza de espectáculo, así como la significación disruptiva de una deriva autónoma del cuerpo danzante. Por otro

⁵ «I wanted very much for the relationship to remain diffuse. I read everything, really immersing myself in the essence of Beckett, but without clinging to any one work in particular» (Cousineau 1994: 137).

Por otra parte, es conocida la anécdota que cuenta cómo Maguin consiguió reunirse con Beckett, quien le sugirió que estableciera una relación «irrespetuosa» con sus obras (Cousineau 1994: 135).

⁶ Grebler comenta a este respecto: «A escolha do nome da peça é um trocadilho bem à moda beckettiana, em que Marin explora a ambiguidade da palavra may: no título ela pode ser compreendida como nome próprio (May), e como verbo da língua inglesa, (may be). May Beckett, era o nome da mãe do escritor (com a qual Beckett teve uma relação tumultuada) e may be, significa talvez em nossa língua, é uma expressão usada constantemente pelos personagens de Beckett em suas peças. Segundo Marin, este também foi o título de um primeiro trabalho que o escritor teria feito quando ele ainda era um estudante no liceu» (2017: 222).

⁷ No es baladí, de hecho, que Maguy Marin afirme la importancia de la obra de Beckett para el desarrollo de su trayectoria coreográfica, independientemente de *May B*: «Every time that I start a new work I reread Beckett's own texts as well as things that have been written about him. I always find this to be extremely enriching. Often, there is no direct relationship with the dance piece that I am actually working on» (Cousineau 1994: 139).

lado, nos resultan especialmente productivas las aportaciones de Julia Kristeva (2001) en torno al concepto de *intertextualidad* y la lógica de la ambivalencia carnalesca para pensar la relación entre *May B* y el universo de Samuel Beckett como una relación dialógica, esto es, no representativa, sino transformadora. Interpretamos en este sentido las referencias de *May B* al carnaval.

El trabajo consta de tres capítulos. En el primero, se introduce brevemente la cuestión de la *intertextualidad* a partir de «El diálogo, la palabra y la novela» de Kristeva (2001), sobre la que pivotará especialmente el inicio del siguiente apartado. El segundo consiste en un análisis lineal de *May B*, fragmentado en sus tres partes, con especial atención a aquellas cuestiones más destacables respecto al objeto de estudio. El tercer capítulo se focaliza en tres aspectos de la relación entre cuerpo y lenguaje en la pieza derivados del análisis anterior, relacionándolos más específicamente con el pensamiento literario de Samuel Beckett. Se observan en esta parte la cercanía entre la concepción beckettiana del lenguaje y el pensamiento coreográfico en *May B* (3.1), la materialidad del lenguaje expuesta mediante la voz (3.2) y la desfiguración del cuerpo como proceso de disolución del sentido que ofrece ciertos matices respecto de la idea de autonomía del cuerpo danzante (3.3).

1. Intertextualidad, dialogismo y la lógica del carnaval

En este capítulo nos referiremos al pensamiento de Julia Kristeva en torno a la *intertextualidad* con el objetivo de establecer un horizonte de comprensión de las relaciones semióticas entre *May B* y los textos de Samuel Beckett.

Kristeva introduce la noción de *intertextualidad* en 1969 en «El diálogo, la palabra y la novela» (2001), a partir de su lectura de los trabajos de Mijaíl Bajtín sobre el dialogismo en la novela rusa. Este texto supone una aportación en el ámbito de la semiótica heredada de Saussure que insta a una revisión del estatuto de la palabra poética, pues, según observa Asensi, «Kristeva encuentra en cierta escritura literaria un radicalismo tal» para el que la semiótica, «que estudia los procesos significativos que transcurren dentro de los amplios límites del sistema y de la norma [...], no tiene las condiciones epistemológicas necesarias» (2003: 628).

En este contexto marcado por el reconocimiento de una cierta insuficiencia teórica, que supone, a mayor escala, un momento de gran importancia en el paso del

estructuralismo al postestructuralismo, se está empezando a producir un desplazamiento del foco del análisis estructural del significado al significante. Es aquí donde Kristeva encuentra en Bajtín un reemplazamiento del «tratamiento estadístico de los textos por un modelo en que la estructura literaria no *está*, sino que se *elabora* con relación a *otra* estructura» (2001: 188), o, dicho de otro modo, una «concepción según la cual la “palabra literaria” no es un *punto* (un sentido fijo), sino un *cruce de superficies textuales*, un diálogo de varias escrituras» (2001:188). Entre otras cosas, porque todo texto se insiere en la historia y la sociedad, «encaradas a su vez como textos que lee el escritor y en los que se inserta reescribiéndolos» (2001: 188). Palabra y texto presentan, así, una estructura dialógica, pues siempre aparece en ellos la huella de otra palabra, de otro texto, la huella del otro: «la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto)» (Kristeva 2001: 190). No podemos ahora detenernos más en esta cuestión, que merecería una atención mucho mayor, pero sí quisiéramos subrayar algunos de los puntos que resultarán pertinentes para nuestro análisis.

En primer lugar, nos interesa el desplazamiento que realiza Kristeva respecto a la distinción entre monólogo y diálogo. Contrariamente a la idea sustancial o esencialista que los formalistas rusos tenían sobre la oposición entre el diálogo —*carácter* de la comunicación lingüística— y el monólogo —«equivalente de un estado psíquico» o exteriorización de la interioridad del sujeto (2001: 192)—, Kristeva, con Bajtín, piensa dicha diferencia en términos cualitativos: no se trata de «la distinción *directo-indirecto* (monólogo-diálogo)» sino que «el diálogo puede ser monológico, y lo que se llama monólogo a menudo es dialógico» (2001: 193). Por ello, existen, por lo menos, dos formas distintas del diálogo, incluso aquella que parece excluirlo, la monológica. La diferencia no radica, entonces, en la cantidad de interlocutores o de textos de distinta procedencia puestos a *dialogar* (uno o bien más de uno), sino precisamente en el carácter de la relación que se establece entre dichos textos. Así pues, aunque la palabra (el texto) se estructure de manera dialógica, el hecho de que su configuración se establezca a partir de otros textos y procedimientos de textualización (de la historia y la sociedad, por ejemplo) no va siempre ligado a un *verdadero* diálogo, es decir, a la posibilidad de confrontación. Es en este punto donde la teórica de inclinación marxista considera que la palabra poética tiene un estatuto *doble* y revolucionario, puesto que vendría a superar la lógica de la infraestructura de los textos codificados escribiéndose en oposición o al margen de ellos.

En otras palabras, Kristeva señala que el discurso monológico —característico de la épica y el realismo— funciona según una lógica lingüística 0-1, donde a un significante le es supuesto un significado. El significado es 1 porque se corresponde con la definición, la «verdad» y, por tanto, la ley, Dios; y se instala en un pensamiento científico-teológico basado en la identificación, la determinación, la causalidad. Sin embargo, en el lenguaje poético, 1 no es un límite, sino que su lógica «englobaría el intervalo de 0 a 2, un continuo en el que el 0 denota y el 1 es implícitamente transgredido» (2001: 197). Para Kristeva, este funcionamiento del lenguaje poético no es otro que la lógica del carnaval:

La descripción realista, la definición de un ‘carácter’, la creación de un ‘personaje’, el desarrollo de un ‘tema’: todos esos elementos descriptivos del relato narrativo pertenecen al intervalo 0-1, y por lo tanto son *monológicos*. El único discurso que se realiza íntegramente en la lógica poética 0-2 sería el del carnaval: transgrede las reglas del código lingüístico, así como de la moral social, adoptando una lógica de sueño. (2001: 198)

El lenguaje poético, entonces, no designa, sino que se encuentra siempre entre los textos, estableciendo así una relación carnavalesca con el conjunto de palabras que lo permean, tomando las palabras de la lengua oficial para volverlas ambiguas y extrañas.

A pesar de que no nos movemos ahora en el terreno literario, sino en el campo de la danza, nos inclinamos a considerar que esta dimensión intertextual analizada por Kristeva está también presente en otros sistemas de signos no explícitamente lingüísticos. Más todavía, cuando, como en *May B*, estos establecen una relación directa con algunos textos —aquí con el conjunto de la obra beckettiana, y especialmente con *Esperando a Godot*, *Fin de partida*, *Días felices* o *Come and Go*. Con Kristeva, consideramos, sin embargo, que la pieza no solo construye una intertextualidad con los textos de Beckett, sino que hay en ella otros muchos textos —entendiendo por *texto*, un sistema de signos; es decir, textos que no son siempre eminentemente textuales— en diálogo. Algunos de ellos son, por ejemplo, la música de Schubert, del carnaval de Binche o de Gavin Bryars; la historia de la danza, o incluso las propias interpretaciones de Beckett.

En nuestro análisis, tomaremos en consideración la confluencia de algunas de estas distintas textualidades, observando los procesos dialógicos, no representativos —no redundantes, sino transformadores—, en otra instancia, carnavalescos. Nos parece además relevante a este respecto la proximidad que —también como otro texto— *May B* presenta con el carnaval y su lógica ambivalente.

2. Análisis de *May B*

¿Qué sucede en *May B*? Diez cuerpos vestidos con camisones rotos y recubiertos de arcilla blanca se mueven en manada por un escenario vacío de escenografía. Estos cuerpos revisten una extraña ambigüedad: imbuidos de una torpeza que ha sedimentado en una morfología física deformada y ciertamente disfuncional, han subsumido la singularidad de sus cuerpos fuera de la norma a una articulación grupal de precisión y complejidad sorprendentes. Casi durante todo el espectáculo, los intérpretes aparecen *sujetos* a un patrón rítmico que dictamina la gramática de sus desplazamientos, gestos, pequeñas danzas, relaciones y sonidos de todo tipo —tanto lingüísticos o pseudo-lingüísticos como jadeos, risas, llantos, gemidos.

En la medida en que configura buena parte de la estructura de la pieza, esta cuestión rítmica adquiere una especial relevancia; y resulta, a nuestro parecer, uno de los elementos mediante los que *May B* establece un diálogo fuerte con lo textual y con el universo de Beckett. Es en este sentido que la pieza no asume una reproducción o *representación* de los supuestos *contenidos* de las obras beckettianas —una posible *trama* (entendida como desarrollo de determinadas acciones) o unos *personajes* (con roles, inclinaciones, conflictos)—, ni siquiera de los textos en su enunciación literal; en su lugar, la obra reelabora su gesto en la forma de una reflexión sobre el lenguaje, el movimiento, el cuerpo y el sujeto tomando el discurso de la danza como punto de vista.

Como veremos, la aparición de referencias, a partir de la segunda parte de *May B*, a ciertos personajes y objetos icónicos de *Esperando a Godot*, *Fin de partida*, *Días felices* y *Come and Go*, funciona por un procedimiento de aislamiento y descontextualización que los mantiene ajenos a la linealidad del *drama* tradicional. El texto no parece funcionar aquí, entonces, en la forma de un argumento, como en el teatro aristotélico o en el ballet clásico, sino que, precisamente porque la narración no se supone dada de antemano, «se elabora en y con el cuerpo» (Louppe 2011: 239).

En este capítulo realizaremos un análisis lineal de *May B* prestando especial atención a la relación que establece entre cuerpo y textualidad. Para ello, comentaremos por separado las tres partes en las que se divide el espectáculo, marcadas por una diferencia en la música, el vestuario y las acciones o movimientos de los intérpretes. Así, la lectura no se basará solamente en la descripción de lo que sucede en cada una de las partes, sino que tratará de subrayar y ofrecer una interpretación de aquellos aspectos de la relación entre la danza y el texto que resulten más relevantes para el trabajo. En este

sentido, nos detendremos con mayor detalle en la primera parte, por ser la que más complejidad e interés adquiere respecto a nuestro objeto de estudio.

2.1. Parte I: Texto, carnaval y coreografía

May B comienza con más de 3 minutos de música a oscuras. Suena el *lied* de Schubert *Der Leiermann* ('El zanfoñista'), la última pieza del *lieder Winterreise* ('Viaje de invierno'), basado en el poemario prácticamente homónimo de Wilhelm Müller. Este ciclo, con un fuerte carácter narrativo, como corresponde al género del *lied*, recoge el tropo romántico del *wanderung* o el caminante que se pierde en su deambular por el mundo, abandonada toda orientación, en un viaje hacia la nada que se torna una búsqueda de sí mismo. El *lieder* reproduce este viaje del yo poético hacia la muerte o la locura, y se cierra con el encuentro con el zanfoñista, en el *lied* que precisamente abre *May B*.

A medida que se empieza a iluminar progresivamente el escenario (min. 1:30), observamos a los diez cuerpos vestidos con camiones (figura 2), cubiertos de arcilla, los rostros completamente deformados en una transfiguración que ha recordado a las máscaras de la *Commedia dell'arte* (Vedrenne 2002: 179) y que guarda, también, un extraño parecido con aquellos dibujos para un estudio fisionómico de Le Brun en el siglo XVII⁸. Como si fueran cuerpos zombificados en constante proceso de disolución —la



Figura 2: Caracterización de los bailarines en *May B*. Captura de pantalla de la grabación del espectáculo (min. 1:22:43). ©Luc Riolon 1997.

arcilla se va desprendiendo progresivamente de ellos para ir recubriendo, a su vez, el escenario—, ya sin música, deambulan por el espacio; más bien, arrastran los pies, pesados, por el suelo. De algún modo, parecen evocar un estado final del cuerpo encarnando una suerte de discurso extremo sobre la vejez, un estado liminal entre la vida y la muerte (Védrenne 2002: 179).

En esta secuencia inicial (del min. 1:30 al 7:05), a pesar de la primera apariencia de devaneo, los intérpretes se mueven al unísono, creando, además, estructuras compositivas —círculos, diagonales—, simples, es cierto, pero que ya desde el inicio siguen un determinado patrón rítmico. Resulta además interesante que este ritmo no solo determina el movimiento, sino también la voz, pues los pasos se combinan con gemidos y jadeos.

⁸ Imagen reproducida como figura 20 en la pg. 22.

El movimiento y la voz funcionan en paralelo, ambos se encuentran programados en un patrón. Cualquier variación o expresión de los intérpretes es modulada por un impulso coreográfico, es decir, por una *escritura* o un texto cuya incorporación tiene lugar a través del ritmo. Así, en esta primera secuencia, la música es reemplazada por la musicalización de los sonidos de los cuerpos, organizados a través del ritmo. Pero, ¿a qué responde este ritmo?

El final de esta primera secuencia está marcado por la pronunciación del único texto, de entre los dos que aparecen en la pieza⁹, que *May B* rescata literalmente de las obras de Beckett: «Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir», la frase de Clov que abre *Fin de partida* (del min. 6:30 al 7:05). Es un momento subrayado en el espectáculo —pues se produce en un corte brusco de la dinámica construida hasta entonces—, quizás porque permite descubrir un aspecto especialmente relevante: la sintonía entre el ritmo establecido previamente y la estructura silábica de esta frase. Incluso aunque la pronunciación del texto no se realice conforme al ritmo de la secuencia inicial, su estructura silábica se corresponde con la estructura numérica de los pasos, jadeos, risas y gruñidos anteriores, con sus pausas correspondientes: 2, 3, 4, 7 y 7. Emerge aquí una pregunta: ¿la coreografía responde entonces a un patrón lingüístico (la estructura silábica de la frase que atraviesa el espectáculo)? ¿o, por el contrario, es la estructura silábica del texto la que emerge de un ritmo instituido desde el cuerpo? Nos movemos entre dos posibles interpretaciones. La primera: el texto instituye el movimiento del cuerpo, de modo que, se podría decir, con-forma el cuerpo, se encarna produciendo cuerpo. La segunda: el texto emerge como resultado de un patrón de movimiento proveniente del cuerpo. En cualquier caso, se abre una zona de indistinción entre lenguaje verbal, sonido y movimiento, por la que la pervivencia del texto se da en forma de ritmo (sonido y movimiento). La frase de *Fin de partida* queda, así, relegada al mismo nivel que la risa, los jadeos, los ruidos de estreñimiento, los pasos; despojada, en cierto modo, de su facultad de significar.

⁹ Ya un poco antes del final de la secuencia había aparecido un intento de habla, del que entre los gruñidos solo se rescataba una frase enigmática y descontextualizada: «elle ne m'a pas dit tout ça». La comentaremos posteriormente.

Tras la pronunciación de dicha frase, la irrupción de la música del carnaval de Binche marca el inicio de una nueva secuencia. A partir de la alternancia entre una marcha percusiva (min. 7:05) y una melodía más propia de los momentos de baile del carnaval (min. 12:54), la cartografía de movimientos se transforma. Durante la marcha, los cuerpos siguen sujetos al patrón de la música, pero esta vez se complejiza su repertorio de gestos, muchos de ellos asociados al tic¹⁰ o a la sensación de dolor (figura 3).



Figura 3: Gestualidad en May B al inicio de la marcha percusiva. © Agathe Poupenev 2009.

La coreografía muestra aquí un devenir maquinal de movimientos residuales del cuerpo, aquellos que parecen estar más fuera del control del sujeto, en los que impera la inclinación del cuerpo hacia su necesidad (morderse las uñas, temblar, rascarse, tratar de aguantarse el pis, tocarse allí donde a uno le duele). Así, esta parte parece reiterar la



Figura 4: Los intérpretes se encuentran en sus gestos compartidos en May B. © Agathe Poupenev 2009.

intuición anterior de que todo movimiento está de algún modo partiturizado, incluso aquel que pareciera más propio y genuino: los intérpretes se encuentran entre ellos repitiendo los mismos gestos, que se supondrían singulares pero se desvelan compartidos, con expresiones primero de sorpresa y luego de resignación (min. 9:12, figura 4).

En el minuto 12:16, la marcha termina de forma ciertamente abrupta, y se produce un breve silencio durante el que los intérpretes parecen vagar perdidos por el escenario, despojados de la partitura que los había sostenido hasta ahora. Pero enseguida (min. 12:54) comienza de nuevo una música carnavalesca, a la que responden inmediatamente con un baile frenético, rebotante de sexualidad grotesca y festiva. Los bailarines se

¹⁰ En el sentido de un movimiento convulsivo y repetitivo, provocado por la contracción involuntaria de los músculos.

disponen en parejas, se levantan en brazos (figura 5), realizan cabriolas y dan giros en una actitud corporalmente vitalista y alegre que contrasta con la dinámica coreográfica anterior. En este sentido, la referencia al carnaval no resulta en ningún caso baladí.



Figura 5: Danza festiva al son de la música carnavalesca en *May B*. © Agathe Poupeney 2009.

Como señalaba Kristeva (2001), la lógica carnavalesca somete los significados a un proceso de ambigüación y de «oposiciones no excluyentes», organizando un diálogo entre una cosa y su contrario: «lo alto y lo bajo, el nacimiento y la agonía, el alimento y el excremento, la alabanza y la maldición, la risa y las lágrimas» (209). Esta estructura de contrarios está presente todo el tiempo en *May B*, incluso, como decíamos, en la percepción que podemos tener de estos cuerpos que se ven al mismo tiempo constreñidos por un ritmo coreográfico —del que en algunos momentos parecen quejarse, o intentar escapar (min. 18:28)— y entregados deseosamente al placer del movimiento. Desde nuestro punto de vista, el carnaval, que comparece justo después de la pronunciación de la frase en el final de la primera secuencia («Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir»), refuerza el proceso de desementización del lenguaje que hemos señalado más arriba (pg. 11), puesto que el carnaval produce una transformación dialéctica que impugna «las leyes del lenguaje que evoluciona en el intervalo 0-1»¹¹ (2001: 209), y, así, precipita el signo hacia una ambigüedad:

El carnaval es esencialmente dialógico (hecho de distancias, relaciones, analogías, oposiciones no excluyentes). Ese espectáculo no conoce rampa. Ese juego es una actividad; ese significante es un significado. Es decir que dos textos se alcanzan, se contradicen y se relativizan en él. (Kristeva 2001: 208)

Que el lenguaje devenga carnavalesco en *May B* tiene que ver con que muchos de sus signos entran en contradicción: las pocas palabras que aparecen no tienen un significado último —a pesar de que la frase mencionada proclame un final, no marca sino el inicio de una fiesta carnavalesca y macabra—; el significado de la sujeción de los cuerpos a la partitura resulta ambiguo y no puede resumirse simplemente aludiendo al mensaje romántico-existencialista de la música de Schubert —y de una de las

¹¹ Véase el cap. 1, pgs. 6-7.

interpretaciones canónicas de Beckett—; la relación con Beckett no se sostiene sobre la representatividad, sino sobre la reelaboración grotesca. Huelga decir, no obstante, que el recuerdo de Beckett, así como de sus lecturas existencialistas, aparece intermitentemente dentro de esta estructura que mantiene en tensión lo textual —en un sentido partitural y semiótico— con su transgresión.

En esta dirección, hay un momento especialmente relevante (min. 14:20) en que —de nuevo, efectuando una interrupción del frenesí de la danza— dos de los intérpretes se separan del grupo y se buscan, el uno al otro, los genitales (figuras 6 y 7).



Figura 6: Uno de los personajes le busca al otro los genitales en *May B*. Captura de la grabación del espectáculo (min 14:30). © Luc Riolon 1997.



Figura 7: Los personajes de *May B* se buscan sus propios genitales. Captura de la grabación del espectáculo (min 14:52). © Luc Riolon 1997.

En su análisis de la pieza, Véronique Védrenne (2002) reconoce aquí el episodio de *Fin de partida* en que Clov se encuentra una pulga en los pantalones:

Clov (*angustiado, se rasca*): ¡Tengo una pulga!
Hamm: ¡Una pulga! ¿Todavía existen las pulgas?
Clov (*rascándose*): A no ser que se trate de una ladilla.
Hamm (*muy inquieto*): ¡A partir de eso la humanidad podría reconstruirse! ¡Por amor del cielo, atrápala!
Clov: Voy a por el insecticida». (Beckett 2019: 229).

El gesto se generaliza al conjunto de los intérpretes y, en ausencia de las palabras, se confunde el acto de buscar la pulga —al que, de hecho, solo nos remite el recuerdo de la escena entre Clov y Hamm— con el de buscarse los genitales. Dicha asociación —intuida en la frase subrayada del diálogo— sugiere la pregunta por la sexualidad y la fertilidad como una búsqueda cuyo resultado se sabe fallido de antemano. Búsqueda, nos aventuramos a decir, tanto de un principio organizador del sujeto —y de su cuerpo—, como de la relación con el otro. Precisamente esta cuestión vuelve a aparecer más



Figura 8: *Masturbación colectiva en May B.* © Agathe Poupeney 2009.

adelante (min. 23), en el momento en que se produce una masturbación colectiva (figura 8), de nuevo al ritmo textual instaurado en el inicio de la pieza. La masturbación termina con un llanto también colectivo, que reproduce la misma modulación rítmica y tras el que los intérpretes vuelven a sumirse en la dinámica coreográfica de la primera secuencia del espectáculo.

De algún modo, los intérpretes parecen buscar alguna especie de individualidad en medio de la partitura textual y coreográfica, como sugiere nuestra lectura de estos dos momentos señalados. Esta búsqueda se da en distintos momentos de interrupción de la música y la coreografía, que los intérpretes aprovechan para tratar de individuarse o realizar algún gesto por fin provisto de significado. Sucede algo parecido en el minuto 17:16, cuando, después de vagar unos segundos por el escenario, confluyen todos en una fila horizontal frente al público y se apoyan los unos en los otros —distribuyéndose ellos mismos por distinción de género— para quitarse las zapatillas (figura 9), en un recuerdo de la famosa



Figura 9: *Los intérpretes se quitan los zapatos (referencia a Esperando a Godot).* Captura de la grabación del espectáculo (min 17:54). © Luc Riolon 1997.

estampa de Vladimir que abre *Esperando a Godot*. Si bien los personajes de *May B* no tienen la dificultad de Vladimir para realizar dicha acción, la escena surte un efecto parecido de extrañeza tragicómica. Los intérpretes han tratado de escapar a la coreografía, pero han terminado creando ellos mismos, sin darse cuenta, otra disposición coreográfica. Tras este momento silencioso, cuando vuelve a sonar la música carnavalesca, vuelven a la danza con gestos quejumbrosos.

Otros ejemplos magníficos de intentos de individuación tienen lugar también en esta primera parte; como en el minuto 23:40, cuando, tras el llanto posterior al orgasmo fallido y la vuelta al patrón coreográfico de la primera secuencia, una de las intérpretes se separa del grupo para cantar una canción —desafinando— en un acto de solidaridad alegre al que el resto de personajes responden con una gran carcajada desacreditadora. O, el que cobra mayor relevancia: la gran pelea entre dos de las intérpretes (min 27:05), que

empieza con el resto de personajes mirando (figura 10), y termina convirtiéndose en una pelea colectiva a dos bandos cuyos pasos quedan perfectamente coreografiados al son de la sinfonía *Trágica* de Schubert (min. 32:34). No en vano la pelea se confunde con una gran danza grupal (figura 11), como las del inicio, ahora revestida de un referente musical más cercano a lo que esperaría un público acostumbrado al ballet —cuyas estrategias dramáticas, coreográficas y musicales han quedado puestas de manifiesto en esta escena—, y que termina con una gran risa silenciosa de los intérpretes.



Figura 10: Pelea en May B. © Agathe Poupenev 2009.



Figura 11: Pelea colectiva en May B. © Agathe Poupenev 2009.

2.2. Parte II: Disfraces y objetos beckettianos

Hacia el minuto 40 del espectáculo, el *lied* de Schubert *Der Tod Und Das Mädchen* (‘La muerte y la doncella’) modifica la atmósfera carnavalesca y elimina la función partitural de la música, ubicándola en un espacio más bien evocativo. Con un cambio brusco también en la iluminación, que ahora adquiere un cromatismo más frío, entre el azul y el morado¹², introduciendo una nota de seriedad emotiva y nostálgica, algunos de los intérpretes salen de escena y vuelven a aparecer *disfrazados* de personajes de *Esperando a Godot* (figura 12) y *Fin de partida* (figura 13).

¹² Es destacable que aquí la iluminación es la misma que en la escena de la primera parte en que los intérpretes se quitaban las zapatillas, comentada en la página anterior. En las imágenes (figuras 12 y 13) no puede apreciarse, pero sí en el vídeo a partir del minuto 40.



Figura 12: Pozzo y Lucky en May B. © Agathe Poupenev 2009.



Figura 13: Hamm y Clov junto a ¿Winnie y Willie? en May B. © Agathe Poupenev 2009.

Si en la primera parte de *May B* primaba la reflexión coreográfica sobre el movimiento, aquí pasa a un primer plano el referente. La preeminencia de la inmovilidad conjuga esta parte en un tratamiento de la escena si cabe cinematográfico o pictórico: ya no prima el gesto, sino la imagen de los personajes beckettianos, en los que se descubre una huella de los cuerpos zombificados de la primera parte. Reconocemos su singularidad por debajo de la máscara, no solo por su apariencia, sino porque parecen quedar residuos de sus dinámicas de movimiento previas, pues en algunos momentos repiten secuencias coreográficas instaladas en la parte anterior (figura 14), ya desprovistas del sentido musical que antes habían adquirido.

En esta segunda parte, el lenguaje abandona su carácter coreográfico para trasladarse a la voz de tres de las intérpretes que no llevan disfraz alguno. Ellas se disponen juntas en el extremo izquierdo del escenario, quizás recordando a los personajes femeninos de *Come and Go* de Beckett, e inician un largo parlamento apresurado del que no puede entenderse una sola palabra. El discurso ininteligible se solapa con la música de Schubert y se ve interrumpido en varios momentos por una gran risa grotesca (figura 15), para finalmente extenderse al resto de los intérpretes. Nos detendremos en esta cuestión más adelante, en el punto 3.2. (pg. 21).



Figura 14: Residuos de la coreografía festiva del carnaval en tres personajes de May B. © Agathe Poupenev 2009.



Figura 15: La risa de los personajes de *Come and Go* en May B. © Agathe Poupenev 2009.

Pero lo que sobresale en esta parte son principalmente los disfraces y los objetos, es decir, una dimensión simbólica del sujeto y sus atributos, las *cosas*¹³, tan importantes en Beckett —recordemos la bolsa de Winnie, llena de cachivaches, en *Días felices*—, cuyo uso también supone una coreografía del gesto cotidiano, frecuentemente en Beckett desprovisto de la dimensión utilitaria de dichos objetos.

Si Maguy Marin dispone aquí una suerte de reducción a mínimos de los personajes más reconocibles de Beckett, claramente no ha prescindido en ella de los objetos que, casi como extensiones de sus cuerpos —de sus disfraces—, los sujetan y los acompañan en todo momento: zapatillas, maletas, sombreros, el silbato de *Fin de partida*, la silla de ruedas y las lentes de Hamm, el despertador de Clov, la cuerda de Pozzo (¿o de Lucky?).

Seducidos por los objetos y sus rituales asociados —poner el despertador, cantar el *Happy Birthday* (figura 15), soplar las velas del pastel de cumpleaños, pelearse por un cacho de pastel y comerlo— los intérpretes, ahora personajes, o restos de personaje, parecen suplir con ellos el impulso coreográfico que les ocupaba durante la



Figura 15: El cumpleaños en May B. © Agathe Poupeney 2009.

primera parte. El momento del pastel de cumpleaños (min. 48:01), en que todos los intérpretes se juntan para cantar en silencio y con una exagerada actitud de felicidad, se precipita en este mismo sentido como un resquicio del lenguaje, en el que el encuentro es también un desencuentro. Los objetos, así, se vuelven casi más característicos de los personajes que sus propios cuerpos, como si estos estuvieran vaciados de identidad. Prueba de ello es que eran irreconocibles antes de disfrazarse. Los objetos, también, parecen aquí realizar una función más subjetivante que el propio lenguaje.

¹³ «¿Y los objetos? ¿Cuál debe ser la actitud para con los objetos? Ante todo, ¿hay que tenerla? Vaya pregunta. Pero no me ocultó que son de prever. Lo mejor es no detenerse en este tema, de antemano. Si, por una u otra razón, se presenta un objeto tenerlo en cuenta. Se dice que donde hay personas hay cosas. ¿Quiere esto decir que al admitir a aquéllas se han de admitir éstas? Habría que verlo. Lo que se ha de evitar, no sé por qué, es el espíritu de sistema. Personas con cosas, personas sin cosas, cosas sin personas, lo mismo da, estoy muy seguro de poder barrer todo eso en muy poco tiempo. No veo cómo. Lo más sencillo sería no empezar. Pero estoy obligado a empezar. Lo que significa que estoy obligado a continuar. Acaso acabaré por estar muy rodeado, en un cajón de sastre. Idas y venidas incesantes, atmósfera de bazar. Estoy tranquilo, id». (Beckett 2007: 20)

2.3. Parte III: Agotamiento y circularidad

Parecía coherente que la obra terminara con la desaparición de todos los intérpretes detrás de la cortina por el centro del escenario (min. 56); sin embargo, no se trata de buscar el cierre —precisamente porque este no existe—, sino la prolongación del límite, su empuje. Así, la tercera parte funciona como epílogo y revela el final de la segunda como un falso final. Ello se materializa precisamente en una estructura repetitiva y circular: los



Figura 16: Los intérpretes de May B caminando con las maletas. © Agathe Poupeney 2009.

intérpretes aparecen una y otra vez por el extremo derecho del escenario, vestidos con abrigos y trajinando pesadas maletas, como si estuvieran atrapados en el intento de irse (figura 16), mientras suena *Jesus' Blood Never Failed Me Yet* de Gavin Bryars, canción que pone a su vez en *loop* la grabación de un mendigo cantando por la calle.

Se desplazan lentamente, concentrados y con pasos rápidos, pero tan pequeños que apenas les permiten avanzar. Alguna vez aparecen comiendo zanahorias, plátanos u otros alimentos que ya se encontraban en los textos de Beckett, si bien ya no lo hacen con el fervor con que se peleaban por el pastel en la segunda parte del espectáculo. En esta parte, donde se recuperan las dinámicas de las dos partes anteriores, prima un agotamiento de la coreografía misma, y un cierto intento, ahora más rotundo, por parte de los personajes de abandonarla, que asume que ello solo será posible si logran abandonar el espectáculo. En este sentido, en el minuto 1:07:00, realizan la compleja operación de bajar uno a uno del escenario, como si este fuera un barco. Sin embargo, el espectáculo continúa, hasta que, de manera abrupta, los intérpretes empiezan a desaparecer misteriosamente: aquellos que salen no vuelven a entrar. Queda un último personaje en escena, repitiendo, por última vez: «Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir».



Figura 17: Último personaje que aparece en May B. © Agathe Poupeney 2009.

3. *May B* y Samuel Beckett: cuerpo y lenguaje

Tras el análisis de *May B* realizado en el apartado anterior, podemos ya sintetizar algunos aspectos de la relación que se establece entre danza y lenguaje en la pieza. En este capítulo, nos centraremos en tres de ellos. En primer lugar, nos referiremos a la cercanía entre la concepción beckettiana del lenguaje y el pensamiento sobre la coreografía en *May B* (3.1). En segundo lugar, trataremos el empleo de la voz como motor de una desesemantización del lenguaje (3.2). Finalmente, observaremos la desfiguración de los cuerpos al mismo tiempo como forma de disolución del sentido y respuesta un cierto ideal holístico del cuerpo danzante (2.3).

3.1. Carácter lingüístico de la coreografía

Como hemos visto en la primera parte de *May B*, la propia configuración del ritmo abre una serie de preguntas sobre la relación entre cuerpo y lenguaje, y, más específicamente, sobre el carácter textual o *partitural* del movimiento y la voz. Resulta aquí interesante, además, que estos se presentan muchas veces en términos no voluntaristas; de hecho, buena parte los movimientos y sonidos sujetos al ritmo se corresponden con aquellos que suceden por una *necesidad* del cuerpo sobre la que no hay agencia posible. Se produce, así, una cierta tensión entre la partitura y una suerte de dimensión excesiva o incontrolable del cuerpo; tensión que en el plano de la propuesta dancística de *May B* parece quedar resuelta en una identificación o un solapamiento entre la partitura y lo supuestamente impartiturizable. El cuerpo no es entonces emanación, no hay una *expresión genuina* del cuerpo que no esté sujeta a una estructura, sino que esta estructura prevalece en todo momento, y es precisamente sobre ello que *versa* la danza, según parece decirnos Maguy Marin.

Nos habíamos preguntado si la génesis de dicha estructura o partitura rítmica pertenece al ámbito del texto (del lenguaje) o del movimiento (del cuerpo). Sin embargo, *May B* no se inclina hacia ninguna de estas dos opciones; es más, la pieza parece precisamente orientada a desmentir la dicotomía entre cuerpo y lenguaje, que a su vez se instala en el seno del clásico binomio entre cuerpo y mente. Dicha problemática es también crucial en Beckett, quien, contestando a Descartes (Morey 2001), no se cansó de señalar la ausencia de una agencia suprema de la conciencia y de la soberanía de esta sobre el cuerpo —recordemos cómo, tantas veces en Beckett, el cuerpo se impone,

limitando la voluntad¹⁴. En la obra de Beckett, que la conciencia no tenga primacía sobre el cuerpo es también otra forma de subrayar que no tenemos lenguaje, sino que precisamente el lenguaje nos tiene a nosotros; no hablamos, sino que somos hablados, como repite *El innombrable*:

Es una simple cuestión de voces, digo lo que se me dice que diga, esperando que un día se cansarán de hablarme [...]. ¿Creen que yo creo que soy yo quien hablo? También esto es cosa de ellos. Para hacerme creer que yo tengo un Yo mío, y que puedo hablar de él, como ellos del suyo. Otra trampa para capturarme entre los vivos (Blanchot 1989).

No está de más recordar que esta *trampa* del fragmento se encuentra íntimamente ligada a uno de los principales problemas del método cartesiano por el que se afirma el sujeto: «Nietzsche ha señalado que la duda hiperbólica se olvida de algo. Descartes no duda lo suficientemente bien porque algo se escapa: lo que se salva de la duda es el lenguaje. El *cogito* no es sino un momento fallido. Es necesario también dudar del lenguaje que nos permite afirmar el *cogito*» (Lucero 2012: 125). El lenguaje, entonces, se sitúa aquí en el primer plano de la crítica para una desvalorización del sujeto cartesiano como fundamento de la experiencia y del conocimiento.

Pero esta operación radical, como apuntábamos más arriba, no descuida en ningún momento la reflexión sobre el cuerpo y su lenguaje —puesto que, como ya podemos empezar a considerar, el cuerpo no es ajeno al lenguaje, también se escribe como una textualidad. Como señala Deleuze en su célebre texto «L'épuisé», si Beckett agota la lengua, este agotamiento no debe entenderse solo como un agotamiento lógico, sino, por encima de todo, como un agotamiento fisiológico que atraviesa a todos sus personajes (1992: 3).

En este sentido, frente al ballet clásico, donde prima la partitura como pacto de artificio; y, frente a la danza moderna, donde se gesta la ilusión de una ausencia de partitura, de una autonomía y libertad del cuerpo ante la conciencia y la racionalidad (la cultura), *May B* parece ofrecer un planteamiento crítico que explora los límites de ambas posturas, y que se encuentra en consonancia con el tratamiento beckettiano del lenguaje. Diríamos que es esta confluencia problemática entre la carne y la inclinación discursiva

¹⁴ Además de la presencia constante de la enfermedad, la vejez y la disfuncionalidad en Beckett, *Días felices* ofrece una versión de ello ciertamente próxima a *May B*, pues sus personajes, Winnie y Willie, no son capaces de moverse o hacer si no es porque son invitados por ciertas señales, como el despertador, u objetos, como los que contiene la bolsa.

o textual del cuerpo lo que *May B* señala a partir de Beckett, quizás, como un horizonte de pensamiento ineludible para la danza.

3.2. Corporalidad de la voz y desemantización del lenguaje

Si en el apartado anterior hemos observado el funcionamiento del lenguaje desde el punto de vista sintáctico del texto, la partitura, el ritmo o la estructura, ahora nos interesan los actos lingüísticos que involucran la voz de los intérpretes, cuya presencia se encuentra desde el inicio hasta el final de *May B*.

Como ya mencionamos en el análisis del capítulo 2, solo hay dos frases articuladas gramaticalmente y con sentido semántico en toda la pieza. Una de ellas, «Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir», la primera frase de *Fin de partida*, es pronunciada una vez en la primera parte (véase la pg. 10) y como cierre del espectáculo. La otra, «elle ne me pas dit tout ça»¹⁵ aparece en medio de gruñidos incomprensibles, insertada en el ritmo ya ampliamente comentado también en las primeras páginas del análisis y seguida de una gran risa colectiva. Hemos visto, sin embargo, que los pocos actos verbales que tienen lugar en la pieza tienden a precipitar el lenguaje en gritos, jadeos y una verborrea desorganizada de sonidos indescifrables, muchas veces solapados con la música. En la segunda parte, las tres intérpretes que evocan la tríada femenina de *Come and Go* pronunciaban un largo parlamento con enfado, del que no podría entenderse una palabra, y este se extendía al resto de los personajes. En la tercera, persistían, como huellas de la anterior, tentativas de discurso aisladas en las que todos los intérpretes repetían el gesto de un habla que no conseguía decir.

En *May B*, la voz parece literalizar, así, aquella intuición de *El innumerable*: «Tengo que hablar sin tener nada que decir, nada más que las palabras de los otros. Sin saber hablar, sin querer hablar, tengo que hablar. Nadie me obliga, no hay nadie, es un accidente, es un hecho» (Blanchot 1989). Precisamente, la introducción de la vocalidad no garantiza aquí sino un proceso de desemantización del lenguaje: las dos únicas frases quedan envueltas por los jadeos, gruñidos, risas, llantos y otros sonidos del cuerpo, constatando la dimensión material del lenguaje, su génesis corporal, frente a su fallida vocación de significar. Como muestra Amanda Dennis (2011) en su tesis doctoral sobre Beckett y la fenomenología de Merleau-Ponty, el discurso de Lucky en *Esperando a*

¹⁵ ¿Se refiere, quizás, a la «madre», aludida ambiguamente mediante el título, como habíamos sugerido en la introducción?

Godot también constata una regresión del lenguaje a su base física y sonora, comparando elocuentemente el pensamiento —que no puede sino ser lingüísticamente material— y la danza:

Lucky's speech privileges homophony, sonority, rhyme, rhythm, allusion and repetition, as Beckett develops a poetic speech that works against the established meanings of words and stock phrases, especially those of academic discourse, there by calling into question the tyranny of the semantic in linguistic practice. The speech also works to reveal a relationship between language and the physical world by calling attention to the concrete, physical basis of abstract language, which suggests the origin of language in the body that moves, orients, gestures (perhaps dances?) before it speaks or thinks. *It may be possible, then, to link innovations in language with the possibilities of bodily movement, as the comparison between thinking and dancing in En Attendant Godot suggests.* (81)

Por su parte, Ixiar Rozas, que ha estudiado el uso de la voz en la danza contemporánea actual, señala que el desplazamiento del significado lingüístico en favor de la emergencia de la materialidad de la voz pone de manifiesto «la diferencia que existe entre la mera voz (*phone*) y la palabra inteligible (*logos*)» (2015: 71). Retomando el pensamiento de Giorgio Agamben, Rozas sitúa esta distinción entre *phone* y *logos* en el seno de la oposición entre dos formas de vida: *zoe* (la pura vida desnuda, reducida a la animalidad) y *bios* (la vida política, en comunidad). Así, en palabras de la autora: «la mera voz es lo que los animales y los seres humanos tienen en común: puede indicar solamente placer y dolor, experiencia que comparten tanto animales como humanos» (2015: 71). Desde este punto de vista, los modos de empleo de la voz en *May B*, lejos de encaminarse hacia una búsqueda del sentido, redundan en una dimensión excesiva del cuerpo respecto al discurso, desplazando la autoridad del *logos* y dibujando, a su vez, una zona de indistinción para estos cuerpos entre el hombre y el animal. En el siguiente apartado hablaremos de ello.

3.3. Desfiguración del cuerpo

Nos queda por comentar algo que no por estar en último lugar resultará menor, sino todo lo contrario. Se trata de la corporalidad de los intérpretes. Estos extraños cuerpos sujetos al lenguaje, pero cuyas voces desnudas no les permiten decir, y que se van deshaciendo a causa de su mismo impulso de moverse; estos cuerpos exhiben una potencia que no permite un análisis meramente intelectualizado de la pieza, por ejemplo, limitado a la función textual del ritmo coreográfico. Tampoco podríamos pensar su corporalidad solamente como una radicalización de los cuerpos disfuncionales que pueblan las obras de Beckett. Sometidos a un proceso de desfiguración, sus formas acusan deformidades y rasgos que se encuentran, podríamos decir, al borde de lo humano. En este sentido, las caras de los intérpretes, como habíamos mencionado al inicio del análisis de la pieza (cap. 2.2, pg. 9), recuerdan a los dibujos fisionómicos de Charles Le Brun en el siglo XVII, que proponían un estudio del carácter mediante los rasgos de la cara en una comparativa con los rasgos animales. Ello puede observarse en la semejanza entre las imágenes que, a modo de ejemplo, reproducimos a continuación (figuras 18 y 19):



Figura 18: Intérpretes de May B. © Agathe Poupenev 2009.



Figura 19: Intérprete de May B con parecido a los dibujos de Le Brun. Captura de la grabación del espectáculo (min. 9:04). © Luc Riolon 1997.



Figura 20: Cabeza fisionómica de Charles Le Brun (1671) © Distópia.

Traemos esto a colación porque, siguiendo con lo apuntado al final del apartado anterior (3.2.), la desfiguración de los cuerpos de los intérpretes no solo pasa por la evocación de un estado liminal y envejecido del cuerpo, sino por convocar una cierta zona

de indiscernibilidad entre el hombre y el animal que precisamente los vuelve ambiguos y grotescos. En *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Gilles Deleuze se refiere a la pintura de Bacon en términos que consideramos interesantes para pensar esta cuestión. Para Deleuze, en sus retratos, Bacon persigue el proyecto de «deshacer el rostro, encontrar o hacer que surja la cabeza bajo el rostro» (2016: 29). Si el rostro es «una organización espacial estructurada que recubre la cabeza» (2016: 29), otorgándole una identidad, la cabeza es simplemente la carne irreductible a toda estructura, a toda significación cultural. De los animales no decimos que tengan rostro, sino que tienen cabeza. En este sentido, comenta Deleuze que «la pieza de carne es la zona común del hombre y la bestia, su zona de indiscernibilidad» (2016: 32). Lo que resulta relevante, sin embargo, no es que el hombre se asemeje al animal: el filósofo francés ya advierte que no se trata aquí de semejanza o correspondencia formal, sino de una identidad de fondo, un hecho común entre el hombre y el animal. Este hecho común parece ser, precisamente, lo que excede y escapa al lenguaje y a la representación: el cuerpo.

A pesar de que los personajes de *May B* presenten, cada uno de ellos, ciertos rasgos singulares que permiten distinguirlos, por momentos ellos mismos parecen querer borrarse, intentando escapar, no solo del espectáculo, sino de su propio cuerpo. Deleuze habla de la sonrisa como lo único que sobrevive al desvanecimiento del cuerpo (2016: 37). Quizás la risa grotesca, constante en *May B* (figura 21), no esté lejos de ello.



Figura 21: Risa de los intérpretes de *May B*. © Agathe Poupenev 2009.

Si hemos hecho hincapié en la desfiguración del cuerpo en este sentido es, como puede intuirse, porque, en contraposición con la vocación lingüística y textual que predomina en la precisión rítmica y coreográfica de la pieza, hay aquí una apuesta fuerte por pensar la autonomía del cuerpo y sus posibilidades de rebasamiento de la estructura. Percibimos en ello una respuesta contundente al ideal autónomo del cuerpo de la danza moderna. Si el cuerpo de la danza moderna busca emanciparse de la estructura para

convertirse en el garante último del significado, *May B* presenta la alegría trágica de unos cuerpos sustraídos, beckettianamente, de toda posibilidad de significar¹⁶.

4. Conclusiones

La relación entre danza y texto en *May B* reviste una complejidad mucho mayor que la de la mera referencia temática a Samuel Beckett. En esta pieza icónica de la Nueva Danza francesa, la posibilidad de una representación de las obras teatrales beckettianas queda desplazada en favor de un tratamiento problemático de la relación entre el cuerpo danzante y el lenguaje. Si bien es cierto que abundan las referencias a determinadas escenas, personajes y objetos —especialmente, en la segunda parte del espectáculo— emblemáticos del autor irlandés, un análisis detenido nos permite observar que, antes que replicar los temas beckettianos, *May B* construye un diálogo con el pensamiento literario de Beckett mediante el que investiga la relación de sus intuiciones respecto a una crítica del sujeto y del lenguaje con el problema del cuerpo y del movimiento. En este sentido, más allá de cierto halo de tentación romántico-existencialista persistente, por ejemplo, en la música de Schubert y de Gavin Bryars —halo que, como sabemos, también envuelve la obra de Beckett—, percibimos en esta obra una profunda crítica al logocentrismo y a la concepción metafísica de la autonomía del cuerpo danzante, que deriva en una sobresignificación de este.

Dicha crítica, como se ha visto, tiene que ver con un tratamiento ambiguo y paradójico de la relación entre el texto y el cuerpo, que encuentra en la lógica carnavalesca del dialogismo —comentada por Kristeva— su modo de dinamitar los significados estables y habilitar la coexistencia de contrarios. Así, por un lado, la primera parte de la pieza sienta las bases de un funcionamiento de la estructura silábica de la primera frase de *Fin de partida* como partitura rítmica, que condiciona el movimiento de los intérpretes y la sonoridad que producen sus cuerpos trasladándose pesadamente por el espacio. Sin embargo, los elementos del espectáculo vinculados con la corporalidad de los bailarines, principalmente la voz y el proceso de desfiguración a que se han visto abocados, introducen un exceso dentro de esta partitura rítmica y su vocación discursiva,

¹⁶ Recordemos aquel momento de *Fin de partida*:

«Hamm: ¿No estamos a punto de... de... significar algo?»

Clov: ¿Significar? ¿Nosotros, significar? (*Risa breve.*) ¡Qué bueno!» (Beckett 2019: 228).

garantizando la radical materialidad del lenguaje y su imposibilidad de significar. En este sentido, comparece aquí a una concepción ambigua del cuerpo, al mismo tiempo sujeto a un lenguaje que no le pertenece — como veíamos con Beckett—, y ciertamente incapaz de ser reducido a él.

En último lugar, podemos considerar que, mediante este pensamiento de la relación entre cuerpo y lenguaje, *May B* propone un devenir beckettiano de la danza. Este consiste, lejos de una apuesta minimalista —afín a ciertas lecturas de la última obra de Beckett, centrada en el movimiento—, en sugerir el exceso del cuerpo y su atravesamiento por la materialidad del lenguaje como respuesta a ciertos preceptos *monológicos* del ballet y la danza moderna. Con Kristeva, habíamos entendido el monologismo como reducción de la lógica del lenguaje a una lógica del 0 al 1, en que el signo se interpreta en una identificación con la Verdad, la Definición, Dios, como sucede en la épica o en el realismo. *May B* se sitúa en un marco dialógico para volver ambigua la Verdad tanto del ideal del cuerpo incorpóreo y metafórico en el ballet como del sueño de una absoluta inmanencia, autonomía y significado del cuerpo en la danza moderna.

Las conclusiones a que hemos llegado en este estudio de caso nos permiten intuir que, efectivamente, la relación entre el texto y el cuerpo es un aspecto muy relevante para la comprensión de ciertas piezas de danza contemporánea en su vocación de impugnar el dualismo entre mente y cuerpo para elaborar un pensamiento de la danza. Así, esta línea de investigación, que no ha sido todavía ampliamente transitada, abre un gran número de preguntas por desarrollar en posibles trabajos futuros que analicen transversalmente en la danza contemporánea dicha relación problemática de la danza con el texto, del cuerpo con el lenguaje.

5. Referencias bibliográficas

- ASENSI, MANUEL (2003): *Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años setenta), Volumen II*, Valencia, Tirant Lo Blanch.
- BARDET, MARIE (2012): *Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía*, Buenos Aires, Cactus.
- BLANCHOT, MAURICE (1989): «¿Dónde ahora? ¿Quién ahora?», *Revista Pausa*, núm. 01. Recuperado de <https://www.revistapausa.cat/donde-ahora-quien-ahora/>. (Última consulta: 3-6-21).
- BECKETT, SAMUEL (2007): *El innombrable*, Barcelona, Ediciones Orbis.
- (2019): *Teatro reunido*, Barcelona, Tusquets.
- COUSINEAU, THOMAS (1994): «An Interview with Maguy Marin», *Journal Of Beckett Studies*, vol. 4, núm. 1., pp. 133-141.
- DELEUZE, GILLES (1992): «L'epuisé» en *Quad et autres pièces pour théâtre*, París, Minuit. Traducción de Raúl Sánchez Cedillo. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/84862809/Deleuze-elAgotado>. (Última consulta: 31-5-21).
- (2001) *Spinoza: filosofía práctica*, Barcelona, Tusquets.
- (2016): *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros.
- DENNIS, AMANDA MARGARET (2011): *Refiguring the Wordscape: Merleau-Ponty, Beckett and the Body* [Tesis doctoral], University of California, Berkeley.
- FOURNIE, FANNY (2012): *Danse, émotions et pensée en mouvement: contribution à une sociologie des émotions: le cas de Giselle et de May B* [Tesis doctoral], Université de Grenoble, Grenoble. Recuperado de <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01174740>. (Última consulta: 28-6-21]
- FRANKO, MARK. (2015): *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*, Oxford Scholarship Online. Recuperado de <https://oxford.universitypressscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780199794010.001.0001/acprof-9780199794010>. [Última consulta: 10-6-21].
- GREBLER, MARIA ALBERTINA SILVIA (2017): *Coreografías de Pina Bausch e Maguy Marin: A teatralidade como fundamento de uma Dança Contemporânea* [Tesis doctoral], Universidade Federal Da Bahía, Bahía.

- KRISTEVA, JULIA. (2001): «La palabra, el diálogo y la novela» en *Semiótica 1*, Madrid, Fundamentos, pp. 187-225.
- LOUPPE, LAURENCE (2011): *Poética de la danza contemporánea*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- LUCERO, GUADALUPE (2012): «Agotar la lengua: Beckett a través de Deleuze», *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, núm. 55, pp. 121-141.
- MOREY, MIGUEL (2015): «Beckett contra Descartes: ¡Piensa, cerdo!» en *Pequeñas doctrinas de la soledad*, Madrid, Sexto Piso, pp. 31-37.
- ROZAS ELIZALDE, IXIAR (2015): «La danza y su voz: experiencias en la práctica coreográfica actual», *AusArt Journal for Research in Art*, núm. 3, 1, pp- 66-76.
- VÉDRENNE, VÉRONIQUE (2002): «D'une scène a l'autre: *May B* de Maguy Marin. Une Chorégraphie de l'Univers Scénique de Samuel Beckett», *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. XII, pp. 177-187. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/25781417?seq=1>. (Última consulta: 30-5-21).

Referencia de la grabación

- RIOLON, LUC (1997): «*May B* de Maguy Marin», Vimeo: *Maguy Marin Réalisation Luc Riolon*. Recuperado de <https://vimeopro.com/lucriolon/maguy-marin-realisation-luc-riolon/video/85137111>. (Última consulta: 1-7-21).