

LUGARES OSCUROS

JAIME CONDE-SALAZAR

«Juguemos a ser reyes y reinas», a lo cual la otra, con su habitual prurito de exactitud, le había replicado que el simulacro era imposible, puesto que ellas no eran más que dos, y Alicia, al fin, se había visto obligada a decirle: «Bueno entonces tú serás una de las reinas y yo seré todo lo demás».

Lewis Carroll *Alicia a través del espejo*

Hacia 1911 Igor Stravinsky fotografió a Vaslav Nizhinski acodado en una repisa y reflejándose en el espejo que descansa sobre ésta. La imagen nos muestra a dos bailarines, pero también dos interiores. O tal vez solo uno ya que la habitación reflejada está al otro lado del espejo, está fuera. Ese mismo año, el 19 de Abril, los Ballets Rusos de Diaghilev habían estrenado *Le Spectre de la Rose* en Montecarlo. Quince días después estrenarían *Narcisse*.

Primero saltar por la ventana y luego atravesar el espejo. En los dos casos, de lo que se trataba era de salir. Y es que parece que las cosas importantes para la danza y el teatro comenzaban a suceder fuera.

Ya lo había anunciado Thèophile Gautier al pedir que se destruyeran los teatros: si las mujeres no podían entrar en ellos con sus sombreros, mejor derribarlos. Una vez eliminados aquellos espacios interiores, las actrices saldrían a la calle donde sus sombreros pudieran habitar cómodamente.

Años más tarde en 1922, Adophe Appia volvería sobre el asunto: «Dije al comienzo de esta introducción que queríamos «estar dentro», que habíamos vuelto a encontrar nuestro cuerpo, perdido desde hacía siglos, y que experimentábamos una nueva responsabilidad, una sensación de solidaridad semejante a algún nuevo imperativo categórico súbitamente revelado. Hemos dejado de ser espectadores»¹. ¿Cómo se

¹ APPIA, A., «Fragmentos del diálogo imaginario con el Arquitecto», texto de julio de 1922 publicado posteriormente en *Revue d'esthétique* vol.6, octubre-diciembre 1953. Traducción española en *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1970.



Vaslav Nizhinski fotografiado por Igor Stravinsky hacia 1911

puede «estar dentro» y dejar de ser espectadores?. La condición de espectador exige estar dentro para poder mirar hacia fuera. Todo lo que sucede en escena está más allá del espectador, es un espacio distinto, un espacio sometido a una narración que no es la del lugar que habita el espectador. Estar dentro y además encontrar nuestro cuerpo. Al final del texto da la solución:» Llegará un tiempo en el que los profesionales del teatro y las obras destinadas a ellos queden anticuadas para siempre. Un tiempo en el cual la Humanidad libre cantará, por medio de los símbolos animados, más o menos dramáticos y compartidos por todos, sus alegrías y sus penas, sus estrecheces, sus luchas, sus trabajos, sus derrotas y sus triunfos. Un tiempo en el cual sólo serán espectadores aquellos a quienes la edad o las enfermedades agrupen a nuestro alrededor»². Así, «estar dentro» significa entrar dentro de la escena, o lo que es lo mismo salir fuera y que todo suceda en el exterior. Todos actores.. Los únicos que pueden

² Ibid. ed. española p. 66.

permanecer en el interior son los viejos y los enfermos. Carne de hospital. Efectivamente, de nada sirven los teatros, la escena es la calle, la calle de la ciudad.

En otro lugar escribe Appia: «El hogar se vuelca en la calle y la vida al aire libre irrumpe por nuestras ventanas»¹. De nuevo, al igual que el espectro de la rosa, la acción a llevar a cabo es la de entrar y salir por las ventanas. Pero ahora sabemos de dónde venía y a dónde iba aquel espectro de cuerpo heterodoxo²: a ese lugar permanentemente exterior que es la ciudad.

Contra «el hogar que se vuelca en la calle» —escribe Manfredo Tafuri³— la metrópoli justiciera de todo hogar se impone a sí misma como único lugar de acción: ninguna «forma» puede ya conciliarse con ella. El mismo lugar teatral deberá disolverse en la ciudad.

La existencia de interiores resulta cada vez más improbable. Si de lo que se trata es de habitar en la escena, de nada sirven los espacios internos. Lo dejaba muy claro el grabado que Lyonel Feininger preparó para la cubierta del programa de la Bauhaus estatal de Weimar en 1919. Una catedral cristalina⁴. Pero poco tiene que ver ésta con las antiguas, edificios creados como espacios interiores para ser recorridos, escenarios oscuros y enormes en los que ser espectadores de infinitos misterios. La catedral de cristal es una fuente de luz, no se puede entrar dentro. Lo que hay que hacer es verla desde fuera y dejar que los rayos nos alcancen y sea esa luz la que nos haga actores.

Entrar en una casa tenía que ser muy parecido a seguir andando por la calle. En eso debía estar pensando Mies van der Rohe al proyectar la casa Farnsworth (1945-51): el exterior penetra por las ventanas evitando cualquier posible rincón oscuro. El espectáculo invade el interior de la casa. El pabellón de Barcelona de 1929 ya había ensayado la creación de un escenario que evitara la existencia de los espectadores: quien entra allí se convierte inmediatamente en actor. La acción de vagar es la que construye el edificio, vagar por un exterior cubierto, por una extensión sorda de la ciudad, sin posible descanso, sin poder volver a casa. Pero, ¿qué cuerpo resiste esto?, ¿qué cuerpo es ese que Appia anunciaba haber recuperado?

Evitar la existencia de espectadores, suponía que todos fuéramos actores. Y ser actores supone la adopción de un cuerpo exterior, del cuerpo de otro. La tradición de habitar otros cuerpos era larga y mucho más en ballet. Los autómatas son un ejemplo

¹ APPIA, A., segundo prefacio a *Die Musik un die Inszenierung*, 1918. Citado en TAFURI, M., *La esfera y el laberinto*, Gustavo Gili, Barcelona, p. 128.

² GARAFOLA, L., *Diaghilev's Ballets Russes*, Oxford University Press, Oxford, 1989, p. 39.

³ TAFURI, M., *La esfera y el laberinto*, Gustavo Gili, Barcelona.

⁴ También Appia habla de una «catedral del porvenir». APPIA, A., 1918, *ibid.*

clásico: desde la *Coppelia* creada por el doctor Coppelius quien le saca todos los días al balcón (de nuevo cruzando ventanas para salir a la calle), a los muñecos de la fiesta de Navidad en *Cascanueces*. Pero también es fundamental para la formación de la danza clásica la adopción de cuerpos exóticos, aquellos cuerpos contruidos como si hubieran sido traídos de lugares lejanos en el tiempo y en el espacio⁷. Ese otro lugar por excelencia es Oriente, pero existen muchas variedades orientales desde lo oriental español, a lo oriental indio o ruso. A través de estos cuerpos exóticos fue posible la creación de aquellos lugares que existieron en las escenas de las grandes capitales, y en especial en París y en Londres⁸. Pero cuando de lo que se trata es de vivir en la calle, el problema cambia. Hasta entonces estos otros cuerpos habían permanecido dentro, sus salidas fuera eran contadas y para ocupar otros lugares cerrados como la pintura.

La Bauhaus también eliminó la posibilidad de que existieran espacios interiores. Si, como quería Schlemmer al llegar a Dessau en 1924, el objetivo era teatralizar la escuela, es decir, que llegara a ser toda ella un escenario, nos encontramos, de nuevo, ante un exterior absoluto (quizás el último posible). Todos los habitantes de la Bauhaus actores, no hacían falta los espectadores. Por mucho que de vez en cuando tuvieran visitas, éstas no alteraban el plan: en ese interior que se había revelado como el lugar en el que había que tener todo fuera, la fiesta no paraba. Pero cualquier cuerpo no soporta esta marcha. Como bien debió figurarse Schlemmer hacía falta hacerse con otro cuerpo. Otro cuerpo como los otros cuerpos del ballet, pero esta vez serían abstractos. Cuerpos abstractos para habitar ese lugar de pretensiones abstractas:

[...] O puede ocurrir –escribe Schlemmer⁹– que el hombre sea transformado en función del espacio abstracto. Es lo que ocurre en la escena abstracta. La red invisible formada por las líneas de las relaciones planimétricas y estereométricas constituye las leyes del espacio cúbico. A esta matemática le corresponde otra inherente al cuerpo humano. Que crea el equilibrio por medio de movimientos esencialmente mecánicos y que están condicionados por la inteligencia. Es la geometría de los ejercicios corporales, rítmicos y gimnásticos, ejercicios a los cuales hay que añadir la estereotipia del rostro que tienen su expresión en el equilibrista exacto y en los movimientos conjuntos (esa inconsciencia de las relaciones espaciales).

⁷ Sobre el papel de las danzas de carácter dentro del ballet clásico y de bailarinas como Fanny Essler, Maria Taglioni y Fanny Cerrito ver ARKIN, L., y SMITH, M., «National Dance in the Romantic Ballet» en GARAFOLA, L., (ed.) *Rethinking the Sylph*, Wesleyan University Press, Londres, 1997.

⁸ Sobre la creación del baile español en estas ciudades ver GARAFOLA, L., «La fortuna transpirenaica de la danza española», *Cairon*, nº 1, 1996.

⁹ SCHLEMMER, O., «Ser humano y representación», *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1970.

Se trataba de elaborar otro cuerpo según leyes geométricas que proporcionaran un relato distinto al de la carne. Un cuerpo de superficie opaca que pudiera contener al ocupante sin delatarle. La única manera de construir un cuerpo abstracto es ocultando la carne y quizás esa era la función fundamental de los artefactos de Schlemmer...¿un interior en el que refugiarse de aquel exterior absoluto?

Existe un viaje paralelo en busca de otros cuerpos en la *modern dance* americana. Pero este viaje tiene más que ver con la tradición de creación de lugares exóticos de la danza clásica. De nuevo lo que se busca es otro cuerpo, un nuevo cuerpo sobre el que ejercer un control absoluto, en este caso al servicio de la expresión. Y por expresión se entendía la liberación del movimiento, lograr elaborar danzas al margen de los pasos preestablecidos de la *danse d'ecole*. Así, lo que la historia de la danza al uso nos cuenta es el proceso de conquista y liberación del movimiento. Pero el movimiento libre siempre parece tener más que ver con los cuerpos falsificados que con los de carne y hueso.

Escribió Heinrich von Kleist en 1810:

¿Y qué ventaja ofrecería tal muñeco frente al bailarín vivo?

¿Ventaja? En primer lugar una ventaja negativa, dilectísimo amigo, a saber, que nunca mostraría *afectación*. Pues la afectación aparece, como sabe usted, cuando el alma (*vis motrix*) se localiza en algún otro punto que en el centro de gravedad del movimiento. Pero siendo así que nuestro titiritero, en nuestro caso, mediante el hilo o alambre, no tendría absolutamente ningún otro punto a su disposición sino ése: entonces los restantes miembros serían lo que deben ser, puros péndulos muertos, y obedecerían meramente a la ley de la gravedad; un atributo envidiable, que buscaríamos en vano en la mayoría de nuestros bailarines¹⁰.

Y más de un siglo más tarde escribió Oskar Schlemmer:

Esta tendencia a liberar al hombre de sus limitaciones y a extender su libertad de movimientos más allá de lo natural, ha traído como consecuencia la sustitución del organismo por la silueta artificial; marionetas y autómatas. (Heinrich v. Kleist ha hecho entusiastas elogios de los primeros; E.T.A. Hoffmann de las segundas)¹¹.

El movimiento, por tanto, comienza a ser tratado como un fenómeno independiente del cuerpo de carne y a ser considerado la esencia de cualquier manifestación escénica y, en especial, de la danza. Como vimos esta abstracción del movimiento lleva consigo la búsqueda de otros cuerpos que encarnen los «movimientos liberados», cuerpos que ni sientan ni padezcan. Pero en el caso americano no se busca un cuerpo de funciona-

¹⁰ KLEIST, H., *Sobre el teatro de marionetas*, Hiperión, Madrid, 1988, p. 31.

¹¹ SCHLEMMER, O., *ibid.* 1970, p. 153.

miento mecánico al modo de las marionetas o de las prótesis de Schlemmer. La empresa de la *modern dance* consiste en hacerse trajes de piel, en utilizar cuerpos que sigan pareciendo cuerpos. Siguiendo la tradición de la danza clásica de elaborar lugares exóticos que se sitúen al margen de las normas establecidas, las pioneras americanas adoptan las más diversas formas exóticas. Pero, al contrario que la *danse d'ecole* que, finalmente, siempre vuelve a casa, a la postura conocida y segura¹², la *modern dance* emprende este viaje en busca de otras formas de movimiento liberadoras de la expresión. Don McDonagh escribe a propósito de este asunto:

The earliest modern dancers were not trained ballet dancers and had to devise a system of movement that was suitable for their individual expressive needs. Thus it was that at the outset of modern dance an exploration of form became a necessary adjunct to the expression of an artistic sensibility¹³.

Se trataba de experimentar con la forma, de encontrar soluciones que permitieran la elaboración de un sistema cuya esencia fuera el movimiento. Esto lleva a que se estudien las fuentes de movimiento, al igual que las buscaba el bailarín del relato de Kleist: Isadora Duncan encontrará el centro de todas las energías en el plexo solar y, más tarde, Martha Graham, situará en el torso la técnica de contracción –expansión como origen de cualquier movimiento–. Y esta es la doble paradoja de la *modern dance*: la primera es que esa técnica liberadora del movimiento lo que establece es un nuevo modelo universal, un «cuerpo liberado» al que todos acabarán pareciéndose; y la segunda es que ese cuerpo universal siempre tiene lugar como un cuerpo exótico, como el cuerpo de otro. De nuevo nos encontramos construyendo trajes, esta vez de piel pero de una piel que inequívocamente pretende ser de otro. Isadora Duncan quiere ser griega antigua. Loïe Fuller hace desaparecer su cuerpo con sus artificios de luz. Ruth St. Denis se convierte en bailarina española, en diosa hindú o en Afrodita. Y, tanto Martha Graham como Doris Humphrey abandonan los orientalismos de su maestra para adentrarse en lo exótico interior, en la definición de lo americano, como paradigma de movimiento liberado.

Todo esto estaba ya claro en el retrato de Nizhinski. Como demuestra la figurilla de la repisa, tan parecida a la que debió servir de modelo a Ruth St. Denis años más

¹². Sobre la danza clásica como una forma de baile que siempre vuelve al mismo lugar seguro por establecido, Don McDonagh escribe: «To be a ballet dancer meant one had been trained in the vocabulary of steps that started and finished in one of the five basic positions of the feet». McDONAGH, D., *The Rise&Fall&Rise of modern dance*, Dance Books, Londres 1990, p. 65. Años más tarde, en un artículo sobre Merce Cunningham, Estrella de Diego volvería a esta idea del ballet como un sistema de posturas a las que siempre volver. De DIEGO, E., «Se empieza con un paso...», *La balsa de la Medusa*, nº 47, abril-junio 1997.

¹³ McDONAGH, D., 1990, p. 66.

tarde, no hacía falta salir por la ventana. Era posible inventar una nueva forma de danza teatral y un nuevo cuerpo sin tener que adoptar otro cuerpo. Bastaba con mirarse al espejo. Y Nizhínski sí que se refleja y desde dentro del espejo nos devuelve la mirada. Esta doble imagen resulta casi un guiño: para que su retrato fuera verosímil debería incluir por lo menos dos imágenes de Nizhínski. El cuerpo del bailarín y el del ser de carne y hueso parece que se confundían en los ojos de los espectadores¹⁴. Es fácil encontrar referencias tanto a un cuerpo vulgar, como a un cuerpo excepcional e incluso de una naturaleza extraña:

Un joven –escribió Alexander Benois¹⁵– se encontraba junto a ellos. No me habría fijado en él de no habérmelo presentado Fokin como el artista para quien había compuesto especialmente el papel de esclavo de Armida, con el fin de darle una oportunidad para exhibir su extraordinario talento... Quedé bastante sorprendido al contemplar esta maravilla cara a cara. Era un personaje bajito, bastante rechoncho, con un rostro gris de lo más corriente. Más parecía un dependiente de comercio que el héroe de un cuento de hadas. ¡Pero era Nizhínsky!...

«Nizhínsky –escribió Charles Ricketts en una carta al poeta Gordon Bottomley¹⁶– aventaja en pasión, en belleza y en magnetismo a cuanto pueda hacer Karsavina, y ella es una musa, o varias musas en una, [...] Nizhínsky es una llama viva, el hijo de Hermes o quizás de Loge. Es imposible imaginar a su madre; probablemente la responsable fue alguna bailarina antigua. Pero, prefiero creer en algún tipo de nacimiento espontáneo, como mucho, que atrajera a algún dios fantástico y caprichoso.»

Sobre este asunto también escribe Buckle en su monografía sobre Diaghilev de 1971:

En su vida privada, quizás tuviera Nizhínski un aspecto insignificante; pero en escena resultaba fascinante, y es natural que sus notables actuaciones durante su primera temporada en el Mariínski le confirieran una especie de aureola seductora, de modo que atraía a admiradores que deseaban conocerle, tratar con él, y quizás hacer el amor con él¹⁷.

Lo que parece claro es que Nizhínski ya era otro. No necesitaba artefactos para construirse otros cuerpos. Y esta parece que fue su gran empresa, la de conseguir que su cuerpo no perdiera ninguno de los significados: tenía que poder ser cualquier

¹⁴ BURT, R., *The Male Dancer*, Routledge, London, 1995, p. 71.

¹⁵ BENOIS, A., *Reminiscences of the Russian Ballet*, Putnam, Londres, 1941, p. 251. Citado en BUCKLE, R., *Diaghilev*, Siruela, Madrid, 1991, p. 146.

¹⁶ RICKETTS, C., *Self-portrait*, Peter Davis, Londres, 1939, p. 177. Citado en BUCKLE, R., *Diaghilev*, Siruela, Madrid, 1991, p. 259.

¹⁷ BUCKLE, R., *Diaghilev*, Siruela, Madrid, 1991, p. 147.

cosa (esclavo oriental, espectro de una rosa, Narciso, fauno etc.) sin que su cuerpo cambiara de propietario.

Muestra de ello es el papel que juega un asunto como el género en su obra. El cuerpo masculino había dejado de existir hacía tiempo en la danza clásica. Una de sus principales aportaciones es la introducción en escena de representaciones de lo masculino necesariamente heterodoxas y, en cualquier sentido, absolutamente revolucionarias. Como apunta Ramsay Burt, esto es posible porque Nizhinski es ruso con todo lo que conlleva esto de orientalidad y de exotismo¹⁸. Es decir, él ya era otro, y por tanto no se le exigía estar sujeto a las representaciones ortodoxas. Y, por mucho que se vistiera de otro, la singularidad de sus interpretaciones hizo imposible que él desapareciera en otros mundos creados. En este sentido su cuerpo quedó intacto. Y los papeles bailados y los figurines, no hacen más que anunciar su cuerpo.

Quizás por ello deja de saltar: cuando llega el momento de crear sus propias obras, lo fundamental es respetar la integridad del cuerpo y evitar la fragmentación que exigía el virtuosismo. Y el fauno se tumba en el suelo y en una exaltación sensual se masturba sobre el manto de la ninfa. A diferencia de la *modern dance* el problema no se encuentra en la elaboración de movimientos distintos, sino en permitir que el cuerpo cuente todos sus relatos. De nada servían los movimientos esforzados.

El espejo dobla la imagen de Nizhinski. Su cuerpo estático se repite al otro lado, con exactitud. No hace falta tomar prestado otro cuerpo, basta con lo que tiene que contar el de carne y hueso. Y, aunque la imagen reflejada sea otra, puede que no haga si no subrayar al sujeto de la narración, que no es otro que Nizhinski.

* * * * *

Quizás nos hemos acostumbrado a vivir fuera y los interiores siguen siendo sólo lugares excluidos que sólo tienen oscuros accesos: quirófanos, zulos, sótanos, snap movies... Lugares en los que deshacerse del cuerpo sin ni siquiera el derecho de adquirir uno nuevo con un mínimo de garantía de funcionamiento. Pero quizás también empecemos a estar a gusto en el abismo al que nos asomó Merce Cunningham.

Es posible que todo su trabajo haya sido el de hacer imposible el seguir más allá. Si la danza era esencialmente movimiento, no tenía ningún sentido superponer al movimiento otras narraciones. Nada de cuerpos exóticos, nada de diseños coreográficos, nada de músicas paralelas. Movimiento puro. Y este es el abismo al que nos asoma: el movimiento no es nada, el movimiento como fenómeno independiente al cuerpo no existe. En este sentido sus obras pueden llegar a ser grotescas: los trajes de Schlemmer se hacen tan finos como la piel y, sin sofocar al bailarín, consiguen ocultar la carne, no delatar al inquilino... cuerpos universales. Pero los extremos no suelen estar bien se-

¹⁸ BURT, R., 1995, p. 76.

llados y las manos, pies y cabeza de carne sobresalen de los cuerpos universales. *Westbeth* es una obra que actualizó en 1977 y en la que Cunningham aparece con un traje diseñado por Rauschenberg. Se trata de una pieza de punto con más orificios para las manos de los normales y ninguno para la cabeza. Ésta lucha por salir probando todos los otros orificios delata al creador de las condiciones de la danza: el vestido, la piel universal. Si el vestido no tiene cuello, el cuerpo no tendrá cabeza. Esta obra es un caso único, nunca más se vuelve a alterar el orden de los apéndices de carne pero el asunto queda planteado. En otra película siete años posterior, *Points in Space*, asistimos a otra revelación que explica todo el trabajo anterior. La cosa empieza grotesca como siempre: minutos y minutos de cuerpos que repiten movimientos esforzados, que entran y salen, cuerpos universales que se agitan. Hasta que aparece él, Merce Cunningham. Y la historia inunda el espacio: su cuerpo ya muy mayor empieza a hablar por sí solo, sus movimientos siempre animales cuentan la historia de una larga vida. La escena dura muy pocos minutos pero muestra con brutal claridad la imposibilidad del movimiento puro y la necesidad de volver a integrarlo en el cuerpo como uno más de sus accidentes. Quizás el cuerpo tenga otras cosas más interesantes que contar. Viendo películas suyas de obras ya clásicas como *Story* (1964), *Rainforest* (1968) o *Walkaround Time* (1973), es fácil vislumbrar el abismo: después de esto no es posible seguir ocultando el cuerpo tras una piel de movimiento puro. Llegados a este punto ya no valía seguir refugiándose en la claridad del exterior absoluto moderno, era necesario llegar al fondo del abismo y, en la oscuridad recuperar cada uno su cuerpo y aprender a contar historias. Mirarnos en el espejo.

Al mismo tiempo que Cunningham definía cada vez más claramente el límite del abismo, su estudio iniciaba en 1960 los cursos de composición dirigidos por Robert Dunn. Aquel grupo organizó en 1962 el primer recital en la Judson Memorial Church de Nueva York ofreciendo el material acumulado a lo largo de aquel curso. Dentro de la iglesia comenzaban a suceder cosas...no deja de ser curioso el que, si en algún momento se intentó volver dentro, el primer lugar disponible fuera una iglesia, protestante sí, pero iglesia al fin y al cabo. Parece que volver dentro tiene que ver con aprender de esos fantásticos escenarios.

Aquel primer recital del seis de julio comenzó con la proyección de una película de Elaine Summers montada al azar que duraba casi veinte minutos y ofrecía imágenes de gente haciendo cosas, llevando a cabo tareas de no siempre claro argumento: buscar en el cubo de la basura, encuentros en un patio, luchadores desnudos y sus genitales, amor en un árbol etc. Tras la película llegaron las actuaciones entre las que se encontró la de Yvonne Rainer¹⁹. Parece que en ese mismo momento ya se comen-

¹⁹ Sally Banes da la nómina completa de los participantes. BANES, S., *Terpsicore in Sneakers*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1980, pp. 11-12.

zó a hablar de danza postmoderna que no significa más que una forma de danza que surge tras o al margen de la danza moderna que, en Estados Unidos, era un estilo muy bien definido. Los intentos posteriores de los historiadores de la danza de extraer del término consecuencias estéticas o estilísticas, han fracasado rotundamente. Entre otras cosas, porque los participantes de aquel movimiento eran muchos, las propuestas eran muy heterogéneas y en ningún momento se pretendió diseñar un proyecto o un programa que estableciera pautas unificadoras. Parece que de todo esto es de lo que se huía. Artículos como el editado por Ann Daly que se preguntaba qué había sido de la danza postmoderna y que recogía la opinión de diversos críticos²⁰, no hacen más que demostrar lo ocioso de estos trabajos que pretenden restablecer la tranquilidad diseñando características. Como escribió Marcia B. Siegel, «para cuando los historiadores se dan cuenta del valor de una nueva propuesta y la etiquetan como una tendencia o influencia, los artistas ya no están trabajando en aquella propuesta, y las etiquetas no son mas que un motivo de desacuerdo»²¹. No seguiremos más tiempo por este camino. Será mejor dejarlo de un lado y adentrarnos en asuntos un poco más entretenidos.

En 1966, Yvonne Rainer, intentaba contestar a la cuestión que alguien había introducido en un artículo sobre el Judson Dance Theatre y que se preguntaba por la razón por la que todos allí estuvieran tan decididos a ser ellos mismos. Da dos razones:

- 1) The artifice of performance has been reevaluated in that action, or what one does, is more interesting and important than the exhibition of character and attitude, and that action can best be focused though the submerging of personality; so ideally one is no even oneself, one is a neutral doer.
- 2) The display of technical virtuosity and the display of the dancer's specialized body no longer make any sense. Dancers have been driven to search for an alternative context that allows for a more matter of fact, more concrete, more banal quality of physical being in performance, a context wherein people are engaged in actions and movements making a less spectacular demand on the body and in which skill is hard to locate²².

La decisión de recuperar el cuerpo, no podía ser más rotunda. Y esa recuperación pasaba por conseguir que el cuerpo hiciera cosas y olvidara la interpretación y por lograr cuerpos no especializados (¿o quizás hay que decir no fragmentados?) por

²⁰ DALY, A., What Has Become of Postmodern Dance?, *The Drama Review* 36, nº 1, Primavera 1992.

²¹ SIEGEL, M. B., *The Tail of the Dragon*, Duke University Press, Londres, 1991, p. x.

²² RAINER, Y., «A quasi survey of some «minimalist» tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the plethora, or an analysis of Trio A», en BATTCKOCK, G., *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, 1995, p. 267.

técnica alguna, capaces simplemente de realizar tareas. Si Cunningham había agotado las posibilidades de los cuerpos prestados, no quedaba otra que descender por el abismo en busca de un cuerpo propio. Y un cuerpo propio, es un cuerpo propio, no es una personalidad, un carácter o una expresión. Un cuerpo es un conjunto singular de carne y huesos. Nada más. Como reza el subtítulo de *Trio A* (1966), una de sus obras más conocidas, *The Mind is a Muscle*. Esta obra se compone de una serie de movimientos que se llevan a cabo de modo continuo y uniforme. No existe pretensión de, mediante los movimientos, lograr transcendencia alguna. Así lo que vemos no es una serie de movimientos que buscan cierta expresión de belleza. Lo que se ve es a Yvonne Rainer que se mueve, sus músculos y sus huesos. De nada sirve buscar otros cuerpos porque el único que se ve es el de ella. Con el tiempo otra gente bailarían esta obra y lo que se vuelve a ver son cuerpos que se mueven, personas a las que no se les ha extirpado la historia, el sexo, la edad, la condición física etc. Poco importa el diseño del movimiento. Hasta entonces los pensamientos siempre había acabado por deshacerse del cuerpo. Ya era momento de recuperar un cuerpo completo, con cabeza incluida. La mente también es un músculo.

Parece que Yvonne Rainer empezó a trabajar en *CP-AD (Continuous Project Altered Daily)* en 1969. Y que, como escribió Sally Banes, éste debió ser uno de los principales puntos de arranque de lo que luego sería el colectivo *The Grand Union*²³. Pero no trataremos aquí el asunto de esta controvertida formación. Lo que nos interesa es la película realizada por Michael Fajans en 1969 en la que filma lo que Banes ha llamado *Connecticut Rehearsal*, pero que yo dudo que se trate de un ensayo y no de la misma *CP-AD*²⁴.

La película nos lleva dentro. Todo sucede en el interior de un gimnasio. Allí Yvonne Rainer, Barbara Lloyd, Becky Arnold, David Gordon y Douglas Dunn, hacen cosas. Vienen, van, hablan entre ellos, hacen cosas con objetos(almohadas, cartones, papeles)... De nuevo se trataba de hacer cosas, de llevar a cabo tareas concretas. Ante nosotros tenemos a gente que no pretende contarnos nada que se salga de lo que estrictamente somos capaces de ver. Lo que hay es lo que se ve. Y todo sucede dentro. Al igual que las acciones que cuatro años antes había comenzado a filmar Bruce Nauman en el interior de su estudio.

In a way –escribe Nauman²⁵– I was using my body as a piece of material and manipulating it. I think of it as going into the studio and being involved in some activity.

²³ BANES, S., *Terpsicore in Sneakers*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1980, p. 203.

²⁴ La misma Banes señala que cuando se presentó la obra en 1970 en el Whitney Museum, lo que se presentó fue un conjunto de documentos de cómo se iba formando la obra. Y, si uno de los principales objetivos de la obra es que tuviera lugar como proceso, es absurdo pensar que esta película que también se presentó en el museo es solo un ensayo y no la obra misma. *Ibid*, p. 204.

Sometimes it works out that the activity involves making something, and sometimes the activity itself is the piece.

Entrar dentro y hacer cosas. Por aquel momento ya debía estar muy claro que recuperar el cuerpo propio, tenía mucho que ver con llevar a cabo tareas, es decir con ejercitarse, al margen de que esto produjera o no objetos. Pero este tipo de investigaciones con el cuerpo como objeto llevaban teniendo lugar dentro de lo que luego se llamó *Juson Dance Theatre* desde 1960. Lo que nos trae hasta Nauman es, además, su estudio: el lugar en el que suceden las cosas es un interior. Al igual que luego harían los de la *Grand Union*, para poder contar cosas necesitaban aislarse de aquella exterioridad absoluta moderna. Y llegados a este punto aparece otro problema: si al volver dentro el artista recuperó su cuerpo, ¿qué fue del cuerpo del espectador, de aquel cuerpo improbable en aquel exterior permanente? Como vimos, el que todos fuéramos actores hizo necesario bien fabricarse un cuerpo nuevo o bien tomarlo prestado. Pero ahora que el artista había abandonado todas estas otras pieles, ¿volvía a ser posible la presencia de espectadores? . En ambos casos parece que la posibilidad de que existan interiores pasaba por la soledad y el aislamiento. A los que miramos sólo se nos permite mirar por la mirilla, o a través de las imágenes recogidas por la cámara que viene a ser cosa parecida. No es posible que existan testigos presenciales.

Quizás ya en este momento se estaba muy cerca del fondo del abismo, aquel que había abierto Merce Cunningham.

Hacia 1973 Yvonne Rainer deja de bailar y comienza a trabajar como directora de cine. En un artículo reciente que se ocupa de este cambio, Mark Franko formula las dos preguntas de rigor: por qué deja la danza y por qué el cine suponía una alternativa frente a la danza²⁶. Clement Greenberg da una pista sobre cuales pueden ser las respuestas:

The art of photography is literary art before it is anything else: its triumphs and monuments are historical, anecdotal, repertorial, observational before they are purely pictorial... The photograph has to tell a history if it is to work as art.²⁷

No entraremos aquí a tratar los problemas de esta modernidad diseñada por Greenberg. Simplemente nos aprovecharemos de la presentación feliz del elemento

²⁵ Citado en GODFREY, T., *Conceptual Art*, Phaidon, Londres, 1998, p. 128.

²⁶ FRANKO, M., «Some notes on Yvonne Rainer, modernism, politics, emotion, performance and the aftermath», en DESMOND, J., (ed.) *Meaning in Motion. New Cultural Studies in Dance*, Duke University Press, Londres, 1997, p. 289.

²⁷ Citado en LIPPARD, L., *The Lure of the Local. Senses of place in a multicentered society*, The New Press, Nueva York, 1997, p. 54.

que estropea el plan: la literatura, aquello que se revela como lo que hace imposible la pureza visual. La fotografía, a pesar de ser una disciplina creadora de imágenes, lo que produce son textos: necesita contar cosas, relatar la historia (history) o, lo que finalmente significa lo mismo, contar historias(stories). Me atrevo a pensar que esto podría ser aplicado también al cine. Quizás eso es lo que andaba buscando Rainer, literatura, poder contar cosas. Mark Franko en el artículo citado rastrea a través de los diarios y de los textos de la coreógrafa, el proceso que le lleva a necesitar tratar «las emociones» (*emotions*). Y esto no habla de otra cosa que de la necesidad de narrar, de hablar de la vida o incluso de danzarla. Rainer había recuperado su cuerpo pero a condición de callar, de no pronunciar ni una sola palabra para que estas no hicieran que su cuerpo recién recuperado volviera a desvanecerse. Pero ese cuerpo de carne contaba muchas cosas por sí solo, si algo estaba claro es que no era un cúmulo uniforme de huesos y músculos. ¿Cómo no hablar, cómo no «danzar mi vida», como había escrito Isadora Duncan? Debió parecerle imposible contar cosas con la danza después de haberla sometido a aquel radical proceso de silencio y no le quedó más remedio que buscar en el cine, que tenía sus posibilidades narrativas mucho más en forma. Creo que en este momento en el que Yvonne Rainer empezó a hacer cine, la danza tocó fondo en aquel abismo. Después de esto ya no era posible seguir inventando evoluciones, aportaciones, progresos óptimos. Lo único que quedaba era empezar a hablar. Ya no valían estatutos universales en los que apoyarse. Sólo se podría aceptar el drama que supone contar cosas, hablar de la vida, porque bailar parece que no podía ser otra cosa. El camino es largo y, afortunadamente parece no tener ningún fin programado.

Y uno se pregunta si como consecuencia de que ellos hayan recuperado su cuerpo y hayan decidido bailar la vida, nosotros los espectadores quizás hayamos obtenido permiso para entrar dentro. O incluso mejor ¿y si estuviéramos empezando a ser incluidos en el relato?, ¿y si también nosotros hubiéramos recuperado nuestro cuerpo?, ¿y si, finalmente, al contar su vida no acaban contando la nuestra?... ¿de nuevo actores?. Quizás no nos quede otra que aceptar que las cosas son así, que, como escribe Estrella de Diego de lo que se trata es de encontrarnos y contarnos secretos²⁸.

Quizás allí, en el interior estemos recuperando nuestro cuerpo y en la oscuridad del patio de butacas comencemos a recuperar nuestra historia, a hablar de la vida.

²⁸ de DIEGO, E., *Arte Contemporáneo II*, Historia 16, Madrid,1996, p. 188.

APÉNDICE 1

LA RIBOT

PIEZAS DISTINGUIDAS 1995

La Ribot sale a escena vestida a conciencia. Su cuerpo resulta demasiado gordo para lo que es ella. Una silla y un micrófono. Se sienta y empieza la música. Quiere hablar y no puede. Empieza a desnudarse. Un gorro, una camiseta, un vestido, unos calcetines, otros calcetines... pero todavía no puede hablar. Se quita otro vestido, caen muchas zapatillas de baile, otra camiseta, unas mallas, una minifalda, más camisetas. Parece que ha llegado el momento de hablar, pero sigue sin poder. Se quita seis pares de medias, cuatro sujetadores, cinco bragas y para cuando se queda desnuda y va a hablar, se acaba la música. Se acabó el tiempo. Quizás sea inútil seguir buscando esencias y sea ya tiempo de ponerse a hablar.

APÉNDICE 2

JÉRÔME BEL

JÉRÔME BEL (1997)

Autorretrato. La creación del mundo sucede a través de las palabras. *La consagración de la Primavera*. La invención del cuerpo, se trata de encontrar y nombrar. Nacer y ser consciente del nacimiento. Yo que se define en la pérdida, la creación del lenguaje. Encontrarse a sí mismo. Y ella trae la luz: escribe Edison. La otra trae consigo la música, escribe Stravinsky y canta la *Consagración de la Primavera*. La música tiene carne. Lo primordial: Adán y Eva, un mismo cuerpo, dos sexos. Desnudos. Explorar y encontrar lo primordial de la danza: el cuerpo. De nuevo, juego de composición poética. Las palabras encarnadas que establecen el orden recién nacido. Traducir a letras. Poemas. El pis como agua de vida: desde el YO (él y ella), EDISON, STRAVINSKY hasta ERIC SINGS STING. Desde YO hasta ESTE ES MI CUERPO. Yo mismo.

Abstract

Maybe it is a matter of space. It seems that Arts have spent the century building inner spaces and creating absolute exteriors. Taking a photograph of Nijinsky as a starting point, this article deals with the constant trip from the outside to the inside of Dance and its relationship to other Arts.