

¿Hay que incorporar la interpretación en la formación del bailarín?

Sin ninguna duda.

En caso afirmativo, ¿en qué punto hay que plantear el trabajo de la interpretación: desde el inicio de los estudios, hacia la mitad, o al final, cuando ya se domine la técnica?

Creo haber respondido esta cuestión antes. Desde el principio y hacerlo de forma que la interpretación nunca quede limitada a unos códigos. Creo que lo más importante es ayudar a los intérpretes a encontrar un espacio entre lo que hacen y lo que son. Mantener vivo el deseo de la danza.



Fernand Shirren y los movimientos del ritmo

Raimon Àvila

Fernand Shirren impartió clases de ritmo en la escuela *Mudra* de Maurice Béjart. Su sistema, expuesto poéticamente en el libro *Le rythme primordial et souverain*, contempla la existencia de dos acentos básicos: el *Et* (Y) y el *Boum* (Bum) que, generados desde el Centro corporal, crean duración.

En 1970, Maurice Béjart creó en Bruselas una escuela de danza llamada *Mudra* con el propósito de «formar intérpretes completos gracias al perfeccionamiento de su técnica y al contacto permanente con el mayor abanico posible de medios de expresión». El folleto informativo de la escuela decía: «Danzar, cantar, actuar, expresarse con todas las potencialidades que nos ofrece el cuerpo; éste es el bagaje que queremos aportar a nuestros residentes». «Al salir de *Mudra* estarán debidamente preparados para convertirse en los intérpretes del teatro del mañana, un teatro más participativo, más completo y, sobre todo, más universal y por

lo tanto contemporáneo. *Mudra* es ante todo un lugar de convergencia de todas las razas y culturas unidas por la danza, más allá de las fronteras, sin barreras lingüísticas o de civilización.» Formaban parte del Comité Artístico Pierre Boulez, Birgit Cullbert, Alfons Goris, Jerzy Grotowski y Karlheinz Stockhausen, entre otros.

En esta escuela —donde estudié durante los años 1982 y 1983—, impartía clases de la asignatura llamada ritmo un personaje singular: Fernand Shirren.¹ Calvo, de mirada brillante y ademán ligeramente encorvado, era un hombre de una vitalidad envidiable a pesar de pasar los sesenta. Su pedagogía se basaba en el entusiasmo. Creía firmemente en lo que explicaba y procuraba contagiarnoslo. Sin embargo, al considerar que aquello era demasiado importante como para que alguien se pudiera permitir ignorarlo, si veía que no le escuchaban o simplemente no le entendían a menudo se desesperaba. Cuando eso pasaba podía hasta enfadarse. Entonces, hacía todo lo posible para hacer más evidente lo que quería transmitir, procurando mostrar con gestos enfáticos aquello que no llegaba a expresar con palabras. Shirren era extraordinariamente meticuloso corrigiendo, sobre todo en la manera de sujetar la baqueta que utilizábamos para generar ritmos en una especie de tablón largo de madera, y también era muy puntual. Hacia el final de las clases sacaba su reloj de cadena, lo miraba a través de sus gafas graduadas y decía: «*C'est l'heure*» («Es la hora»). Después, sonreía resignado, como si el tiempo fuera un dios inapelable, dejaba a medias lo que estábamos haciendo y se iba.

Shirren escribió un solo libro. Según él mismo decía, se trataba de una obra que debía ser publicada justo después de su muerte, y que supondría su último golpe de baqueta (su último *Boum*, utilizando su terminología). El libro fue finalmente publicado por *Contredanse* en 1996, a instancias del coreógrafo José Besprosvany, ocho años antes de la muerte de Shirren² con el título *Le rythme primordial et souverain*.

Escrito expresamente a mano, a medio camino entre la literatura y la pintura japonesa, en este libro la caligrafía, el corte de cada verso y la localización de cada punto y cada coma forman parte de una partitura rítmica perfectamente estudiada.

El discurso de Shirren es preciso, contundente, poético y a menudo intempestivo. Fijémonos: El título, no exento de cierta ampulosidad, deja claro de entrada que el ritmo es algo esencial que gobierna nuestras vidas.

Esta concepción del ritmo como fuerza primordial y soberana entronca, de hecho, con las corrientes iniciadas a principios del siglo xx por Emile Jaques-Dalcroze, Rudolf Steiner y Rudolf Laban,³ así como con los trabajos de Matila Ghyka sobre el ritmo y la proporción áurea.⁴

Para Shirren, como para todos ellos, el ritmo es el motor primordial que mueve la creación artística. Es el impulso que da vida al pincel del pintor, a la baqueta del percusionista, al pie del bailarín o a la mano del músico. Se percibe en cualquier gran obra de arte y rige las formas vivas de la naturaleza. De entrada, pues, se define como una proporción geométrica, como una relación armónica entre las partes de una figura. Descubrimos, por ejemplo, la llamada proporción áurea o número phi (1,618033...) en las caracolas de mar, las colmenas de las abejas, los templos griegos, el concierto para cuerdas, percusión y celesta de Béla Bartók o las proporciones del rostro de la Mona Lisa.

Dalcroze, Steiner y Laban consideran, sin embargo, que el ritmo tiene además que ser entendido a través del cuerpo, o, más exactamente, a través del movimiento del cuerpo.⁵ El cuerpo pasa a ser la vía de conocimiento verdadero del ritmo. Hay que moverse, hay que experimentar, hay que investigar a través del movimiento para poder entender en qué consiste y qué nos puede aportar la armonía rítmica. Dalcroze, Steiner y Laban, buscan las correspondencias rítmicas de la naturaleza a través de danzas de nueva creación, de movimientos armó-

nicos que inventan a base de horas y horas de búsqueda en la sala de ensayo, cuyos efectos, además de artísticos, son educativos, producen efectos beneficiosos en las personas y las elevan psíquica y espiritualmente.

Para Shirren el ritmo, que efectivamente sólo tiene sentido entendido desde el cuerpo, entronca finalmente con la fiesta, la afirmación del yo y la voluntad de vivir.

En *Le rythme primordial et souverain* Shirren establece como base para su visión filosófica del ritmo la existencia de un «centro» corporal, cuya localización se encuentra ligeramente por encima del *hara* de las artes marciales (y de las técnicas de trabajo corporal consciente) japonesas o el *tan tien* (*dan tian*) de las chinas.⁶ Sea como sea, desde este centro es desde donde emergen los movimientos esenciales del ritmo, sus pulsaciones constituyentes. Shirren dice:

Porque en mi cuerpo,
 en el centro de mi cuerpo,
 en este lugar, frontera del abdomen y del
 tórax,
 donde, debajo del yo, el dedo indica el yo
 mismo,⁷
 donde físicamente siento este yo mismo,
 mi yo mismo,
 donde toma su origen la palabra yo
 mismo,
 donde toma su origen la palabra mamá,
 donde físicamente siento que mi madre
 era una mamá,
 donde mamá y yo mismo son lo mismo,
 en este lugar, centro de mis emociones,
 que en mis penas se contrae,
 de la misma manera que en mis alegrías
 se relaja,
 y que en mis amores adolescentes
 escapaba a todo exceso,
 Allí, alguna cosa ocurre,
 allí, yo le hablo, el lenguaje de los
 percusionistas del África negra,
 allí, su ritmo me penetra, me posee,
 actúa sobre el centro, le comunica un
 movimiento,
 y mi centro en movimiento, se identifica
 con su ritmo,

ritmo su cadencia,
y el movimiento de mi centro, irradiando
todo mi cuerpo,
se propaga por todos mis miembros,
y yo veo mis manos, mis brazos, mis
piernas
—ya es una danza—
veo que marcan el tiempo.

(SHIRREN, 1996:112-120).

El ritmo existe y se puede transmitir de una persona a otra en la medida en que genera una pulsación. Esta pulsación, que surge del centro corporal del intérprete, alcanza directamente el centro corporal del receptor. Como decía Artaud:

Para rehacer la cadena de un tiempo en que el espectador buscaba su propia realidad en un espectáculo, hay que permitir a este espectador identificarse con el espectáculo, respiración a respiración y tiempo a tiempo. No basta con que la magia del espectáculo encadene al espectador; no conseguirá encadenarlo si no sabe *por dónde cogerlo* (ARTAUD 1964: 129).

Shirren sitúa el centro en el plexo solar. Es aquí, pues, donde se genera la pulsación original del ritmo. Ahora bien: ¿En qué consiste exactamente? En la descripción de esta pulsación Shirren hace la aportación más original con respecto a su concepción del ritmo:

1. La pulsación se compone de fases de movimiento y de fases de no movimiento.
2. Las fases de movimiento se llaman *Et*, y las de no movimiento *Boum* (SHIRREN 1996: 128). Con el *Et* el Centro se eleva y descende; con el *Boum*, el Centro se detiene, no hace nada y «siento el peso hablar en él» (p. 131).
3. El Centro crea, segrega, a través del ritmo, la duración; la duración *Et* y la duración *Boum* (SHIRREN 1996: 137).
4. Estas duraciones son parecidas, pero no idénticas, a las estructuras matemáticas que rigen los tiempos musicales. (SHIRREN 1996: 138).

5. Los movimientos de los acentos *Et* y *Boum* (impulsos) se transforman en duración. No siguen una duración, no acompañan una duración, no se ejecutan en la duración; crean una duración, una duración que es más que el tiempo que transcurre entre dos golpes; más que el tiempo que tarda el Centro en hacer su movimiento. (SHIRREN 1996: 195 y 196).

Shirren utiliza el término duración en sentido bergsonian. Para Shirren, como para Bergson, de lo que se trata no es de pensar el movimiento desde el tiempo (ni el tiempo desde el espacio, ordenándolo mentalmente en una línea de puntos fijos), sino desde la duración.

Casi siempre se dice que un movimiento tiene lugar *en* el espacio recorrido, como si se pudiera confundir con el movimiento mismo. Ahora bien, reflexionando mejor, veremos que las posiciones sucesivas del móvil efectivamente ocupan espacio, pero que la operación por la que pasa de una posición a otra, una operación que ocupa duración y que sólo es real para un espectador consciente, escapa al espacio» (BERGSON 1889: 145).

Pero, ¿en qué consiste la duración para Bergson? En *Durée et Simultanéité* la define como «una memoria interior del cambio en sí mismo». Un cambio que, a su vez, define como una «corriente o un pasaje» que se resiste a ser reducido a instantes artificiales (Bergson 1968: 41). Estos instantes artificiales son el tiempo tal como lo concebimos habitualmente. Él mismo puntualiza en *La pensée et le mouvant* que

habitualmente, cuando hablamos del tiempo, pensamos en la medida de la duración y no en la duración misma: pero esta duración, que la ciencia elimina, que es difícil de concebir y expresar, se siente, se vive. ¿Y si buscáramos qué es? ¿Cómo se presentaría ante una conciencia que sólo querría verla sin medirla, que la atraparía entonces sin detenerla, que, en fin, se colocaría ella misma como objeto, y que, espectadora y

actriz, espontánea y reflexiva, se acercaría más hasta hacer coincidir a la vez la atención que se fija y el tiempo que huye? (BERGSON 1934: 13).

Para Bergson el tiempo medible no existe, es una especie de entelequia, no es el verdadero tiempo. El verdadero tiempo, que no es medible, que es finalmente una vivencia interior, es la duración.

Una melodía que escuchamos con los ojos cerrados, pensando únicamente en ella, está muy cerca de coincidir con el tiempo como el flujo mismo de nuestra vida; pero esta melodía todavía tiene demasiadas cualidades, demasiada determinación y, de entrada, sería necesario eliminar la diferencia entre los sonidos. Después, anular los caracteres distintivos del mismo sonido y retener solamente la continuidad de lo que precede en lo que prosigue y la transición ininterrumpida, una multiplicidad sin divisiones y una sucesión sin separación, para reencontrar finalmente el tiempo fundamental (BERGSON 1922: 41-42).

De manera parecida, para Shirren, el ritmo medible (en el solfeo) no es el verdadero ritmo, y el no medible —experiencia interior que se transmite de Centro a Centro—, es el fraseado del *Et* y el *Boum*.

Cada uno de estos movimientos (el *Et* y el *Boum*)

se transforma en duración.

Atención:

no sucede a una duración;
no acompaña una duración;
no se ejecuta —en— la duración.

Crea una duración.

Una duración que es más
que el tiempo que transcurre entre dos
golpes;

más que el tiempo que tarda el Centro
en realizar su movimiento.

(...) Por su movimiento,
el Centro crea una duración que llama y
provoca
este mismo movimiento.

Mediante su movimiento,
el Centro —Centro primordial, visceral—
transforma mi propia vida
en una fuerza que ya no me pertenece,
y que a partir de ahora vivirá fuera de mí.
Actuará sobre el Centro del bailarín.

En unión con el sonido,
incitará al bailarín a saltar,
llevará al bailarín
a poner el talón en el suelo,
impulsará al bailarín
a segregar espacio.

(SHIRREN 1996: 195-199)

El movimiento rítmico que se genera desde el Centro del intérprete se propaga, pues, como las ondas creadas en un lago cuando un niño lanza un canto rodado. Estas llegan hasta el público y vuelven generando una corriente palpable, una misma fuerza rítmica que mueve el Centro de todos y los une.

Shirren se pregunta en qué consiste esta fuerza. Y se responde a sí mismo:

No lo sé.

¿Una vibración?

¿Una onda magnética?

¿Cierta respiración colectiva?

¿O quizás cierta calidad de silencio?

(SHIRREN 1996: 203)

Sea como sea, cuando se produce esta doble corriente del ritmo —y de la duración—, surge la fiesta:

poseído por mi actuación,
el público me posee,
y mi actuación,
a la vez mía y del público, se ha
convertido en una fiesta.

(SHIRREN 1996: 207)

Para Shirren la fiesta es el ritual de afirmación de la vida por excelencia:

(...) la fiesta, sea sagrada o profana,
sea el preludio del ataque,
sea alegría o tristeza,

deje el recuerdo de un presente,
perpetúe un pasado,
llame o conjure un futuro,
la fiesta, en todas sus fuerzas, hace
retroceder a la muerte.

(SHIRREN 1996: 215)

Si el concepto de la duración en *Le rythme primordial et souverain* es bergsonian, la idea de la fiesta como afirmación de la vida es eminentemente nietszcheana. La fiesta de los pies ligeros donde los miembros de la tribu, como simios que se unen cuando se acerca un peligro, poseídos por el ritmo que espontáneamente van creando:

afirman en todo su cuerpo este ritmo,
y el ritmo de su cuerpo,
lo proyectan fuera de su cuerpo,
y sus pies marcan *el* suelo,
el ritmo de su cuerpo,
y sus brazos dibujan los gestos
que se ajustan a este ritmo,
y su boca articula una frase corta
que se ajusta a este ritmo,
y su boca esboza una corta melodía,
que ajusta su voz al ritmo de su cuerpo.
Afirman este ritmo sobre *el* suelo,
sus pies martillean la tierra;
y los sonidos de la tierra,
sonidos de intensidad siempre similar,
corresponden a las fuerzas de sus pies.

(SHIRREN 1996: 217 y 218)

Este ritmo que se convierte no sólo en fiesta de afirmación de la vida sino también en ritual de eterno retorno de lo mismo donde:

por este retorno continuo
de un ritmo pasado a un ritmo presente,
retorno donde el ritmo pasado añade
toda su fuerza al ritmo presente,
y donde todo el aura de los ritmos
pasados
resuena en cada uno de los ritmos
presentes.

(SHIRREN 1996: 219)

Pero la fiesta no es solamente un ritual social para echar a la muerte, sino también «la madre del espectáculo». «Todo espectáculo es un retorno a la fiesta» —nos dice (SHIRREN 1996: 209).

Shirren creó, a finales de los setenta, una coreografía llamada *Le gran rythme*. Los alumnos de Mudra la danzábamos en los festivales y encuentros internacionales en los que participaba la escuela. En esa coreografía se encarnaban, tomaban cuerpo, todas las ideas de Shirren sobre el ritmo, la fiesta y el espectáculo. En la pieza no había música grabada; los propios bailarines generaban al mismo tiempo el sonido y la danza con sonidos guturales, pequeños cánticos y percusiones. De estructura bastante sencilla, de hecho reproducía el ritual por excelencia de afirmación y renovación de la vida: la consagración de la primavera.

La pieza empezaba con un grupo de bailarines masculinos alineados de cara al público, en el fondo del escenario, con las piernas flexionadas, los puños cerrados, los brazos colgando, la espalda curvada. Tras una seña común, todos comenzaban a gruñir un sonido gutural, generando un ritmo de compás irregular, roto, como el de un palo de flamenco arcaico. De repente, saltaban y marcaban un acento contra el suelo. Generando los impulsos desde el centro corporal, el ritmo ganaba en intensidad, se añadían los primeros movimientos de brazos y torso: abrir y cerrar, percutir la tierra. Cuando la hilera había llegado hasta el borde del escenario, salían de los laterales varias bailarinas canturreando una melodía hipnótica, seductora. Movían con delicadeza los brazos y las piernas mientras con los dedos pulgares e índice juntos iban dibujando puntos en el aire. El grupo de hombres se giraba, las veía, se apartaba. Más tarde, todos se sentaban en un gran círculo y creaban ritmos percutiendo el suelo del escenario con las manos. El ritmo que se formaba tenía unos acentos que incitaban al salto. Entonces un bailarín se levantaba y saltaba, efectivamente, sobre el flujo rítmico generado por el grupo. Poco a poco

hombres y mujeres se iban levantando y se unían al movimiento que había surgido del ritmo hasta que se aparejaban y danzaban encarados, unificando y complementando al mismo tiempo sus ritmos, generando la fiesta, afirmando la vida, haciendo retroceder a la muerte.

En la escuela *Mudra*, Shirren tuvo como alumnos bailarines y coreógrafos que han tenido y tienen un papel destacado en la nueva danza europea e internacional. Por citar algunos: Anne Teresa de Keersmaeker, Maguy Marin, Michèle Anne De Mey, José Besprosvany, Nacho Duato, Nicole Mossox, Pierre Droulers o Hervé Robbe, además de gran parte de los bailarines del Ballet du XXème siècle, de Maurice Béjart.

Shirren, a pesar de ser muy exigente y meticuloso como profesor, prevenía a sus alumnos contra la perfección. En *Le rythme primordial et souverain*, que no debemos olvidar que redactó como un manual de referencia para instruir a sus alumnos, dice lo siguiente:

(...) pero evita sobre todo la perfección.
Acércate a ella sin alcanzarla nunca,
(...) donde ella reina no hay elección,
variación, cambio
ni vida verdaderos.

(SHIRREN 1996: 255 y 256)

La vida verdadera es, por lo tanto, de lo que debe ocuparse el arte. No de la gravedad, del discurso pesado, pretencioso, que se limita a reafirmarse una y otra vez pero sin salir nunca del círculo de la mediocridad, sin tomar riesgos ni permitirse entrar en crisis o simplemente perderse en la fiesta dionisiaca, efímera, que renueva y afirma la vida.

El bailarín mediocre danza —en— el espacio,
—en— el tiempo; espacio y tiempo
que no son más que estructuras,
abstracciones.

El bailarín mediocre no —danza—.

El bailarín verdadero —crea— espacio y duración,

dimensiones y lógicas desconocidas,
segrega un mundo que no existía,
y que no existirá nunca más.

(SHIRREN 1996: 302 y 303)

Consciente de la dificultad de los retos que proponía, Shirren trabajaba incansablemente para hacer entender las diferencias entre los acentos esenciales *Et* y *Boum*, base y punto de partida de su sistema. Se esforzaba en provocar cambios en sus alumnos haciéndoles observaciones detalladas, formulando las preguntas adecuadas, proporcionando indicaciones de matiz para desmontar rutinas de funcionamiento y que sirvieran para construir nuevas estructuras internas. La suya era una pedagogía basada en la indagación y la perplejidad. Enseñó a los bailarines a ser rítmicos en sus interpretaciones; es decir, a localizar en el cuerpo los movimientos del ritmo.

Bibliografía

- ARTAUD, Antonin (1964): *El teatro i el seu doble*, Anagrama, Barcelona, 1970.
- BERGSON, Henri (1889): *Assaig sobre les dades immediates de la consciència, La intuïció filosòfica*, Edicions 62, Barcelona, 1991.
- (1922): *Durée et simultanèité*, Quadrige PUF, París, 1998.
- (1934): *El pensamiento y lo moviente*, Espasa-Calpe, Madrid, 1976.
- HODGSON, John & PRESTON-DUNLOP, Valerie (1990): *Rudolf Laban. An Introduction to his Work & Influence*, Northcote House, Plymouth, UK, 1995.
- LABAN, Rudolf (1950): *El dominio del movimiento*, Fundamentos, Madrid, 1987.
- SHIRREN, Fernand (1996): *Le rythme primordial et souverain, Contredanse*, Bruselas. (Este libro está agotado pero está previsto que la editorial *Contradanse* saque próximamente una nueva edición de bolsillo.)

Notas

1. Fernand Shirren (Niza, 1920-Bruselas, 2004), pianista, percussionista, compositor y profesor. En 1961, Maurice Béjart le pide participar como percussionista en su ballet *Les quatre fils d'Aymon*. A partir de entonces colabora en diversas coreografías de Béjart. Fue profesor de la escuela *Mudra* de Bruselas, del Studio Herman Teirlinck de Amberes, del Centre National de Danse Contemporaine d'Angers, y de la escuela PARTS, fundada por Anne Teresa De Kersmaeker en Bruselas.

2. El libro, que efectivamente conserva el formato de manuscrito, no tiene las páginas numeradas. Para tener una referencia las he numerado considerando como primera página la primera manuscrita, la que lleva el título de la obra escrito de puño y letra del autor. En el manuscrito, Shirren parece haber realizado su propia numeración. Así, en la página 34 recomienda al lector que prefiera prescindir de las descripciones precisas del golpe de la baqueta en el tambor, que salte directamente a la página 108. El caso es que esta indicación no está en la página 108 sino en la página 111, donde encontramos otra nota abajo, a la derecha, que dice «He aquí la página 108». Lo cual nos hace pensar que Shirren numeró sus páginas a partir de la cuarta o bien que añadió páginas posteriormente y no quiso corregir el original.

3. Los tres creían en la transformación o mejoría de la vida humana a través del ritmo. El concepto «eurítmico» o «euritmia», utilizado por Steiner y Dalcroze para definir parte de su trabajo del movimiento representará la consecución de la armonía psico-física a través del ritmo. Véase, por ejemplo, Emile Jaques-Dalcroze *Rhythm, Music & Education*. Respecto a Laban, en el capítulo 4, «La importancia del movimiento», sobre el dominio del movimiento, éste pone de manifiesto una concepción del ritmo similar a la adoptada por Shirren, cuando dice que «la recepción de este ritmo está acompañada de la visión del movimiento por parte del que toca el tambor» (LABAN, 1950, p.149) refiriéndose a los sistemas de comunicación de algunas tribus africanas. Más adelante, en el capítulo 6, «El estudio de la represión del movimiento», asocia los ritmos griegos (pies) a la expresión de ciertos estados emocionales. En Rudolf Laban, *An Introduction to his Work & Influence*, Hodgson y Preston-Dunlop dicen: «Sin embargo, lo más importante de todo, según creía Laban, era la falta del sentido del ritmo

en el hombre. Sin una sensibilidad y una conciencia de la función y el uso del ritmo en el cuerpo no podemos descubrir el inexpressable poder y el potencial comunicativo de la más alta sensibilidad y la consecución de la armonía». (HODGSON; PRESTON-DUNLOP, 1990: 19). Finalmente, Rudolf Steiner creó el sistema educativo *Waldorf*, donde el trabajo regular sobre el movimiento y el ritmo (euritmia) es fundamental.

4. Véase Matila GHYKA, *El número de oro*, Poseidón, 1992.

5. «Mediante los movimientos de todo el cuerpo, podemos dotarnos para realizar y percibir ritmos (...). La conciencia del sonido se puede adquirir a través de reiteradas experiencias auditivas y de emisión de la voz; la conciencia del ritmo, gracias a experiencias reiteradas de movimientos con la totalidad del cuerpo» (DALCROZE, 1921: 36). «Es imposible concebir el ritmo sin pensar en el cuerpo en movimiento» (DALCROZE, 1921: 39).

6. Habitualmente se sitúa el *hara* (literalmente, el vientre) y el *tan tien* a dos o tres dedos por debajo del ombligo. Este punto o centro de energía está presente, además de en las artes marciales, en las técnicas conscientes como el Tai Xi, el Xi Kung, el Seitai o en la meditación zen o taoísta.

7. En el original distingue entre el «je» y el «moi». He optado por traducirlos por el «yo» y el «yo mismo».



El gesto y su percepción

Hubert Godard



HUBERT GODARD

Ex bailarín de repertorio clásico y contemporáneo, se ha dedicado a la investigación en el campo del análisis del movimiento. Ha sido Maître de Conférences, responsable del Departamento de Danza de la Universidad de París VIII, miembro del Rolf Institute en Estados Unidos y director de investigaciones en el centro de investigación médica Métis en Milán.