

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.

«Le geste et sa perception» fue escrito en 1995. Aparece como postfacio del libro *La danse au XXè siècle* de Marcelle Michel e Isabelle Ginot, Éditions Bordas, Larousse, 1998.

Ha publicado, entre otros:

- «L'Empire des sens», en *Danser maintenant*, obra colectiva, CFC, Bruselas, 1990.
- «Intrinsic movement», entrevista con Aline Newton, en *Rolf Lines*, vol. XX, nº 1, Rolf Institute, Boulder, 1992.
- «Le corps du danseur épreuve du réel», entrevista con Laurence Louppe, en *Art Press*, especial fuera de serie 13, París, 1992.
- «Le geste manquant», entrevista con Daniel Dobbels y Claude Rabant, en *Revue Internationale de Psychanalyse*, nº 5, 1994.
- «Singular, Moving Geographies», en *Writings on Dance*, nº 15, Melbourne, 1996.
- «Role of the perceptive activity in preserving motricity», en *Fourth International Congress Physical Activity, Aging and Sports, Heidelberg, August 27-31, 1996*, Werbach-Gamburg, 1997.
- «Verbesserung der Sensorischen Dynamik», en Peter Schwind (ed.), *Alles im Lot*, Irisiana Verlag, Múnich, 2001, pp. 139-172.
- «Conversazione», en A. Menicaci y E. Quinz (eds.), *La scena digitale*, Marsilio, Venecia, 2001.

RAIMON ÀVILA



La percepción de un gesto opera por una impresión global y difícilmente permite distinguir los elementos y las etapas que, tanto para el actor como para el observador, fundamentan la carga expresiva de ese gesto. Cada individuo, cada grupo social, de acuerdo con su entorno, crea y experimenta sus mitologías del cuerpo en movimiento, que dan forma a continuación a las redes fluctuantes, conscientes o inconscientes, en

cualquier caso activas, de la percepción. La danza es el lugar por excelencia que muestra los huracanes a los que se enfrentan las fuerzas de la evolución cultural, que tiende a producir y al mismo tiempo controlar, o incluso censurar, las nuevas actitudes de la expresión del propio yo y la impresión de los demás. De este modo, el gesto y su captación visual funcionan a través de dos fenómenos de una variedad infinita que impiden toda esperanza de idéntica reproducción. La danza clásica, codificada por Beauchamp en el siglo XVII, no escapa a esta problemática: pese a su aparente conservación de las figuras —un arabesco, una posición, un giro de una pierna... —, la forma en que estos gestos se producen y son percibidos varía profundamente de una época a otra. La mínima variación de la parte del cuerpo que inicia el movimiento, los flujos de intensidad que lo organizan, la forma que tiene el bailarín de anticipar y visualizar el movimiento que producirá, todo ello provoca, por tanto, que una misma figura no produzca el mismo sentido. Al igual que la figura, la forma de un gesto nos ayuda poco a comprender su ejecución, y aún menos su percepción por parte del bailarín y el espectador. Ante esa dificultad, es fuerte la tentación de contentarse con clasificar las danzas por épocas históricas, por orígenes geográficos, por categorías sociales, por preferencias musicales, por la estética del vestuario o la escenografía, por cierta forma de los diferentes segmentos corporales puestos en juego. En efecto, todos estos parámetros describen de maravilla el continente, pero nos acercan muy poco a las riquezas de la dinámica interna del gesto que generan sentido. Sin embargo, está permitido localizar ciertas constancias, no en los individuos o las formas que los emiten, sino en los procesos operativos del movimiento y su interpretación visual.

El premovimiento o el lenguaje no consciente de la postura

Como han puesto de manifiesto Rudolf Laban, Erwin Strauss y otros, la postura erecta, más allá del problema mecánico de la locomoción, ya contiene elementos psicológicos, expresivos, incluso antes de cualquier intencionalidad del movimiento o la expresión. Su relación con el peso, es decir, con la gravedad, ya contiene un estado de ánimo, una proyección sobre el mundo. Esta gestión particular del peso por parte de cada uno nos lleva a reconocer sin equivocarnos, y sólo por su sonido, a una persona de nuestro entorno subiendo las escaleras. Al contrario, en gravidez, como lo demuestran los astronautas, la expresividad es radicalmente diferente porque el referente esencial que nos permite interpretar el sentido del gesto ha sido modificado profundamente.

Llamaremos «premovimiento» a esta actitud hacia el peso, la gravedad, que ya existe antes de que nos movamos, en el simple hecho de estar de pie, y que producirá la carga expresiva del movimiento que ejecutaremos. Una misma forma gestual —por ejemplo, un arabesco— se puede cargar de distintas significaciones según la calidad del premovimiento, que sufre grandes variaciones mientras perdura la forma. Él determina el estado de tensión del cuerpo y define la calidad, el color específico de cada gesto. El premovimiento actúa sobre la organización gravitacional, es decir, sobre la forma en la que el sujeto organiza su postura para tenerse en pie y responder a la ley de la gravedad en esta posición. Un completo sistema de músculos llamados gravitatorios, cuya acción escapa en gran parte a la conciencia y a la voluntad, está encargado de asegurar nuestra postura; mantener nuestro equilibrio y permitirnos estar de pie sin tener que pensar en ello. También son estos músculos los que registran nuestros cambios de estado afectivo y emocional. Por lo tanto, cualquier modificación de nuestra postura tendrá una incidencia en nuestro estado emocional y, recíprocamente, cual-

quier cambio afectivo conllevará una modificación, incluso imperceptible, de nuestra postura.

Estos músculos gravitatorios, puesto que se encargan de asegurar nuestro equilibrio, se anticipan a cada uno de nuestros gestos: por ejemplo, si deseo tender un brazo ante mí, el primer músculo que entra en acción, incluso antes de que mi brazo se haya movido, será el músculo de la pantorrilla, que anticipa la desestabilización que provocará el peso del brazo hacia delante. El premovimiento, invisible, imperceptible para el propio sujeto, pone en juego a su vez el nivel mecánico y el nivel afectivo de su organización. Según nuestro estado de ánimo y del imaginario del momento, la contracción de la pantorrilla, que prepara sin que lo sepamos el movimiento del brazo, será más o menos fuerte y, por tanto, cambiará la significación que se perciba. La cultura, la historia de un bailarín y su forma de sentir una situación, de interpretarla, introducirán una «musicalidad postural» que acompañará o tomará por defectuosos los gestos intencionados ejecutados. Los efectos de este estado *afectivo*, que proporciona la calidad a cada gesto y del que apenas empezamos a comprender los mecanismos, no se pueden ordenar sólo con la intuición. Es eso lo que forma la gran complejidad del trabajo del bailarín... y del observador.

En la película *Ziegfeld Follies* de Vincente Minelli (1945), Fred Astaire y Gene Kelly ejecutan un dúo en el que realizan los mismos gestos al mismo tiempo y con precisión. Sin embargo, el efecto producido por cada bailarín es radicalmente diferente. ¿Cómo explicar esa diferencia? Pasar la película al ralenti, imagen por imagen, nos muestra que pese a su intención de producir los mismos movimientos, la anticipación del ataque del gesto —el premovimiento— es el opuesto en uno y en otro: Gene Kelly asegura primero el suelo con un movimiento de piernas y de concentración del cuerpo (movimiento concéntrico) y luego se orienta en el espacio con la mirada o con el brazo y emprende su ataque en un rechazo al

suelo, seguido de una extensión en la dirección elegida. Organiza su relación con la gravedad de abajo arriba, de dentro hacia fuera. Fred Astaire, en cambio, empieza siempre con un movimiento de orientación en el espacio, una mirada, la cabeza o el brazo: ello provoca primero una extensión, una suspensión (movimiento excéntrico), y luego conlleva un desequilibrio que se estabiliza en seguida con un movimiento de piernas hacia el suelo. Organiza su relación con la gravedad de arriba abajo. Al ralentí, Gene Kelly empieza siempre un poco más tarde, pero llega antes, esa concentración anticipadora le proporciona una calidad «explosiva», particular de la calidad felina de su movimiento. El modo de Fred Astaire se extiende más en el tiempo, por la gracia de su inimitable suspensión.

Por lo tanto, estos flujos de organización gravitatoria, que se activan antes del ataque, modificarán profundamente la calidad del gesto y la coloración de los matices que «saltan» ante nuestros ojos sin que podamos decir siempre por qué motivo. A partir de ahí, podemos distinguir el movimiento entendido como un fenómeno que relata estrictamente los desplazamientos de varios segmentos del cuerpo a través del espacio —del mismo modo en el que una máquina produce un movimiento—, y el gesto, que se inscribe en la distancia entre este movimiento y el telón de fondo tónico y gravitatorio del sujeto: es decir, el premovimiento en todas sus dimensiones afectivas y proyectivas. En él reside la expresividad del gesto humano, carente en la máquina.

Del centro de gravedad... a la expresividad

Heinrich von Kleist describe perfectamente este fenómeno en un texto fundamental, *Les Marionnettes*, en el que dialogan un «primer bailarín» clásico y un espectador de marionetas. El bailarín expresa su pasión por las marionetas: «[...] de ellas, un bailarín deseoso de perfeccionar podría

aprender todo tipo de cosas» dice, y se explica: «Porque nos afecta, bien lo sabe usted, cuando el alma (*vis motrix*) se encuentra en un punto que no es el centro de gravedad del movimiento». El bailarín define «la gracia» como ese estado en el que no hay desajuste entre el centro de gravedad y el centro del movimiento. De algún modo, la marioneta sería portadora de un signo puro, simplemente porque no está obligada a gestionar su propio peso: al estar suspendida por la parte superior de su cuerpo en vez de descansar sobre el suelo, sus segmentos corporales obedecen a la estricta ley mecánica. Sea cual sea el modo en que la marioneta se proyecta por el espacio, la trayectoria que describen sus miembros en torno al centro de gravedad es una parábola perfecta. Al revés del hombre, la marioneta no es presa de esa duda de la afectividad que crea una distancia entre el centro de gravedad y el centro del movimiento, imperfección cinética generada por la interferencia de los afectos. En la distancia entre el centro motor del movimiento y el centro de gravedad, en esta tensión, radica la carga expresiva del gesto. El bailarín de Kleist, criticando el manierismo de su época, llama también a la radicalidad significativa de la marioneta. En este caso, la expresividad es el resorte del marionetista, que genera los impulsos del centro de gravedad, siendo la marioneta un simple intérprete que no parasita dichos impulsos.

Las resistencias internas del desequilibrio, que organizan a los músculos del sistema gravitatorio, inducirán la calidad y la carga afectiva del gesto. El aparato psíquico se expresa a través del sistema gravitatorio, sesgadamente carga de sentido al movimiento, lo modula y lo colorea de los deseos e inhibiciones, de las emociones. El tono resistente del sistema gravitatorio se induce incluso antes que el gesto, desde el momento en el que se forma el proyecto de una acción, y ocurre sin que lo sepa el sujeto, previamente a su conciencia. Por eso los profesionales del movimiento, en particular los bailarines, saben que para mejorar, mo-

dificar o diversificar la calidad del gesto deben fijarse en todas sus dimensiones, incluso en la del premovimiento, que sólo permite alcanzar el acceso al imaginario. Este dominio de la organización gravitatoria y de sus modulaciones, propio del trabajo de la danza, permite a los bailarines de Pina Bausch disociar radicalmente dos niveles de expresión: por ejemplo, poder proferir un texto desarrollando una acción gestual que trae consigo una carga significativa opuesta a lo que se dice. Esta distorsión entre la expresividad vocal y la del gesto sería muy difícil obtenerla para los actores, cuyo dominio busca en cambio la transparencia entre la palabra (el texto) y la actitud corporal.

Las actitudes posturales como lugar de inscripción de la historia

Lo que determina la organización gravitatoria de un individuo es una compleja mezcla de parámetros filogenéticos, culturales e individuales. Se trata tanto de los trazos del paso de la cuadrupedia a la verticalidad en la historia de la humanidad, de la evolución del modo de andar, como de una historia individual ceñida a un entorno cultural. Para el individuo, el aprendizaje del lenguaje, paralelo al del andar, organiza su autonomía en el mundo teniendo en cuenta los riesgos complejos de la separación de la madre... Ni más ni menos, finalmente, que la relación simbólica que vinculará, en el individuo, su actitud postural, su afectividad y su expresividad bajo la presión fluctuante de su medio. Cualquier modificación del entorno conllevará una modificación de la organización gravitatoria del sujeto o del grupo concernido. De este modo, las mitologías del cuerpo que circulan en un grupo social se inscriben en el sistema postural y, recíprocamente, la actitud corporal de los individuos se convierte en un médium de esta mitología. Cierta concepción del cuerpo, que surge hoy en día en todas las pantallas de cine y televisión, participa en la

construcción de esta mitología. La arquitectura, el urbanismo, las visiones del espacio y el medio en el que evoluciona el sujeto también tendrán una influencia determinante en su comportamiento gestual.

El interés por una organización vertical y la conquista de nuevos territorios encuentra en la Alemania de los años treinta dos salidas radicalmente opuestas. Con Mary Wigman, la actitud de encantadora, de orante, marca la afirmación de una tensión axial ascensional que, sin embargo, está continuamente vinculada con la exploración de un espacio imaginario interior que contradecirá esta ascensión, en una redefinición perpetua de las fronteras de su propio cuerpo. En ese mismo momento, con el ascenso del poder nazi, se dibuja «otro cuerpo» en torno a un eje sólido: un cuerpo armado, con fronteras fijas, que ya no dejan aperturas a las variaciones de las fronteras internas, que irá a conquistar otros territorios en torno a las fuerzas de otro «eje». Entonces, ese poder decreta la actitud de Mary Wigman degenerada.

Estas dos concepciones, la que trabaja con el imaginario y la otra, que lo constriñe a una ideología, modifican la organización tónico-gravitatoria que anticipa y acompaña cualquier gesto, cualquier actitud corporal. Las películas de Leni Riefenstahl (*Los Dioses del estadio*, sobre los Juegos Olímpicos de Múnich en 1936) y las de Mary Wigman llevan hoy consigo los trazos de estas oposiciones en el «pensamiento en movimiento».

Los bailarines, que comparten la experiencia social común al grupo al que pertenecen, trabajarán con esta experiencia como sustrato, su danza se convertirá alternativamente en expresión o en instrumento de recuestionamiento. De este modo, el sentido vinculado a las modulaciones del peso que se ejerce sobre el eje gravitatorio permite localizar las evoluciones profundas de la historia de la danza. Por ejemplo, el desarrollo de la estética del ballet romántico está indisolublemente unido a una búsqueda de la elevación que se expresa a través

de las puntas, las maquinarias que elevan a las bailarinas y, sobre todo, a una evolución de la técnica que, a lo largo de los años lleva el estiramiento de los cuerpos hasta una morfología característica de las bailarinas balanchinescas (cuya organización gravitatoria es próxima a la que hemos descrito de Fred Astaire, pese a que los signos gestuales son muy distintos). En cambio, la danza moderna marca el retorno del peso, de la caída y el pie descalzo. En seguida se introducirán matices en las cualidades de la «transferencia del peso» que se convertirán en el centro de atención de una Doris Humphrey o una Mary Wigman, por ejemplo.

De todos modos, no existe regla lineal alguna que permita imaginar que cualquier trastorno del espacio social conlleve inmediatamente un cambio visible y localizable en la producción coreográfica. Se observan más bien periodos de acumulación de tensiones estéticas, que sólo pueden hallar más tarde su expresión artística, del mismo modo en que una explosión social es fruto de acumulaciones de tensiones que un día alcanzan un nivel que fuerza a su expresión.

La percepción y la mirada sin peso

Los complejos fenómenos de la percepción, llevando las riendas del movimiento, también permiten acercar cierta comprensión de los procesos de una obra cuando somos espectadores de una danza. El movimiento del otro pone en juego la propia experiencia del espectador sobre el movimiento: la información visual genera, en el espectador, una experiencia quinesética (sensación interna de movimientos en su propio cuerpo) inmediata, encontrando así su resonancia en el cuerpo del espectador las modificaciones e intensidades del espacio corporal del bailarín. Al ser totalmente indisociables lo visible y lo quinesético, la producción de sentido en un suceso visual no podría dejar intacto el estado del cuerpo del observador: lo que veo produce lo que siento, y recípro-

camente mi estado corporal trabaja en mi interior la interpretación de lo que veo.

La sensación de nuestro propio peso nos permite no confundir el espectáculo con el espectáculo del mundo. En el descarrilamiento de un tren, puede suceder que no sepamos si es nuestro tren el que se mueve o el que nos pasa al lado en el exterior. Tratándose de un espectáculo de danza, esta distancia eminentemente subjetiva que separa al observador del bailarín puede cambiar especialmente (¿quién se mueve, en realidad?), provocando por ello mismo cierto efecto de «transporte». Transportado por la danza, habiendo perdido la certidumbre del propio peso, el espectador se convierte en parte en el peso del otro. Hemos visto hasta qué punto esta gestión del peso modifica la expresión, vemos ahora hasta qué punto modifica también sus impresiones para el espectador. Del mismo modo en que el peso organiza el «antes» del movimiento, también organiza el «antes» de la percepción del mundo exterior. Cuando, por el transporte, la mirada se encuentra menos constreñida por la ponderación, viaja de otro modo. Es lo que podemos denominar empatía cinética, o contagio gravitatorio.

Se trata pues de algo esencial: en el cuerpo del bailarín, en su relación con los demás bailarines, se actúa una aventura política (el reparto del territorio). Una «nueva mano» del espacio y las tensiones que lo habitan interrogará a los espacios y tensiones del espectador. La naturaleza de ese transporte organiza la percepción del espectador. Por lo tanto, es imposible hablar de danza o más en general del movimiento del otro sin recordar que se trata de una percepción particular, y que el significado del movimiento se actúa tanto en el cuerpo del bailarín como en el del espectador. De este modo, la compleja red de herencias, aprendizajes y reflejos que determina la particularidad del movimiento de cada individuo determina, a su vez, la forma de percibir el movimiento por parte de los demás.

La figura y el fondo

Las estéticas particulares en Merce Cunningham y en Trisha Brown pueden aclarar, en este aspecto, dos modos operativos diferentes de las vías de la percepción por la naturaleza de los transportes efectuados. Ambos se alejaron de lo que podía ser el relato, de todo contenido narrativo que a menudo, en las danzas que los precedieron, proporcionaba la textura orientando la impresión de la figura observada en el espectador.

Cunningham retoma, en una de sus piezas, lo que denominamos «*une promenade*» en danza clásica: una bailarina en medias puntas sobre una sola pierna, ambas manos reposando en el brazo de su compañero, pivota a merced de un paseo que él efectúa en torno a ella. Esta figura, retomada eternamente en los «*paso a dos*» clásicos, habitualmente encuentra en ellos una carga vinculada a las conmociones amorosas acrecentada por la naturaleza de la mirada que intercambian los compañeros. En Cunningham, esta figura cobra un valor tan diferente que no observamos que se trata de la misma forma. Los compañeros no están preocupados por la relación psicológica, no se lee tensión alguna en sus ojos, como si esos ojos simplemente escucharan el eco lejano del recorte de espacio que provocan, quizás también el eco lejano del pensamiento de Kleist. Las danzas de Cunningham imponen la distancia, prohíben la transferencia, obligando así al espectador a ver el signo, la figura, tal como son. Privado de un movimiento «ya interpretado», se sitúa ante nuevos códigos estéticos. El pudor del coreógrafo pasa por el bailarín: éste conoce la forma en la que debe desembocar, o las reglas del dispositivo que hará emerger esta forma (y que puede integrar juegos aleatorios). Sabe que debe convertir esta figura sin trasiegos para no arriesgar ninguna alteración de esta construcción. No está ahí para mostrarse a sí mismo, sino para permitir la aparición del signo buscado o provocado por el azar.

Podemos considerar la actitud postural y el premovimiento, prelude inevitable del gesto, como un trasfondo sobre el que se dibuja el movimiento aparente: la figura. El bailarín cunninghamiano ofrece una superficie tan neutra, tan invisible, tan poco turbada por el afecto como sea posible para que la figura quede clara —que no la turbe el fondo. La ausencia de modificación perceptible de la persona, previa al movimiento, permite ver ya no al sujeto bailando, sino la figura que se ofrece. La toma de distancia entre la emoción del bailarín y lo que realiza se reproduce en el espectador entre la figura observada y su propia emoción: no se puede dejar llevar directamente por la danza. Privado de este dato kinestésico inmediato, el observador está constreñido a su imaginario perceptivo. Tiene entonces la elección de un placer traducido por la sensibilidad en los juegos de la ficción perceptiva... y perspectiva. Ha recreado por fin su propio trasiego interior: desde entonces, el espectador, más que el bailarín, es el verdadero intérprete de la danza de Cunningham.

En otro registro, el ejemplo más extremo de la búsqueda de Trisha Brown es su solo, *If you could't see me*, creado en 1994; bailado íntegramente de espaldas, este solo es la quintaesencia de decenas de años de trabajo. En el extremo contrario de la estética cunninghamiana, no se ve en él prácticamente ningún signo afirmado; los brazos y las piernas no se detienen en ninguna forma, sólo parecen ser la prolongación de tensiones que trabajan en un espacio original, en el nivel de la emergencia del premovimiento, precisamente ahí donde se actúa el equilibrio postural. En este caso, el público no tiene otra elección que ver el «telón de fondo», el lugar de origen del movimiento: el marionetista ha sido puesto al descubierto. Con ello, Brown esconde también los signos producidos por la cara, siendo el rostro uno de los pocos lugares del cuerpo en los que se inscribe una retórica inmediatamente legible. Evitando la visión del rostro, priva al público de los signos del afecto,

impide toda interpretación intempestiva de su danza e impone la visión del fondo.

Mientras que el bailarín de Cunningham elimina todo trazo de su propia emoción, cualquier forma de interpretación de la figura mostrada, el de Trisha Brown se nutre sin parar de su propio gesto, dando cuenta de lo que crea, dejando que su propia sensibilidad sea afectada por este movimiento, re-interpretando la figura producida, en un juego de «autoafección» de su propio gesto diferente en todo a la práctica cunningghamiana. El bailarín, con Trisha Brown, no es tan fiel al espacio que lo rodea como atento está a una dinámica particular del movimiento, que precisa una audición y un sentimiento de la frase vivida en el trazo más ínfimo de su origen: en el propio premovimiento. Aquí, la quinestética ocurre ante los ojos. Trisha Brown no sólo considera que el bailarín debe dejarse tocar por su propio gesto, tocando así al espectador, sino que, a cambio, la presencia del espectador y del medio puede influenciar y modificar la representación. Desde entonces, ambos, bailarín y espectador, se embarcan a ver la *terra incognita* de los espacios sensibles por descubrir. Para retomar la metáfora del telón de fondo y la figura, Trisha Brown, al contrario de Cunningham, se aferra a hacer visible el fondo, el premovimiento, en su origen, cuyos ecos siguen habitando la forma producida.

La estimulación que opera en el espectáculo seguiría, en este caso, dos trayectos diferentes en las esferas perceptivas del observador. En Trisha Brown, esta estimulación operaría primero en la sensibilidad quinestética (aunque no interpretada) para emerger en seguida como percepción consciente. En Cunningham, sería primera una interpretación perceptiva (construcción/desconstrucción) que trabaja la materia observada y que toca en seguida la sensibilidad quinestética del espectador.

Compromisos políticos: las variaciones de un mismo signo

Dos proyectos políticos claros, dos modos de relación con el mundo actúan en las aproximaciones al movimiento de Cunningham y de Trisha Brown, respectivamente. Habría aún que aguzar las lecturas para ver como, en el interior de un mismo lenguaje, según los periodos o los bailarines de la compañía, el trabajo del coreógrafo sufre modulaciones. Es lo que se puede observar claramente en Marta Graham, por ejemplo, cuyas elecciones técnicas, fundadas en la famosa alternancia *contracción/release*, perduran en un periodo extremadamente largo. Los documentos filmados de varias épocas permiten ver que la *contracción*, *curvatura* de la parte inferior de la espalda naturalmente muy compleja, corresponde a una forma más o menos constante a lo largo de los años, pero conoce variaciones formidables de calidad y significado según los periodos. Al principio de la obra de Graham, en los años treinta, se trata de un movimiento concéntrico, que concentra el cuerpo (y no lo hemos descrito sin recordar el estilo de Gene Kelly). En las obras más recientes es exactamente lo contrario, incluso si la forma se mantiene aparentemente igual: el movimiento se ha vuelto excéntrico (más cercano esta vez a la organización de Fred Astaire); se trata más de una prolongación, de una apertura del espacio que se curva estirándose, que de una *contracción* en sentido estricto; su nombre no ha cambiado, pero su significado es prácticamente el opuesto (y ya prepara la *curva* de Cunningham).

La dificultad de pasar cuentas de estos fenómenos está en la base de toda la obra de Laban, que oponía «pensamiento motoriz» y «pensamiento en palabras» (en particular, en las obras *La Maîtrise du mouvement* y *Effort*). Defendía la idea que los fundamentos de una cultura se actúan, en estas relaciones particulares entre cierta gestión del peso y los valores de expresividad, a través de los flujos y los tratamientos

del espacio y el tiempo. Esta impotencia por atrapar con nuestra organización lingüística el sentido profundo del movimiento le ha llevado hasta la aventura de su sistema de notación, que no se apoya en una metáfora lingüística sino en una representación pictográfica, respondiendo analógicamente a los estados del cuerpo, aún no proyectados a la esfera de la interpretación lingüística.

La atención por los contenidos del movimiento, por su calidad, más que por sus continentes (época, escenografía, vestuario, narración, música, etc.), por su entorno, hacen surgir correlaciones, similitudes, entre danzas que habitualmente se clasificarían en categorías alejadas: precisamente en el gesto en sí se organiza la producción de sentido. Persiguiendo esta idea, podríamos acercar el estilo de Agrippina Vaganova al de Doris Humphrey y emparentar cierta tradición de la ópera de París con Cunningham. En efecto, los dos primeros toman partido por la no frontalidad en relación con el cuerpo del bailarín, por una enorme movilidad de la caja torácica, una gran importancia de lo que denominamos «*l'épaulé*» (ligera torsión de la cintura escapularia), que da una verdadera izquierdización del plano del busto que será un punto fuerte de su expresividad. El brazo acepta el movimiento del omoplato antes de desplazarse, y deja escapar por ahí algo del afecto que proporciona en buena medida este sentimiento de calidad expresiva particular de la escuela de Vaganova, o del lirismo de Doris Humphrey.

En cambio, en Cunningham y para una parte de la escuela francesa, el cuerpo del bailarín es mucho más frontal (esta frontalidad del cuerpo del bailarín es la contrapartida, en Cunningham, de la desfrontalización del espacio escénico). El omoplato está mucho más controlado, lo que conlleva cierta sobriedad en la exposición del sentimiento. La caja torácica está, en este caso, controlada por el suelo, a través de la pelvis, mientras que en las dos primeras siempre el centro de la caja torácica (apreciado por

Delsarte) inicia el movimiento. Estas dos aproximaciones a la expresión de la parte superior del cuerpo conllevarán e impondrán diferencias en el trabajo de las piernas, que desarrollarán así diferentes técnicas.

En definitiva, el análisis y la comprensión de los contenidos dinámicos del gesto permiten operar acercamientos entre familias estéticas tradicionalmente opuestas: la técnica de Vaganova estaría cerca, desde este punto de vista, del trabajo de Doris Humphrey. Podríamos también hallar un vínculo entre el estilo de Bournonville y el de Dominique Bagouet, en cuanto a la calidad de la relación con el suelo y a la libertad de los flujos escapularios. O, todo lo contrario, en una forma aparentemente idéntica de golpear el suelo con los pies, común al *kathakali*, al flamenco o al *tap dance*, podríamos destacar las diferencias de acento en la dinámica del peso y de la suspensión que identifican, para el espectador, la naturaleza particular de cada una de estas danzas.

Sobre todo, este modo de acercamiento vuelve a poner el acento en el trabajo del propio bailarín, que condiciona plenamente la producción de sentido. En efecto es trastornador ver hasta qué punto la historia nos deja gran cantidad de trazos sobre los figurinistas, los músicos, los coreógrafos, pero se queda totalmente muda sobre los bailarines y su trabajo, su entreno, las técnicas corporales, es decir, sobre los fundamentos reales de la danza.

Este silencio, ¿es realmente el único hecho de la tradición esencialmente oral de la transmisión en danza? ¿O bien este telón permitiría descubrir que la «*res publica*» entraña necesariamente en su estela cierto compromiso de la «*res corporea*»? En este caso, el bailarín sería un mensajero, testigo de los movimientos de la cultura que descansa tal vez, y ante todo, en lo más profundo de la génesis del gesto.