

# La atmósfera sonora en la danza clásica. Una reflexión filosófica sobre el lazo inseparable entre *tempo-musical* y arte dancístico antes y durante la pandemia del Covid-19



Sarahí Lay Trigo

[sarahilaytrigo@gmail.com](mailto:sarahilaytrigo@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8568-6782>

CIESAS-Occidente

## Resumen

---

En la danza clásica, la música es parte esencial de su realidad (sea como arte vivo o como arte transmitido de manera digital), sin embargo, cuando se estudia, muchas veces se obvia o se deja de lado. Por eso, este trabajo tiene como propósito reflexionar sobre la instalación sonora de la realidad de la danza clásica. Para abordar esto, la autora se fundamenta –principalmente– en la metáfora de atmósfera desarrollada en la teoría esferológica de Peter Sloterdijk y en la estética del aparecer de Martin Seel. Con ello se profundiza en los modos en los que los artistas del movimiento despliegan un eco acústico como parte de su climatización atmosférica social, estética y existencial,

en donde el *tempo-musical* se convierte en un lazo inseparable. Aquí es importante señalar que, parte de estas reflexiones surgen de la propia experiencia de la autora como investigadora y profesional de la danza y del trabajo de investigación realizado en su tesis doctoral.

Así, para abordar esta relación entre *tempo-musical* y danza clásica, la reflexión se divide en tres partes, a saber: 1) La atmósfera humana, 2) El gemelo sonoro de la danza clásica, y 3) El tempo musical y la práctica del ballet en tiempos de pandemia. Esta última parte reflexiona sobre algunos de los retos que la práctica dancística (cotidiana y escénica) tuvo que sortear durante la pandemia del SARS-CoV-2, lo que la hizo migrar a espacios digitales en los que la relación que mantenía con el tempo musical como arte vivo, inevitablemente, se modificó.

Finalmente, se concluye que, la música para la danza como arte vivo es más que un acompañamiento, es una atmósfera social-estética-y-existencial de cualidades especiales que aparece en el presente escénico como un campo energético de asociaciones acústicas y rítmicas al que está completamente liado el movimiento y sus participantes (bailarines, música y audiencia). Atmósfera que -por más que se haya intentado- hasta el momento no ha podido digitalizarse de manera que se pueda decir que, la experiencia en vivo de un espectáculo de danza ya no es necesaria.

**Palabras clave:**

Atmósfera humana; Danza clásica; Tempo-musical; Filosofía de la danza; Covid-19.

**Abstract**

---

In classical dance, music is an essential part of its reality (either as living art or as transmitted digitally art), however, when it is studied, it is often ignored or left aside. For this reason, this work aims to reflect on the sound installation of the reality of classical dance. To address this, the author is based on Peter Sloterdijk's spherological theory and Martin Seel's aesthetics of appearing. This deepens the ways in which the artists of the movement display an acoustic echo as part of their social, aesthetic and existential atmospheric conditioning, where the musical-*tempo* becomes an inseparable bond. Here it is important to point out that part of these reflections arise from the author's own experience as researcher and professional dancer, and of the research work developed in her doctoral dissertation.

Therefore, to address this relationship between musical-*tempo* and classical dance, the reflection is divided into three parts, namely: 1) The human atmosphere, 2) The sonorous twin of classical dance, and 3) The musical-*tempo* and practice of ballet in times of pandemic. This last part reflects on how dance practice (daily and scenic) had to overcome some challenges during the

SARS-CoV-2 pandemic, which made it migrate to digital spaces in which the relationship it had with the musical-*tempo* as living art inevitably changed.

Finally, as a conclusion, it is understood that music for dance, as a living art, is more than an accompaniment, it is a social-aesthetic-and-existential atmosphere of special qualities that appears in the scenic present as an energetic field of acoustic and rhythmic associations to which the movement and its participants (dancers, music and audience) are completely bundled. Atmosphere that, no matter how hard it has been tried Until now it has not been digitized in such a way that it can be said that the experience in live of a dance show it is no longer necessary.

**Key words:** Human Atmosphere; Classical Dance; Musical-*tempo*; Dance philosophy; Covid-19.

## 1. La atmósfera humana<sup>1</sup>

Lo que conocemos como vida viene condicionado, entre otras cosas, por el hecho de que la superficie terrestre, gracias a su filtro atmosférico, vive 31 grados por encima de sus posibilidades. Si los seres humanos [...] son pupilos del aire, las nubes fueron sus tutores. La vida es un efecto colateral del mimo climático (Sloterdijk 2006, 139).

La atmósfera humana<sup>2</sup> analizada desde una perspectiva ambiental, es una capa de gases (nitrógeno, oxígeno, argón y dióxido de carbono) que está caracterizada por rodear nuestro planeta a través de varias capas<sup>3</sup>, esto genera diversas condiciones climáticas que proveen de luz, temperatura y aire. Ahí, los seres humanos han aprendido a desarrollar y adecuar sus actividades a lo largo de su existencia para poder sobrevivir. Sin embargo, en este trabajo la atmósfera no sólo se entiende como una condición externa, ese mimo climático al que se refiere Sloterdijk, sino como un fenómeno interno y externo que forma parte de la vida humana. Pues, el ser humano, dentro de la esfera que es la tierra, es también productor de climas y de aires de convivencia (exteriores e interiores). Dicho de otra manera “los seres humanos hacen su propio clima, pero no lo hacen espontáneamente, sino bajo circunstancias encontradas, dadas y transmitidas” (Sloterdijk 2003, 52). Con esto

---

<sup>1</sup> Este trabajo recupera algunas de las reflexiones expuestas en la tesis doctoral de la autora “Ser danza. Trayectorias formativas en el arte del movimiento”. (2018).

<sup>2</sup> Si se quiere profundizar más en el concepto de atmósfera urbana y las diferentes perspectivas en las que se ha abordado se puede consultar el texto *Urban Atmospheres* de Matthew Gandy (2017).

<sup>3</sup> Troposfera, estratosfera, mesosfera, termosfera, ionosfera y exosfera.

se pretende prestar atención a aquellas atmósferas internas que, en comunicación con el ambiente, forman parte de la vida de la danza clásica y afectan no sólo su dimensión ambiental sino también su dimensión social y emocional, creando así una atmósfera social-estética-y-existencial.

Se habla de una atmósfera social porque, desde la teoría esferológica de Peter Sloterdijk se afirma que la atmósfera humana se experimenta y se co-crea en una situación social determinada, es decir, se construye a través de las relaciones que los seres entablan, apropian y significan a lo largo de su vida en relación con determinados grupos sociales. La atmósfera es a su vez estética, porque da cuenta “del carácter evanescente, borroso de los ambientes contruidos por flujos de energía diversos, variables y en buena parte impredecibles” (Prieto González 2014, 404), que es lo que permite apreciar cómo los espacios en relación con los seres generan ambientes de convivencia. Por último, la atmósfera puede entenderse también como una suerte de paisaje existencial porque “abarca características existentes de la vida emocional y material así como de su puesta en escena o manipulación” (Gandy 2017, 357). Con esto, hay que señalar que las atmósferas humanas son portadoras de sentido y de estados de ánimo que modifican a los sujetos que las experimentan. En suma, la atmósfera humana se entreteje de condiciones ambientales, sociales, estéticas y existenciales.

En ese sentido hay que partir de entender las atmósferas humanas como espacios de convivencia autógenos en los que el aire compartido está co-determinado y producido por sus propios habitantes, lo que modifica sus modos de ser y de existir. De acuerdo con Martin Seel la atmósfera es,

una configuración sensible y afectiva de posibilidades de la existencia realizadas o sin realizar, perceptibles mediante los sentidos, y por lo tanto es significativa existencialmente para quienes están inmersos en ella. De acuerdo con la configuración que *poseen*, los objetos del aparecer atmosférico *confieren* una configuración particular a la situación respectiva – y lo hacen de manera que el perfil de la situación creado (también) por los objetos del aparecer atmosférico, deviene perceptible precisamente en esos objetos. Basta pensar cómo una determinada música, una determinada arquitectura o una cierta prenda de vestir pueden transformar la atmósfera de un espacio, el perfil de una ciudad o la estampa de una persona (Seel 2010, 143).

Así pues, la climatización simbólica humana es producida por los propios seres que habitan los espacios y que están en relación con lo otro (los objetos) y los otros (los seres con los que conviven). Las atmósferas nos hablan de las evanescencias que se respiran, de las energías que se disputan o se intercambian, de lo que se percibe y lo que se siente en proximidad y/o a distancia, es por eso que se dice que las atmósferas son “situaciones impregnadas de estados de ánimo” (Sloterdijk 2006, 55), situaciones impregnadas también de formas de hacer-se y de relacionar-se con lo otro y con los otros. Así, la existencia de una atmósfera humana “señala siempre una cesura, un cambio existencial o estético, por el cual una situación determinada y compuesta, por decirlo así, de átomos –un aparecer de temperaturas, olores, sonidos, luces, gestos símbolos– afectan siempre a quienes están inmersos en dicha situación” (Prieto González 2014, 427). Este fenómeno ayuda a entender cómo es que cada grupo humano –según su especificidad– tiende a desplegar atmósferas determinadas que están articuladas a sus modos de vida y afectan sus modos existenciales. Son los aires comunes de convivencia humana. Ahí, afirma Teresa Brennan (2004) fenómenos como el sonido y el olor forman parte de estos aires.

En ese aire común que constituye la atmósfera humana los seres respiran, emiten sonidos, se convierten en ritmo-música viviente a través de la acción de inhalar y exhalar, de respirar, del uso de la voz. La atmósfera suena a sus habitantes, y en ese sonar también está la música. Ahí, sonido y música pueden ser consideradas condiciones atmosféricas sonoras, comunicativas y esenciales para todos los enclaves climáticos humanos. Oliver Sacks (2008) es contundente al afirmar que nosotros, los seres humanos, somos especie musical, pues nuestro camino está acompañado de un tempo-musical-sonoro. La realidad humana es una sonosfera<sup>4</sup> rítmica vibrante, pues en ella habitan sonidos que dan vida a palabras, ruidos, silencios, música (por señalar algunos). Así también, el *ser* que *danza*<sup>5</sup> a lo largo de su trayectoria dancística está acompañado de un fenómeno medial (una *liaison*, enlace) sonoro que habita todos sus espacios de vida (salones de danza, estudios y escenarios) y que está hecho –principalmente– de palabras y de música. Ahí, las palabras, como estructura lingüística, dan vida a la danza clásica, pues son las que permiten a los *seres* identificar los movimientos, los

---

<sup>4</sup> Noción de Hauskeller (1995) en la que se apoya Sloterdijk (2003).

<sup>5</sup> Este trabajo utiliza la palabra *ser* o *ser* que *danza* para hablar de la persona que danza. También se utilizan como sinónimos, artista del movimiento, artista de lo moviente y/o bailarines. Esto ha de entenderse desde el corpus filosófico que inspira esta reflexión, es decir, desde la comprensión de que el *ser* humano es un todo, un ser integral: integral en sí mismo e integrador de realidades, pues el ser está siempre implicado en-con su realidad, como sucede con las atmósferas de convivencia que produce en-con los otros.

pasos, las secuencias coreográficas que han de realizar y socializar, las palabras se convierten en *medio* de comunicación de unos *seres* con otros. La música<sup>6</sup>, por su parte, es el *tempo-sonoro* invisible con el que el *ser* ha de aprender a fluir, a danzar, a hacer-se-uno-con la música. No hay que olvidar que la danza está compuesta también por un gemelo-sonoro inseparable que se convierte en un toldo acústico para el movimiento. Profundizar más sobre la realidad de esta atmósfera sonora en el arte de la danza es el propósito del siguiente apartado.

## 2. El gemelo sonoro de la danza clásica como arte vivo.

Yo supe que mi vida había cambiado en el momento en que escuché esa música y comencé a aprender los pasos que acompañaban/ajustaban a esa música tan bien que parecían inevitables. Eso era *bailar*. Lo sentí completamente correcto. Algo me hubiera faltado siempre en mi vida si no se me hubiera permitido bailar esos pasos con esa música (Ringer 2014, 14).

Existen múltiples definiciones de música e infinidad de clasificaciones (música abstracta, acuática, aleatoria, antigua, callejera, cinematográfica, dodecafónica, electroacústica, electrónica, estocástica, folklórica, por señalar algunas).<sup>7</sup> Para Francis Sparshott (2010, 51) la música es “un arte [...] un cuerpo de habilidades organizadas para un fin práctico. [...] La forma más simple y obvia de especificar el fin y los medios de la música es decir que existe para proporcionar algo para escuchar”. Una definición más actual señala que,

la música es algo que hace la gente. Y la hacen de dos maneras. Hacen o producen sonidos que llaman música, y también hacen de la música un dominio cultural, formando las ideas y las actividades que ellos consideran música. [...] no todas las culturas musicales tienen la misma idea de la música; algunas culturas musicales no tienen una palabra para ello, mientras que otras tienen una palabra que se traduce toscamente en inglés como «music-dance» porque para ellos la música es inconcebible sin movimiento (Titon 2016, 4).

En este trabajo se entiende la música como fenómeno humano, como síntesis audible compuesta de sonidos, silencios, tensión (*pitch*), cadencias y pausas con

---

<sup>6</sup> Aunque no exista música para bailar, la atmósfera sonora forma parte de la realidad humana, pues no hay manera de silenciar la realidad.

<sup>7</sup> Estas clasificaciones se tomaron del *Diccionario enciclopédico de la Música* de Latham (2008).

los que el *ser* puede conocer el mundo y expresar su relación con la sonosfera (los *seres* vibran en la atmósfera, y la atmósfera, a su vez, es un espacio en el que todo posee una vibración). Sólo así es posible reflexionar cómo es que los seres humanos (en general) y los *seres* que *danzan* (en particular) se hacen y se mueven en constante vibración acompañados de sonido y de música.

Por lo que respecta al artista del movimiento en la danza clásica, la música se convierte en su gemelo sonoro, la música es, por así decirlo, la parte audible de su arte. No hay que olvidar que la danza ofrece “con frecuencia una realidad imaginaria que está ceñida, desde el comienzo hasta el final, a los acontecimientos audibles y visibles de todo cuanto sucede en escena” (Seel 2010, 26). Música y danza clásica se pertenecen y se conectan la una a la otra<sup>8</sup> creando un espacio atmosférico existencial en el que además de condiciones climáticas y de palabras, está la música. Harriet Cavalli (2001, 1-2) expresa lo siguiente sobre la música para el ballet,

La música debe mover al bailarín emocional, literal y figuradamente. Debe darle al bailarín una razón para bailar. El propósito de la música para la danza es diferente al de la música de concierto. A diferencia de la música para ser escuchada la música para bailar complementa, refleja, motiva y hace prosperar el movimiento. [...] La música para la danza no es música de ascensor. No es sólo un latido sordo para mantener el ritmo. No es música de fondo y no es frívola. No es *casí* un acompañamiento, debe ser parte orgánica de la danza como lo es el cuerpo para el bailarín. El único sentido en el que es literalmente un acompañamiento es porque acompaña la música que ya existe dentro del cuerpo de cada verdadero bailarín. [...] Aparte de inspirar, la música debe estar ahí para los bailarines, la música es la única guía que el bailarín tiene cuando está en un escenario. (Hay bailarines que bailan en silencio como la coreografía *Moves* de Jerome Robbins, pero son raras). Maestros, *ballet masters* y coreógrafos no están parados en las alas del teatro gritando «*tendu!* ¡Cuarta posición! ¡diecisiete *pirouettes!*» La música les dice a los bailarines dónde deberían estar y cuándo y cómo.

Basta fijar la atención en los artistas del movimiento cuando realizan sus evoluciones dancísticas en un salón de clases, en un estudio, o en un escenario para darse cuenta de que están acompañados de un *tempo*-musical, por eso es tan importante reflexionar sobre esta *liaison* de la realidad dancística. En el fondo, la danza clásica ha de apoyarse en una cadencia rítmico-musical donde “la música

---

<sup>8</sup> Ülle Toming y Tiina Selke (2010) profundizan sobre esta relación entre música y danza clásica en “Classical Ballet and Music Belong Together: Liia Leetmaa (1924-2004)”.

proporciona el apoyo para el desarrollo de la danza, también es posible suponer que la música puede tener un efecto en la organización del movimiento que está de acuerdo con la organización sonora” (Martínez y Epele 2009, s.p.). La música es pues, un medio para que los seres danzantes puedan habitar el espacio a través del movimiento, para que puedan, después de incontables repeticiones, unificarse en un solo ritmo y dar vida, a través de la danza, a su fiel acompañante-sonoro.

De la relación entre movimiento-y-música el *ser* desencadena una atmósfera existencial específica que le permite experimentar sus emociones y las de sus compañeros en-con las dimensiones espaciales estéticas del lugar en el que se han de mover y fluir «*to-flow*». Panebianco-Warrens (2014) afirma que el rol de la música en la danza clásica es significativo para que los bailarines puedan fluir en el escenario. Hay que tener presente que “los patrones musicales tienen patrones de energía que pueden interactuar con los patrones de energía de la danza” (Sparshott 1995, 217), esto imprime de dinamismo y textura emocional a los seres que danzan. Por eso, cuando uno profundiza sobre la realidad de la danza clásica hay que recurrir a la música, al ritmo, al compás, a la melodía, a la armonía, pues sólo a través de este conjunto de realidades acústicas es que se pueden liar los *seres* a su sonosfera y danzar.

Ahora bien, la música, tanto en los salones de danza como en los escenarios, no integra solamente a las personas que están viviendo con su movimiento la danza clásica, también integra/relaciona y/o hace fluir a los seres que están compartiendo ese espacio-tiempo determinado. En el escenario, por ejemplo, la atmósfera co-creada en ese momento integra a los *seres* que *danzan* con los músicos (si la música que los acompaña es en vivo), y a éstos con los espectadores. Esta relación vital – que forma parte de la historia de vida de cada uno de los involucrados– e instantánea –el tiempo efímero que conviven en un mismo espacio-temporal– como arte vivo entre músicos, *seres* que *danzan* y audiencia hace que la danza sea un presente particular. Un presente que puede ser percibido “en la exuberancia de sus caracteres” (Steel 2010, 14). La danza es pues, una realidad compartida, dialógica y especial en la que el *tempo*-dancístico une a todos los presentes en una misma atmósfera existencial.

Ahí la atmósfera escénica compuesta de danza, música, luces, sensaciones, cadencias, temperaturas, sonidos, gestos y olores (por señalar algunos) afecta a los presentes. Es el aparecer atmosférico de Steel, ese que se refiere al momento en el que una atmósfera se vuelve llamativa como “forma de *notar* correspondencias

existenciales a través de los sentidos y mediante las emociones [...], el juego sinestésico de las apariciones que lo conforman”. Ahí la danza aparece como una energía vital que se emana en la atmósfera, o como señalaría Sheets-Johnstone (2015, 26) “una fuerza virtual”, “una revelación de fuerza” que involucra necesariamente cuestiones de espacio y de tiempo. De espacio, que le da al *ser* que *danza* “consistencia. El espacio se hace espeso en la danza” y de tiempo, “como apoyo y continente” en donde “también existe el ritmo” (Dallal 1992, 25-35).

Así, en el tiempo y el espacio acontece la unión entre músicos y *seres* que *danzan*. El *tempo*-musical se convierte en una responsabilidad compartida pues, así como el director de orquesta<sup>9</sup> (si es que lo hay) y los músicos (que dependerán del ballet a interpretar) han de estar pendientes de lo que pasa en escena con los artistas del movimiento, los *seres* que *danzan* también han de estar pendientes de la atmósfera musical-existencial que se crea en el escenario. Hay que tener en cuenta que las entradas musicales, la mayoría de las veces, no las dicta el director y/o el músico sino el *ser* que *danza* una vez que éste está listo para comenzar, de manera que, la dirección musical en vivo es más bien una forma de comunicación horizontal entre músicos y bailarines<sup>10</sup>. Esta relación hace que todo lo que le suceda tanto a músicos como a bailarines trascienda y se manifieste en el escenario y del escenario hacia los espectadores como atmósfera social-estética-existencial. Ahí, el “espectador-testigo del acto dancístico es un ser humano susceptible de convertirse en participante: tal es la fuerza invocativa de la danza” (Dallal 1992, 47). Esto sucede a pesar de que el evento esté –en mayor o menor medida– mediatizado al incorporar amplificadores, micrófonos y/o reproducción simultánea en pantallas dentro del recinto como podría argumentar Philip Auslander (2008). Pues, aunque la presencia mediática podría modificar el modo en el que el espectador se acerca a la atmósfera social-estética y existencial de ese momento, las energías que inundan el momento presente del acontecer artístico, con base en la propia experiencia como profesional de la danza, no se modifican.

---

<sup>9</sup> No siempre se acompaña un ballet con música de orquesta en la que esté presente un director, en ocasiones sólo están los músicos y son ellos los que tienen que estar pendientes de lo que sucede en el escenario.

<sup>10</sup> Sin embargo, en ocasiones este diálogo puede dificultarse si los artistas de lo moviente no han tenido la oportunidad de ensayar antes de la función con los músicos que los acompañarán en el escenario, de ahí que esta situación pueda agregar una tensión extra a los *seres* que *danzan*.

La danza, siendo un “arte contagioso y suscitador” (Dallal 1992, 45), cuando tiene un acompañante musical en vivo dentro de su atmósfera existencial se potencializa y se colma de tensiones temporales, de tensiones y fuerzas energéticas que han de coordinar no sólo a los bailarines, sino también a los músicos, al personal técnico (productores, escenógrafos, iluminadores, *staff*) y a la audiencia. Así, al estar implicados más seres en el espacio-tiempo, la coordinación exacta del instante escénico se vuelve más compleja y más llena de vitalidad.<sup>11</sup> Cuando música y danza se dan en vivo se imprime al momento escénico una energía vital que sorprende/commueve con mayor fuerza a los involucrados (músicos, bailarines y audiencia). Pues, como señala Carmen Sandoval (Sandoval, entrevista, 2015)<sup>12</sup>, “la música en vivo te emociona más, sientes más la danza, todo vibra”. Por el contrario, cuando se baila con música grabada, el gemelo sonoro, aunque es sin duda fiable y exacto –al menos que suceda alguna eventualidad con el equipo de sonido o la electricidad– carece de presencia vital. A continuación, los propios artistas del movimiento hablan sobre la diferencia entre música en vivo y grabada, lo que ayuda a entender mejor lo que se ha expuesto.

La experiencia de bailar con música en vivo es diferente a bailar con música grabada. La experiencia es más intensa, más profunda, se siente la música, las vibraciones, el sentimiento con el que se baila es mayor, también la emoción, es cuando se siente que la piel se te pone *chinita*. Hay una comunicación entre el bailarín y el músico intrínseca que no se puede explicar con palabras. (Oscar R. Rodríguez González, entrevista, 2022).<sup>13</sup>

Me gusta bailar con grabaciones porque son consistentes y sabes cómo va a ser el *tempo* y eso te da confianza, pero la música en vivo es agradable porque suena más bonito para todos, para la audiencia y para los bailarines también, se disfruta más. Me he dado cuenta también de que la música en vivo te provee de energía, es una energía que puedes sentir, me imagino que pasa lo mismo con el público, así que en ese sentido es muy emocionante. [...] La verdad prefiero la música en vivo porque me gusta el sonido y me encanta la energía que te da la música en vivo (Liam Caines, entrevista, 2015).<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Sobre la música y los modos en los que genera atmósferas de percepción entre los espectadores se puede señalar, por ejemplo, el trabajo que desde la psicología y las teorías de la percepción hicieron Hallam, Cross y Thaut (2016).

<sup>12</sup> Carmen Sandoval. Maestra de ballet. Ex primera bailarina de la *Compañía de Ballet Clásico de Bellas Artes* y de *Stage Seven* en San Diego California.

<sup>13</sup> Oscar R. Rodríguez González. Maestro de ballet y bailarín profesional. Ex primer bailarín invitado del *Saint Louis Ballet* y del *Anchorage Ballet* de Alaska.

<sup>14</sup> Liam Caines, segundo solista del *Royal Winnipeg Ballet*, Canadá.

A veces me gusta mucho más la música en vivo, a veces la música grabada. Cuando ensayas con una grabación sabes [...] exactamente lo que vas a hacer. Con la música en vivo no sabes lo que va a pasar, si la orquesta o alguien se va a adelantar o si se van a atrasar [...]. Sin embargo, la música en vivo es agradable porque los bailarines están vivos, los músicos también, así que todo está vivo, eso es lindo (Sophia Lee, entrevista, 2015).<sup>15</sup>

Ahora bien, como se pudo ver en los testimonios, cuando los músicos están ausentes se priva al bailarín de la posibilidad de estar en compañía de mayor energía vital para construir el instante dancístico, ese instante presencial de cualidad especial que permite compartir emociones con los otros que, al igual que ellos, se hacen momento a momento con todo su *ser*: los músicos nota a nota, los bailarines movimiento a movimiento, los espectadores nota-movimiento. Todos experimentando su *ser* en una realidad que impacta el instante que se está viviendo. “La suscitación y el contagio –está comprobado– son fenómenos que la danza puede producir con una facilidad sorprendente [...]. «Desata» o intensifica «fibras» o conductos internos, orgánicos, que impresionan al espectador y acaban por atraerlo al acto dancístico” (Dallal 1992, 47). Esto ha sido analizado en la danza desde conceptos como empatía, afecto y *contagion* (ver Reynolds 2013; Reynolds y Reason, 2012 y 2010).

Ahora bien, este mimo climático construido en el instante vivo del arte del movimiento, en el que el *tempo*-musical se vive de manera conjunta con la danza (como imagen moviente, como atmósfera sonora y como realidad expresiva), ha sufrido cambios recientes, esto se debe a que, desde principios del año 2020, el mundo se vio subsumido en un estado de emergencia pandémica ocasionado por el virus del Covid-19. Esto modificó –en mayor o menor medida– la atmósfera viva de la danza. En esto me detengo a continuación.

### 3. El tempo musical y la práctica del ballet en tiempos de pandemia.

La pandemia del COVID-19 ha afectado mucho al mundo y, la industria de las artes en su conjunto no está exenta de sus efectos. En particular, la industria del espectáculo que históricamente ha sido una avenida artística que requiere de reuniones presenciales «*face-to-face*», se ha visto obligada a cancelar varias series de actuaciones o eventos debido a la preocupación por la propagación de la infección (Kim, Kim y Hong 2021, 1).

---

<sup>15</sup> Sophia Lee, ex primera bailarina del *Royal Winnipeg Ballet*, Canadá.

Es cierto que “toda época tiene enfermedades emblemáticas” (Han 2012, 11), sin embargo, se equivocó Byung-Chul Han (2012, 11) al señalar que, “no vivimos [más] en la época viral”, pues como todos lo hemos podido experimentar, esto no es así. Por el contrario, entramos en una época de lucha inmunológica de gran magnitud a la que también le podemos añadir, por un lado, un elemento digital (la migración de gran parte de las actividades humanas a un ambiente *online*), y por otro lado, un elemento de exacerbada vigilancia-disciplinaria (en el que nuestros propios hogares se han convertido en muros de contención). Ahí, “el congelamiento de la normalidad que suponía la pandemia, paradójicamente, hizo posible la hipersincronización” (Ruiz Molina 2020, 85) a través de diferentes estrategias digitales que permitieron que las actividades presenciales tuvieran –en mayor o menor medida– una especie de continuidad y presencia. Así, durante tiempos de pandemia vivimos una atmósfera de lucha inmunológica-digital-disciplinaria de bioseguridad<sup>16</sup> que, por más que no se quiera, modificó las prácticas humanas. Más aún, las que se refieren a las artes vivas como la danza clásica. Sobre todo, en lo que se refiere a la práctica educativa *in situ*<sup>17</sup> y a los espectáculos dancísticos presenciales que, en la mayoría de los casos, tuvieron que migrar a plataformas *online*. “Las grandes compañías y escuelas de danza dejaron de ser espacios presenciales cerrados de conocimiento para abrirse al mundo a través de las redes sociales y las plataformas digitales” (Lay Trigo 2022, 30). De modo que, “el modelo tradicional de la experiencia estética, fundado en la posición privilegiada del espectador frente a la materialidad del objeto artístico en un «aquí» y un «ahora» concretos, pareciera no tener la misma vigencia al día de hoy” (Oliva Abarca 2015, 25).

Por supuesto, esto no quiere decir que antes de la llegada de la pandemia no hubiera ya, ciertos rasgos, o cierta presencia del mundo de la danza clásica en el espacio digital o viceversa.<sup>18</sup> De hecho, las compañías de ballet antes de la

---

<sup>16</sup> Se utiliza el término «bioseguridad» desde la perspectiva de Giorgio Agamben (2021, 12) en la que señala que este concepto se utiliza para describir “el aparato de gobierno de esta nueva religión de la salud que está unida al poder estatal y a un estado de excepción –un aparato que es probablemente el más eficiente de su tipo que la historia occidental haya conocido”.

<sup>17</sup> Al respecto se puede citar, por ejemplo, cómo el reconocido *Taller Internacional de Verano del Ballet Nacional de Cuba*, estuvo en pausa durante más de dos años debido a la pandemia del Covid-19. Ver (CGTN 2022): <https://espanol.cgtn.com/n/2022-07-25/HGGBAA/cuba-acoge-taller-internacional-de-ballet-tras-dos-anyos-de-pandemia/index.html>

<sup>18</sup> Una reflexión sobre el fenómeno de la migración de las prácticas de la esfera dancística del ballet a plataformas digitales, en donde se recogen las opiniones y experiencias de los propios bailarines de las compañías de ballet se puede consultar en el siguiente podcast dirigido por Laura

pandemia comenzaron a tener una “fuerte presencia en línea y entraron en espacios populares, como los cines, para proyectar actuaciones completas en vivo o pregrabadas reflejando las ideologías cambiantes del *marketing*” (Milovanovic 2021, 133). Como sucedió, por ejemplo, con el *Royal Opera House* en 2008 cuando inició sus transmisiones vía satélite en vivo en salas cinematográficas en más de 50 países con sus producciones de ballet y de ópera.<sup>19</sup> Estas acciones, sin embargo, respondían más a una ampliación y diversificación de audiencias de la industria cultural de las compañías de ballet, y/o a una necesidad creativa o de experimentación coreográfica, que a una necesidad –de sobrevivencia– impuesta por circunstancias externas. De manera que, esta nueva atmósfera de vida en aras de la bioseguridad condujo a una migración de las prácticas de vida de estos grupos. Una migración que va, de lo presencial *in situ* a lo presencial virtual. En donde lo técnico y digital tienen como propósito actuar como “meras extensiones, proyecciones y amplificaciones de las capacidades corporales” (Sibilia 2005, 48), mismas que se habían puesto en pausa por la pandemia. Y en esa lógica de lo digital en tiempos de pandemia, se hizo aún más tangible lo que años atrás señalaba Paula Sibilia (2005, 14) que, al estar “insertos en el nuevo régimen digital, los cuerpos contemporáneos se presentan como sistemas de procesamiento de datos, códigos, perfiles cifrados, bancos de información”.

Esto, sin duda, trastocó la relación inseparable que existía entre el *tempo*-musical y el arte dancístico en la presencialidad, pues, como se expresó en el punto anterior, la atmósfera sonora en el arte del movimiento de la danza clásica es un fenómeno medial que integra/relaciona a los *seres* en el instante vivo que acontece, sean salones de clase, lugares de ensayo y/o escenarios (interiores y exteriores). En el escenario, como ya se ha señalado, se vive una atmósfera social-estética-experiencial que no está solamente hecha de movimiento y de música, sino de energías, fuerzas, tensiones, olores, temperaturas, emociones, sensaciones, luces y oscuridad (por señalar algunas), mismas que –por más que se haya intentado– hasta el momento no han podido digitalizarse de manera que se pueda decir que, la experiencia en vivo de un espectáculo de danza ya no es necesaria. Es por eso que se dice que, al sustituirse el instante vivo-presencial por el instante-a-distancia del mundo de lo digital, la atmósfera viva construida por el matrimonio música-y-

---

Bruña (2022) “La Danza en Redes Sociales. Episodio especial de Migrantes de la Danza”, <https://www.youtube.com/watch?v=IVL0CXxslt4>

<sup>19</sup> Para más información se sugiere ver (Danza Ballet 2018) en el siguiente enlace: <https://www.danzaballet.com/royal-opera-house-cumple-diez-anos-de-emisiones-en-directo-de-opera-y-ballet/>.

danza sufrió una separación. Separación que, por un lado, se refiere a la pérdida del arte vivo presencial y a su atmósfera estética-experiencial, y por otro, a los cortes espacio-temporales que se experimentan a través de la comunicación digital, que, por más que se quiera creer que una transmisión «en vivo» puede sustituir una relación presencial en el instante (en tiempo real), no es así. Pensemos, por ejemplo, en la distancia espacial entre una conexión y otra, en el tiempo que tarda en viajar la transmisión de un extremo a otro, o en el desfase que puede suscitarse entre imagen y sonido. Sin mencionar los problemas que, la velocidad, la calidad o el acceso a una conexión de internet en ciertas zonas geográficas pueden añadir a este fenómeno, así como la falta de práctica y de conocimiento técnico del uso de las plataformas digitales en algunos de los usuarios. Pues, como señala Xiaou Lu respecto a la presentación de *El Cascanueces* del Ballet Nacional de China en 2021, a pesar de que, las plataformas digitales han hecho posible que las presentaciones lleguen a un público más amplio, éstas pueden ser “menos íntimas que las presentaciones en vivo y en persona y, permanecer fuera del alcance de quienes no tienen buena conexión a internet” (Lu 2022, s.p.).

Ahora bien, para profundizar un poco más en esta ruptura espacio-temporal de la atmósfera sonora de la danza clásica me detengo sólo en dos rasgos, no porque sean los únicos, sino porque éstos permiten analizar parte importante de la ruptura entre mimo sonoro y realidad dancística en tiempos de pandemia. Uno, la transición de la realidad espacio temporal de una comunicación tridimensional a una hecha de pantallas bidimensionales (me refiero principalmente a las pantallas de computadoras y teléfonos celulares). Dos, la presencia del *delay* (o retraso) temporal que existe cuando se lleva a cabo una conexión digital en vivo (*streaming*). Lo que rompe con la atmósfera-relacional a la que bailarines, maestros de danza, coreógrafos, músicos y espectadores estaban acostumbrados en lo presencial. Pues, aunque un evento se transmitiese de manera *online* en el eje temporal que acontece, al espectador no tiene la oportunidad de estar, a la vez, localizado en tiempo y espacio en el presente del aparecer artístico. Aquí hay que añadir que, en lo que se refiere al espacio-tiempo escénico, ningún hogar (ni cualquier otro sitio) con el que se acceda a un espectáculo dancístico *online* le permitirá al espectador experimentar la vida que acontece en un escenario. Hay que recordar que un escenario está preparado y producido de tal manera que, atmósfera sonora y dancística puedan ser contempladas por los espectadores (en un espacio-tiempo unificado) creando una condición atmosférica de cualidades especiales, donde el sonido, la iluminación, la escenografía, el diseño coreográfico, el vestuario y la concepción misma del

espacio arquitectónico se conjuntan para generar un enclave climático determinado, mismo que se convierte en un mimo-atmosférico unificador de experiencias, lo que termina por favorecer la experiencia de una atmósfera social-estética-experiencial de esta realidad humana. Por el contrario, al trasladarse la experiencia escénica a una plataforma digital con características de *delay* (entendido no sólo como retraso técnico en un *streaming*, sino también como el retraso que se produce cuando se accede al evento en otro tiempo en el que fue producido), se pierde la oportunidad de vivir una verdadera experiencia unificada, pues no existe posibilidad de que el espectador o los artistas puedan sincronizarse ni en el lugar, ni en el *tempo* exacto de la escenificación. Ciertamente existe un enlace –entre espectador y artista–, al menos a través del tiempo que el primero pueda permanecer conectado a la transmisión, pero tanto el artista como el espectador se pierden de grandes momentos de la presencialidad. El bailarín, por ejemplo, se queda sin la gratificación de escuchar los aplausos y la retroalimentación del público. Y la audiencia, por su parte, no tiene la oportunidad de vivir de todas esas expresiones que forman parte de la magia de la presencialidad, del aparecer artístico, de ese aparecer en el que acontece un presente particular. De modo que, la audiencia se priva de la oportunidad de percibir, en el presente de su aparecer, la atmósfera social-estética-y-existencial del arte dancístico (con todo lo que eso significa y se ha discutido).

### **Consideraciones finales.**

Para cerrar esta reflexión hay que subrayar que el lazo inseparable entre música y danza ayuda a conformar una atmósfera social-estética-y-existencial que sirve de mimo climático para la danza clásica, sea en el escenario y/o en su práctica cotidiana *in situ*. Este toldo climático, que se vive con mayor intensidad en el presente escénico, es más que un acompañamiento, es una línea de tensión energética, una atmósfera particular que conforma un campo de asociaciones acústicas y rítmicas al que se lía el movimiento. En esa condición atmosférica se colocan los movimientos que realiza el bailarín, los sonidos que articula el músico y el presente escénico que une a la audiencia. De modo que el sistema de tensiones y energías que la danza co-dirige con su gemelo sonoro (sea música en vivo o no) conforman una atmósfera que se despliega con todo su esplendor para ser vivida por la audiencia. Ahí es posible descubrir cómo el tiempo dancístico y el espacio-tiempo del instante escénico –en donde participan bailarines, músicos, iluminadores, escenógrafos, tramoyistas, coreógrafos, maestros, productores, por señalar los principales– son co-creadores de una energía atmosférica especial.

Sin embargo, como ya se señaló, este mimo atmosférico que tiene lugar – de manera especial– en el escenario del arte de la danza clásica, al trasladarse a plataformas *online*, pierde su esencia, su fuerza y su tensión energética. Esto es así porque, hasta el momento, no ha sido posible trasladar todo lo que acontece en el espacio-tiempo del aquí y ahora a una realidad digitalizada. Reflexionar sobre estas rupturas atmosféricas es un tema pendiente que debe considerarse si se quiere comprender con mayor profundidad la realidad del instante escénico en la danza clásica. Esto se vuelve aún más necesario en este momento «post-pandémico» pues parece que lo digital llegó para quedarse, de manera que la danza clásica tendrá que aprender a vivir con ella en su día a día.

Con lo expuesto a lo largo de este artículo, es necesario señalar que este discurso no tuvo ninguna pretensión nostálgica, tampoco buscó exaltar o sobrevalorar la realidad presencial sobre las oportunidades que ofrece el mundo digital, ni debe tomarse como una crítica anti-tecnológica. Más bien, lo desarrollado aquí, debe entenderse como una reflexión en la que se quiso poner sobre la mesa algunos de los elementos atmosféricos del arte vivo de la danza clásica que, hasta el momento ninguna solución del mundo digital ha podido sustituir.

#### Referencias documentales.

- Agamben, Giorgio. 2021. *Where are we now? The epidemic as politics*. London: Eris.
- Auslander, Philip. 2008. *Liveness: Performance in a mediatized culture*. Nueva York: Routledge.
- Brennan, Teresa. (2004). *The transmission of affect*. Cornell University Press.
- Bruña, Laura. 2022. “La Danza en Redes Sociales. Episodio especial de Migrantes de la Danza”. [Podcast], 10 de julio de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=IVL0CXxslt4>
- Caballero, Margarita; Lozano, Socorro y Ortega, Beatriz. 2007. “Efecto invernadero, calentamiento global y cambio climático: una perspectiva desde las ciencias de la tierra”. *Revista digital universitaria*, 8(10), 1-12.
- Cavalli, Harriet. 2001. *Dance and music. A guide to dance accompaniment*. Gainesville: University of Florida.
- CGTN. 2022. “Cuba acoge Taller Internacional de Ballet tras dos años de pandemia”, 25 de julio de 2022. <https://espanol.cgtm.com/n/2022-07->

[25/HGGBA/cuba-acoge-taller-internacional-de-ballet-tras-dos-anyos-de-pandemia/index.html](https://revistas.uaa.mx/index.php/ais/25/HGGBA/cuba-acoge-taller-internacional-de-ballet-tras-dos-anyos-de-pandemia/index.html)

- Dallal, Alberto. 1992. *Cómo acercarse a la danza*. Ciudad de México: Plaza y Valdés.
- Danza Ballet. 2018. “Royal Opera House cumple diez años de emisiones en directo de ópera y ballet”, 28 de noviembre de 2018. <https://www.danzaballet.com/royal-opera-house-cumple-diez-anos-de-emisiones-en-directo-de-opera-y-ballet/>.
- Gandy, Matthew. 2017. “Urban Atmospheres”. *Cultural Geographies*, 24(3), 353-374.
- Hallam, Susan; Cross, Ian y Thaut, Michael. (Eds.). (2016). *Oxford handbook of music psychology*. Nueva York: Oxford University.
- Hauskeller, Michael. 1995. *Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung*. Berlín: Akademie Verlag.
- Kim, Jian; Kim, Eunhye y Hong, Aeryung. (2021). “OTT Streaming Distribution Strategies for Dance Performances in the Post-COVID-19 Age: A Modified Importance-Performance Analysis”. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 19(1), 327.
- Latham, Alison. 2008. *Diccionario enciclopédico de la música*. D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Lay Trigo, Sarahí. 2022. “La danza `post-pandémica` en la nueva poética del espacio. Del volumen del ser, al plano virtual de la sobrevivencia”, en Manuel Coca Izaguirre y Alejandra Olvera Rabadán (Coord) *Corporalidad danzante y cultura expresiva*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- . 2018. “Ser danza. Trayectorias formativas en el arte del movimiento”. Tesis doctoral, Zapopan: Universidad de Guadalajara.
- Lee, Sophia. 2015. [Entrevista].
- Liam, Caines. 2015. [Entrevista].
- Lu, Xiao. 2022. “Streaming the National Ballet of China’s Nutcracker on YouTube: Chinese New Year Events and Celebrations During COVID-19”. *SAGE Business Cases*.
- Martínez, Isabel Cecilia, y Epele, Juliette. 2009. Embodiment in dance-relationships between expert intentional movement and music in ballet. In *ESCOM 2009: 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music*.
- Milovanovic, Dara. 2021. “Virtual Democracy: Online Ballet and Contemporary Dance Classes During the Covid-19 Crisis”. *The International Journal of Screendance*, 12, 128-149.

- Oliva Abarca, Jesús Eduardo. 2015. “Arte y telepresencia: La experiencia del arte a través de la pantalla”. *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 2015.
- Panebianco-Warrens, Clorinda. 2014. “Exploring the dimensions of flow and the role of music in professional ballet dancers”. *Muziki*, 11(2), 58-78.
- Prieto González, E. A. 2014. “Máquinas o atmósferas: La estética de la energía en la arquitectura, 1750-2000 = From Machines to Atmospheres: The Aesthetics of Energy in Architecture, 1750-2000.” Tesis doctoral, Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.
- Reynolds, Dee. 2013. “Empathy, Contagion and Affect”, en Gabriel Brandstetter, Gerko Egert y Sabine Zubarik (ed.), *Touching and Being Touched*, 211-232. Berlín: Walter de Gruyter.
- Reynolds, Dee y Reason, Matthew. 2012. *Kinesthetic empathy in creative and cultural practices*. Chicago: Intellect Books.
- . 2010. “Kinesthesia, empathy, and related pleasures: An inquiry into audience experiences of watching dance.” *Dance research journal*, 42(2), 49-75.
- Ringer, Jennifer. 2014. *Dancing through it. My journey in the ballet*. New York: Viking / Penguin.Sacks,
- Rodríguez González, Oscar Rafael. 2022. [Entrevista].
- Oliver. 2008. *Musicophilia. Tales of music and the brain*. Nueva York: Vintage.
- Sandoval, Carmen. 2015. [Entrevista].
- Seel, Martin. 2010. *Estética del aparecer*. Madrid: Katz.
- Sibilia, Paula. 2005. *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sloterdijk, Peter. 2003. *Esferas I*. Madrid: Siruela.
- . 2006. *Esferas III*. Madrid: Siruela.
- Sparshott, Francis. 1995. *A measured pace. Toward a philosophical understanding of the arts of dance*. Toronto: University of Toronto.
- . 2010. “Aesthetics of Music – Limits and Grounds”, en Philip Alperson (ed.) *What is music? An Introduction to the Philosophy of Music*, 35-98. Pensilvania: Penn State Press.
- Titon, Jeff Todd. (2016). *Worlds of music: an introduction to the music of the world's peoples*. Belmont: Cengage Learning.
- Toming, Ülle; y Selke, Tina. 2010. “Classical Ballet and Music Belong Together: Liia Leetmaa (1924-2004)”. *6 2010*, 75-84.

Sheets-Johnstone, Maxine. 2015). *The phenomenology of dance*. Filadelfia:  
Temple University Press.