



**Laurence Louppe**

**Poética de la danza  
contemporánea**

FOCUS, 12

Focus. Colección dirigida por Alberto Martín Expósito

Edición coordinada y realizada  
por el Servicio de Actividades Culturales  
de la Universidad de Salamanca

El volumen *Poética de la danza contemporánea* reúne dos obras publicadas  
independientemente:

*Poétique de la danse contemporaine* © Contredanse, 1997 y

*Poétique de la danse contemporaine. La suite* © Contredanse, 2007

© de esta edición:

Ediciones Universidad de Salamanca

Apartado 325

E-37080 Salamanca (España)

© de la traducción: Antonio Fernández Lera, 2011

Fotografía de cubierta: Bill Durgin, *Nude 7*, 2010

Coordinación editorial: Belén Pereña

Maquetación: Intergraf

Diseño de cubierta: Egido Pablos. Comunicación Gráfica

1.ª edición: Diciembre 2011

ISBN: 978-84-9012-039-2

Depósito Legal: S. 1704-2011

Impresión y encuadernación: Gráficas Varona, S. A.

Impreso en España – Printed in Spain

Prohibida la venta en los países de América Latina.

*Todos los derechos reservados.*

*Ni la totalidad ni parte de este libro*

*puede reproducirse ni transmitirse*

*sin permiso escrito de*

*Ediciones Universidad de Salamanca*

## Razones de una poética

Una obra de arte es al mismo tiempo el órgano y el acto de un comprender.

Henri MALDINEY\*

La obra solo existe en el encuentro activo de una intención y una atención. El arte es también para todos una práctica.

Gérard GENETTE\*\*

La poética intenta delimitar aquello que, en una obra de arte, puede conmovernos, incidir en nuestra sensibilidad, resonar en el imaginario. Es decir, el conjunto de las conductas creativas que dan origen y sentido a la obra. Su objeto no es solamente la observación del terreno donde el sentir domina el conjunto de las experiencias, sino las transformaciones mismas de dicho terreno. Su objeto, como el del arte, pertenece a la vez al ámbito del saber, de lo afectivo y del actuar. Pero la poética tiene además una misión más singular: no solamente expresa lo que una obra de arte hace en nosotros; además, nos enseña cómo se hace.

En otras palabras, qué camino sigue el artista para llegar al umbral donde el acto artístico se ofrece a la percepción. Allí donde nuestra conciencia la descubre y vibra con ella. Tampoco entonces concluye el trayecto de la obra: se transforma y se enriquece a través de los retornos, las resonancias. Porque la poética incluye la percepción de su propio proceso. Para ello, como tendremos ocasión de repetir, rompe con la dicotomía entre el actor y el receptor, «desvectoriza», según la expresión de Gérard Genette (y por ello mismo perturba para enriquecer), la visión tradicional de la comunicación en sentido único<sup>1</sup>. De este modo, sitúa la obra de arte en el centro de un «trabajo» compartido.

Se ha definido la poética como el estudio de los resortes que favorecen una reacción emotiva a un sistema de significación o de expresión. Es a Roman Jakobson a quien corresponde haberla aplicado al dominio lingüístico

\* Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, París, Comp'act, 1993.

\*\* Gérard Genette (ed.), *Esthétique et poétique*, París, Seuil, 1992.

1 Gérard Genette, *Esthétique et poétique* (presentación), París, op. cit., p. 8.

arte =  
diálogo

a través del estudio de los factores que constituyen la función «emotiva» del idioma (en oposición a las funciones denotativas o referenciales). La función poética tiene esto de particular, que conlleva, de forma inmanente, la doble intervención de un punto de vista artístico (un sujeto, hipotético o no, del acto creador) en relación estrecha con el interlocutor a quien espera comover en su sensibilidad, en el foco central de las reacciones estéticas (que a menudo denominaré «estésias» como factor de sensibilización que actúa por encima de cualquier conceptualización constructiva). Toda obra de arte es un diálogo. «Centrada en el destinatario, [la función poética] apunta a una expresión directa del sujeto en relación con aquello de lo que habla»<sup>2</sup>. Esta «expresión» de la actitud del sujeto en el idioma no pasa forzosamente por la presencia del sujeto gramatical en el enunciado, sino por un planteamiento de alcance emotivo que pone en juego una dinámica de las «actitudes del sujeto», que tiene como referente ese terreno común de experiencia con Otro que es la propuesta de la obra de arte. Lo cual hace que toda poética del verbo abra en el lenguaje el ámbito de una presencia. Con mayor motivo para la danza (y en un sentido general que aparecerá poco a poco, para el movimiento del cuerpo humano), la situación no es esencialmente distinta, es simplemente exasperada y en cierto modo puesta al descubierto: el sujeto está directamente en su movimiento. No dispone de un instrumento de sustitución de su propia presencia, como en el idioma. «La actitud del sujeto» coincide con el sujeto mismo y se ofrece por entero en el gesto. De ahí el valor automáticamente expresivo<sup>3</sup> de todo movimiento, incluso aunque no se plantee «la expresividad» como objetivo. Veremos que todo gesto, aunque su finalidad sea el cumplimiento de una «actividad de supervivencia» (esta es la fórmula que los labanianos empleaban para definir el gesto funcional), está muy relacionado con el simbolismo del cuerpo que pone en juego en su acto. Se comprende así que un arte como la danza, que, al igual que la poesía en el idioma, tiende a desarrollar la actividad de los factores portadores de emotividad en el gesto, esté relacionado, más aún que la poética de lo verbal, con todas las raíces más profundas del individuo que puedan teñir un enunciado gestual. La danza, que se puede considerar como la poesía del cuerpo, intensifica y ejemplifica esta relación. Es decir, que allí, más que en otros lugares, la doble presencia bailarín-espectador, que es también un encuentro de cuerpos, se actualiza en un diálogo intensificado: diálogo tanto más

Estésias  
sensibilidad  
+ allá de  
la conceptualización

- 2 Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1965, reed. col. Points, p. 214. Véase también Gérard Genette, 1992, op. cit.
- 3 Cuando decimos «expresivo» nos remitimos a la noción de «expresión» y no de «expresividad». La expresión, en sentido general, puede entenderse como un uso de material significativo de forma intransitiva, sin buscar un resultado concreto o una aplicación semántica.

importante para el nacimiento de las estesias porque implica un encuentro en el tiempo y el espacio. Un encuentro que no podría aplazarse. Que supone en sí mismo una experiencia de percepción en la duración y el espacio, un cruce de esta experiencia. De una y otra parte. Una poética de la danza, y sobre todo de la danza contemporánea, cuyos principios teóricos son extremadamente ricos, tiene la ventaja de estudiar los engranajes de esta situación excepcional. Entra, como su nombre indica, en el hacer (en griego, *poiein*).

Entra en lo que quisiera ser el estudio de las experiencias compartidas, y a través de ellas, el estudio de la transformación de lo sensible. Tanto para el bailarín como para los posibles testigos de su danza. Es decir, además, la poética de la danza no tiene limitación en su campo de investigación: debido al compromiso del bailarín con su gesto, en danza la obra de arte misma se deduce de su propia materia. Incluso aunque el planteamiento estético incida en territorios de intercambios o resonancias, incluso de despersonalización, como a menudo sucede en danza contemporánea para alejarse del yugo de la «mímesis» clásica despertando las zonas de circulación del sujeto, como por ejemplo los territorios del doble, del descentramiento o de lo aleatorio. No obstante, en un sector de expresividad todavía confuso y mal explorado por los saberes estéticos, la danza concierne tanto a la ontología como a la filosofía del arte. Concierne al conjunto de las ciencias humanas. En este sentido, lo esencial de la poética en danza sin duda tiene que ver no tanto con un planteamiento estético, que es el nuestro, como con los saberes sobre el movimiento y con los modos de análisis que lo observan, con sus funciones y finalidades. La cinesiología, los distintos métodos de análisis del movimiento, son para el estudio de la danza más indispensables aún que la lingüística para los estudios literarios. Por lo tanto, con esta iniciativa de «poética» ocupamos tan solo un pequeño rincón en el conjunto de los saberes coreográficos.

Es decir, que la autora de estas líneas no domina el conjunto de estos enfoques tan fecundos (aunque llegue a utilizar algunas de sus visiones). Con ello se quiere señalar de antemano la modestia y los límites de este ensayo de poética de la danza contemporánea, que, en efecto, no solo debe ser objeto, para su comprensión, de un enfoque reflexivo y profundo de las ciencias del movimiento, sino que ella misma, en su pensamiento y en su intención artística, se elabora siguiendo los pasos de esas ciencias del movimiento, a veces en el corazón mismo de sus investigaciones. La mayoría de las veces, estas páginas recogerán solamente los indicios de dicha evolución, como otras tantas partículas gestuales desprendidas del macrocosmos en perpetua fermentación en el que se ha convertido el universo

contemporáneo de la danza. No tienen otra ambición que trazar un rápido itinerario a través de algunos elementos fundacionales o evolutivos de este arte, esbozar los principios de un «observatorio» que sirva al conocimiento de las obras. El planteamiento será «poético», es decir, que este conocimiento de la danza incluye no solo el conocimiento de sus manifestaciones, sino también de sus prácticas. Únicamente puede comprenderse el arte del movimiento mediante la implicación de sus saberes, y en la mayoría de los casos implicándose uno mismo en su actividad, en este *poiein* en el que los procesos de elaboración están ya cargados con toda la complejidad artística cuya aparición favorecen. En la crítica de la danza, como en otros casos, pueden encontrarse enfoques pertinentes, que asumen una instancia de arbitraje exterior al hecho de *hacer*, que acusa su recepción, analiza sus figuras, marca sus códigos e incidencias y en cierto modo se ocupa de cotejar sus signos. Este proceso, ilustrado en excelentes estudios actuales, ha encontrado resortes muy sólidos, especialmente a raíz de los trabajos de Susan Leigh Foster<sup>4</sup>. Es un proceso esencialmente estético e incluso semiológico. Actúa sobre las reacciones de un receptor aislado mediante el análisis de sus percepciones al inicio de la cadena del dispositivo tradicional: emisor-mensaje-receptor. El enfoque «poético» implica otro esquema de distribución de tareas. El sujeto del análisis no es asignado a un punto fijo. Es invitado a desplazarse incesantemente entre el discurso y la práctica, el sentir y el hacer, la percepción y la ejecución. Es más o menos el único camino para llegar al pensamiento de un arte: observar no solo el producto acabado, sino la producción presente en la obra. Después de Paul Valéry, Henri Meschonnic recuerda que «solo existe teoría en y por la práctica»<sup>5</sup>. La mirada y la escucha de la obra comportan una temporalidad que, aunque sea posterior a su finalización, vuelve a ella a través de una prolongada meditación, desde sus premisas: el propósito secreto, el nacimiento del material, la elección de las herramientas, los procesos de elaboración. Viaje imaginario del sujeto, sin duda, a menudo reconstituido a posteriori, en el análisis de la obra, pero del cual forma parte, aunque solo sea porque sus propias estesis, lejos de servir como simples recipientes, son ellas mismas activas en el propio proceso de desciframiento. La estética, como pensamiento de las experiencias emotivas y sensitivas, se convierte así en acto de «comprender», como dice Maldiney, dado que la escucha de la obra da

enfoque  
poético

- 4 Susan Leigh Foster. Su obra *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance* (Los Ángeles, Berkeley, University of California Press, 1986) será citada a menudo en estas páginas. Véase también, sobre las conductas de percepción, Judith Lynne Hanna, *The Performance-Audience Connection*, Austin, University of Texas Press, 1983.
- 5 Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, París, PUF, 1985 (col. Ecrits).

acceso a las vías por las cuales ha llegado a la existencia. La poética implica, por lo tanto, eso que Meschonnic, refiriéndose al lugar del observador, denomina como «la diseminación del sujeto»<sup>6</sup>, como agente de circulación entre estratos, y ya no como simple escollo en la trayectoria de los signos. Se produce así tanto una «corporeización» del sujeto de la escucha como una materialización de la obra a través de su estudio.

Por lo tanto, la escucha analítica o poética no sólo es una escopia. Participa de todo el cuerpo. Lo que Meschonnic dice sobre la escucha literaria o artística en general es aún más aplicable a la escucha de lo coreográfico. Porque, en este último caso, el cuerpo de quien escucha es activado explícitamente como tal, mucho más allá de lo escópico, puesto que se activan canales sensoriales mucho más diversos. Pero esta corporeización, quizá más literal, si se quiere, en el caso de la danza, nos interesa en primer lugar en la medida en que permite penetrar más profundamente en los requerimientos de toda poética: los de una sensibilidad directamente afectada por el objeto de su estudio, implicada en las distintas etapas de su sentir, reelaborando ese mismo sentir y sus aspectos a través de la experiencia de la obra. Una sensibilidad que se constituye en la lectura de la obra. En su comentario sobre la célebre *Introducción al curso de poética* de Paul Valéry, Dominique Dupuy evoca esta lectura poética del movimiento en «un acontecimiento que es un advenimiento»<sup>7</sup>. La escucha se establece en ese advenimiento mismo. Es tanto como decir que el trabajo del gesto es un advenimiento tanto para su ejecutor como para el testigo: «Bailar es mostrar lo que me hace la danza», dice Stéphanie Aubin<sup>8</sup>. Cuerpos atravesados, cuerpos afectados por lo que hacen o por lo que leen. La diseminación de toda lectura posible (y probablemente del tema de dicha lectura) pasará, de forma ejemplar en la danza, por todas las dimensiones de la experiencia. El movimiento danzado dejará su trazo tanto en el cuerpo que lo crea como en el cuerpo que lo acoge o lo percibe. Una poética de la danza se situará, por lo tanto, en la bisagra entre estas distintas polaridades. Debería ser ella misma esa bisagra; el intersticio fluctuante donde se negocian estos intercambios de estados de los cuerpos. Hubert Godard se refiere muy acertadamente a «un bailarín único para un espectador único»<sup>9</sup>. En este sentido, en el extremo de las situaciones que

6 Ibidem. Véase también Jacques Derrida, *La dissémination*, París, Seuil, 1972. [Trad. esp.: *La diseminación* (trad. de José Martín Arancibia), Madrid, Fundamentos, 2007].

7 Dominique Dupuy, «La mesure des choses», *Marsyas*, 26 (junio de 1993), pp. 59-60.

8 Fuente oral: Stéphanie Aubin, texto pronunciado durante la «Signature», conferencia bailada: «L'art en scène», por la compañía Larsen, París, Cité Internationale, 1994.

9 Hubert Godard, «Le déséquilibre fondateur», *Art Press*, n.º fuera de serie *Les vingt ans d'Art Press* (otoño de 1992), p. 143 y siguientes.

Sentido

suscita, y de la ejemplaridad de dichas situaciones, puede convertirse en el parangón de toda poética. Hablamos de «poética» en el sentido de que la lectura de la obra favorecerá, como objeto de trabajo, la movilidad de las estésias. Pero semejante lectura puede implicar también un enfoque más cognitivo, una interpretación que haría referencia al «sentido». Con respecto al «sentido», sobre todo en danza contemporánea, ni que decir tiene que nos encontramos lejos de una narratividad que se contentaría con poner de relieve la presencia de un referente. El sentido sería más bien ese objetivo innominado que la danza interroga sin describir. Es así, por ejemplo, como Sally Gardner propone en términos paralelos una «hermenéutica» de la danza. No tanto porque la definición tradicional de la «hermenéutica» sea la interpretación, la traducción más bien, en un lenguaje universalmente accesible, de un «texto» enigmático, inaccesible, y cuyos propios códigos permanecen ilegibles (porque responden a un sistema sagrado o esotérico), sino una hermenéutica en el sentido que le ha otorgado la corriente posheideggeriana, «que establece el lugar del sujeto interpretante central con respecto a la elaboración de un sentido» y es por lo tanto susceptible de constituir «un proceso de diálogo y no la aplicación de un método de interpretación a un objeto»<sup>10</sup>. Este diálogo pasa por ese tejido conjuntivo de relaciones sensoriales entre la danza y su festigo. Es variable, fluctuante, profundamente circunstanciado, vinculado a una experiencia difícilmente generalizable.

Diálogo  
"hermenéutica"

Se entiende, por lo tanto, que el enfoque estético o poético de la danza sea complejo. Es también relativamente infrecuente. En efecto, la mayoría de los discursos creíbles que se mantienen hoy en día sobre la danza responden más a conductas cognitivas: es decir, a saberes surgidos en el campo de la danza y pertenecientes a ese campo —y que han sido bautizados con el feo anglicismo «específico», por desgracia sin equivalente en nuestro idioma—. Entre estos saberes figuran los análisis del hecho coreográfico surgidos en la danza contemporánea, como por ejemplo los distintos tipos de análisis del movimiento, o incluso los datos de observación de la composición coreográfica a través de distintas escuelas artísticas que se dotaron de esquemas teóricos y prácticos para construir una danza, y que al mismo tiempo concibieron esquemas para analizarla en el proceso mismo de su elaboración. Wigman, H'Doubler, Humphrey, Nikolais, Cunningham, Rainer, forman parte de estos teóricos de lo compositivo, cuya lista no está cerrada, en la medida en que nuestros coreógrafos actuales bien podrían seguir comunicando sus

10 Sally Gardner, «Hermeneutics and Dancing», *Writings on Dance*, 10 (otoño de 1994), pp. 37-39, esp. p. 37.



ideas y describiendo sus procesos. O incluso en la medida en que los teóricos puedan analizar, según procesos diversos, aquello que constituye la materia de una escuela compositiva. Por el momento, señalemos, no obstante, que esta interrupción de la producción teórica en danza (en beneficio de una inflación extraordinaria de la producción espectacular y del texto promocional que la sostiene) plantea el riesgo de vaciar las reservas de recursos, o de hacer permanentes herramientas no renovadas, sino simplemente explotadas, herramientas que hoy deberían evolucionar y ser llevadas a otros lugares. Existen también otras herramientas de enfoques, tomadas en préstamo, por analogía o por aplicación, de campos de conocimiento externos a la danza y que a menudo proporcionan otros puntos de vista: las ciencias humanas, la filosofía, la semiología. En la actualidad, los estudios más interesantes sobre la danza están fuertemente influidos por este último tipo de discursos. Y los que más nos atraen reciben de la fenomenología o del enfoque estructuralista o posestructuralista (al que suelen referirse los críticos anglosajones), de las corrientes psicoanalíticas lacaniana o kleiniana, valiosas claves de acceso a otro pensamiento del cuerpo. Lo cual no resuelve en absoluto la espinosa cuestión de saber en qué medida esas herramientas de pensamiento externas a la teoría y a la práctica de la danza pueden serle aplicadas. Por nuestra parte, la respuesta no es segura; el ámbito, incluido el ámbito histórico donde se elabora la danza contemporánea, nos atrae sobre todo por su carácter, ya que no de hermetismo, al menos de singularidad extrema. Se trata de un bloque de experiencias ajenas a todo, cuyas proposiciones mismas emanan de otro lugar distinto de aquel donde las conductas legítimas del pensamiento y del saber suelen reconocerse.

Existen, desde luego, proximidades muy grandes entre la danza contemporánea y las otras prácticas artísticas, y los estudios históricos ponen de manifiesto continuamente la importancia del diálogo entre los bailarines modernos y las vanguardias; al igual que entre la evolución de la danza y las ciencias humanas que se interesan por el lugar del sujeto en la experiencia, incluido, por otra parte, su cuestionamiento. Todos estos planteamientos estéticos o antropológicos pueden atravesar el pensamiento de la danza. Pero ninguno de ellos puede sustituirla. Son susceptibles de iluminarla, de enriquecerla, de favorecer su expansión, del mismo modo que el pensamiento de la danza a su vez ilumina o revela zonas enteras de conocimiento del cuerpo. Pero toda tentativa de ocultación o de subordinación de los pensamientos elaborados en el campo coreográfico equivale a debilitar considerablemente el pensamiento del cuerpo en movimiento y convertirlo en una disciplina parasitaria de otras conductas, cuando su originalidad y su autonomía son profundas.

La más temible de todas estas captaciones emanaría de una visión antropológica, que ignora la fuerza de los análisis antropológicos producidos por la propia danza y cuyo campo cognitivo, gracias a investigadores de antropología de la danza o del análisis del movimiento, no cesa de enriquecerse considerablemente. La mayor parte del tiempo, se trata de llevar la danza, y sobre todo el cuerpo que la instrumenta, a un contexto sociocultural, que dictaría sus formas y le asignaría el papel de testigo en la reproducción de las figuras dominantes. Esta familia de análisis tendría más que ver con las expresiones coreográficas pasadas o externas al ámbito contemporáneo. Se vuelve peligrosa desde el momento en que el acto creativo, cuando se aparta de los preceptos de la tradición, es considerado como un puro reflejo de problemas más generales vinculados con la época. Y la inscripción del cuerpo en las conductas sociales o en los fenómenos patológicos generales invita al comentario de danza a deslizarse tanto más fácilmente por la senda de un discurso neopositivista que reduce el cuerpo danzante al cuerpo como síntoma.

Para el cuerpo danzante contemporáneo, en todo caso, la tendencia (sobre todo entre los mejores comentaristas anglosajones) se situaría más bien en el extremo opuesto. La obra coreográfica no debe analizarse ya como simple objeto. Es preciso considerarla, por el contrario, como una lectura del mundo en sí, como una estructura de información deliberada, un instrumento de esclarecimiento sobre la conciencia contemporánea. A veces incluso un arma de combate contra la injusticia o los estereotipos, la manifestación de una conciencia en oposición a ellos y comprometida en un proceso de protesta, cuando no de denuncia. En todo caso, muy felizmente, nada parecido a un epifenómeno vinculado de manera causalista a una sociedad de la que sería producto espontáneo, cegado por la ideología del momento sobre sus propios objetivos y los modelos a los cuales se sometería. Dos datos importantes de la danza de nuestros días han favorecido especialmente este tipo de planteamiento; en primer lugar, un cierto aspecto narrativo de la danza, que autoriza una lectura fácil de los temas discursivos, las figuras y los tratamientos más o menos metafóricos de enunciados de opinión. En segundo lugar, el hecho de que, sociológicamente, sobre todo más allá de las fronteras de Francia y Bélgica, que viven en este sentido una aventura aislada y única, los bailarines participan, junto a otros movimientos universitarios, culturales, artísticos o paraartísticos, en combates militantes, a favor de minorías raciales o sexuales, entre otras. Lo menos que puede suceder, por lo tanto, cuando se aplica un enfoque crítico, es que los medios artísticos empleados en estos procesos sean debidamente inventariados y analizados, incluso interpretados. Y sobre todo apreciados, para evaluar su eficacia y su pertinencia a la vez ideológica y artística.

obra  
como  
lectura  
de mundo

En lo sucesivo, el enfoque teórico-crítico de la danza, como acertadamente ha señalado Gay Morris, va más allá de la cuestión de saber «cómo debe estudiarse y analizarse la danza», en favor del «lugar de la danza en la cultura y en la historia»<sup>11</sup>. En otras palabras, no tanto lo que trabaja la danza, sino aquello en lo que la danza misma viene a trabajar, el medio humano en el que desarrolla sus posibilidades y sobre el que ella misma propone un saber (y una interpretación). Aún más claramente, Susan L. Foster presenta la danza como un medio activo de desciframiento. «La coreografía es psíquica. Es crítica, historizante. Se despliega en estas páginas como una herramienta de pensamiento, una física del espíritu»<sup>12</sup>. Con anterioridad, Foster precisa que, para ella, como para quienes la acompañan en la escritura de *Corporealities* (Corpor[re]alidades), el enfoque del cuerpo y de la fisicalidad se llevará a cabo a través de la búsqueda de aquello que, en ese cuerpo, tiene sentido<sup>13</sup>. Es decir, que a través de distintos puntos de vista, distintas metodologías, lo que descubrimos en esas páginas llenas de respiración sigue siendo el cuerpo danzante como instrumento de lectura que interviene en lo cultural y en lo histórico. Procedentes generalmente de teóricos-prácticos como Foster o Franko, marcan la determinación de hacer de la danza no solamente un objeto sino una herramienta de pensamiento sobre el mundo. Y más especialmente sobre el contexto político y social en el que el cuerpo danzante interviene.

contexto  
político  
y social

Nuestra búsqueda es otra. Sin duda porque nuestro campo de observación lo es también y determina en parte nuestra mirada. El análisis de la danza, como todo análisis de arte, es invitado a trabajar sobre la materia problemática planteada en y por la obra de arte misma. En danza, esto va más lejos aún: el tipo de percepción que propone el espectáculo coreográfico es a la vez múltiple e íntimo. Múltiple porque, además de la mirada, y sin duda en mucha mayor medida que ella, son las sensaciones cinestésicas las que nos ponen en relación con una obra, sus vías de creación, sus objetivos y su sentido. Íntima porque, dado que se trata de las capas sensitivas del tacto, la relación del análisis con los canales de la percepción convocada tiene más que ver con nuestra dimensión más secreta, y a la vez más próxima a lo sensorial y a lo emocional, que con aquello que es directamente traducible en los términos racionalizantes habituales. Y cuando un «contexto» (cultural, artístico) en apariencia más amplio puede iluminar estas prolongadas evoluciones del cuerpo a través de

percepción  
íntima  
y  
múltiple

- 11 Gay Morris, *Moving Words, Re-writing Dance* (presentación), Londres, Routledge, 1996, p. 12.  
12 Susan L. Foster (ed.), *Corporealities, Dancing, Knowledge, Culture and Power*, Londres-Nueva York, Routledge, 1996.  
13 *Ibidem*, p. 11.

la aparición de un gesto, dicho «contexto» se debe establecer y vincular con la materia misma que colorea o que suscita<sup>14</sup>.

Desde luego, es necesario inspeccionar de nuevo, y sobre todo reexaminar, este punto de vista. Desde Laban y seguidores suyos (indirectos pero vinculados a él) como Bonnie Bainbridge Cohen, sabemos que, por medio de esos canales sensoriales, nuestra comprensión del mundo se activa, nuestra conciencia crítica se despierta intensamente, tanto o más que por medio de las vías discursivas de la comunicación denotativa<sup>15</sup>. Es decir, que el cuerpo mismo de quien escribe sobre danza es influido por ella. Que el conjunto de movimientos, procesos coreográficos, vistos, integrados, planteados además mediante la práctica, han terminado por tramar el lugar mismo de nuestra percepción. Que esta vasta «actividad» receptora del cuerpo crítico (¿eso que Deleuze, en su *Lógica de la sensación*, denomina «la pasividad constitutiva»?) determinará en gran parte el juego más o menos controlado de sus estesias y su forma de transitar en la expresión verbal. Como la aparición de una ola sobrecargada de impresiones recibidas. Como el viaje de un cuerpo que toma tierra en las orillas de su decir. Sin duda con torpeza, él mismo deberá reconocer la ceguera de ese decir: una palabra sobre la danza está demasiado presionada por el presente de su experiencia como para estar verdaderamente segura de su legitimidad. Por eso me veo emplazada a hablar de la danza desde el medio donde vivo, desde el ámbito problemático del que es escenario, desde ese lugar donde mi propio cuerpo pasa por tensiones diversas, exaltación o desgarró. Lo cual requiere de entrada mil precauciones oratorias para recordar que no podría abstraerme de mi propia palabra, ni en la elección de los corpus estudiados, forzosamente ligados a lo arbitrario de un recorrido, ni en el carácter relativo (pero al mismo tiempo profundamente enraizado en la sensación individual) a partir del cual un discurso sobre la danza se justificaría como idas y venidas de un intercambio cognitivo y sensible entre dos o más experiencias de cuerpos. Por esta razón no podría alinear mi punto de vista, menos aún mis modalidades de enfoque (por eso mismo invalidadas) con el modelo de los críticos anglosajones, pese a admirarlos y

14 Véase Roger Copeland, «Beyond Expressionism, Merce Cunningham's Critique of the Natural», en Janet Adshead y June Layson (eds.), *Dance History: An Introduction*, Londres, Routledge, 1983, pp. 182-197. Copeland recuerda justamente el indispensable conocimiento necesario en historia del arte del siglo XX para comprender el pensamiento y los planteamientos de Cunningham.

15 Véase Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement* (trad. fr. de Jacqueline Challet-Haas), Arles, Actes Sud, 1994 [trad. esp.: *El dominio del movimiento* (trad. de Jorge Bouso), Madrid, Fundamentos, 2006]; Bonnie Bainbridge Cohen, *Sensing, Feeling and Action*, Northampton (Mass.), Contact, 1993 (trad. fr.: *Sentir, ressentir et agir* [trad. de Madie Boucon], Contredanse, Bruselas, 2002 [col. Nouvelles de danse]).

leerlos con fervor. Y ello por dos razones; la primera de ellas tiene que ver con una posición plenamente reivindicada por mi parte: tomar el «sentido» de lo coreográfico exclusivamente a partir del material mismo y de los estados de los cuerpos que lo instrumentan, mucho más que sobre la articulación simbólica de las «imágenes» coreográficas o sobre los engranajes de una ideología que interviene únicamente a través de los elementos figurales que pueden desprenderse de ella. Esta primera razón, de principio, se apoya en la segunda, que tiene mucho más que ver con las necesidades de un contexto cultural, social, universitario, poco al corriente de los contenidos reales de la teoría de la danza, y del inmenso utillaje conceptual y práctico elaborado a lo largo de cien años.

Por lo tanto, mencionar estas articulaciones de la poética en danza contemporánea, recordar sus elementos, mediante una especie de compilación, nos ha parecido una tarea indispensable. La idea misma de una «poética» invita por otra parte a recentrarse en los recursos propios de los que se ha dotado una práctica. Es la danza, por lo tanto, la que dictará sus orientaciones mediante un trabajo constantemente reconducido. A menudo hablaremos del «trabajo de la danza», tomando aquí la palabra trabajo en su sentido original, no de dolor, ni siquiera de voluntarismo ascético (nada es tan ajeno a la filosofía de la danza contemporánea como esas dos actitudes), sino de la fuerza del cuerpo para producir, desde su propia materia, sus fuentes de energía profunda. Como en el esfuerzo del parto, lo que nos interesa es la potencia del cuerpo para segregar lo vivo desde su propia materia.

Esta restricción del análisis al campo de lo percibido, allí donde efectivamente se entabla el diálogo con el cuerpo del bailarín, afecta automáticamente al abanico de referencias sobre las que el lector será invitado a compartir algunas percepciones. Una parte importante se dedicará al campo de la danza contemporánea francesa. Incluso en ese campo, se ha efectuado una especie de selección personal a partir de las reacciones de la autora. A veces de manera casi inconsciente, lo cual sería suficiente para demostrar hasta qué punto la percepción de la danza depende de un compromiso de la persona entera en la presencia del acontecimiento coreográfico. Ahora bien, en la abundancia de la danza contemporánea, tal como la vivimos hoy, el elemento más importante reside sin duda en el carácter polimorfo, prismático, de sus estallidos. Entre el centenar de flores nacidas en la estela de una danza nueva y capaz de expresar el cuerpo de hoy, es sumamente difícil escoger un ejemplo emblemático sin oscurecer todos los demás. Pero un panorama completo de la danza contemporánea solo es posible bajo la forma, forzosamente pasajera y constantemente puesta al día, de una enciclopedia o un repertorio.

No se encontrarán citados aquí todos los nombres que merecerían serlo, y ello, espero que se comprenda fácilmente, sin intención de rechazo o menosprecio. Sin gran preocupación, tampoco, por la jerarquía institucional o mediática. Piezas de notoriedad modesta, danzadas sin la preocupación de hacer ruido a su alrededor (pero a menudo tanto más propicias a los descubrimientos de la percepción) habrán revelado a veces trozos enteros de lo que la danza esconde de más enigmático, allí donde obras prestigiosas, objeto de repercusión mediática y adulación, no habrán aportado más que la visión mecánica de un sistema espectacular bien aplicado. En la estética de la danza, el valor del espectáculo «exitoso» es a menudo secundario frente a un estallido perdido que atraviesa como un meteorito un movimiento de danza, que transmite la descarga de algo que ha sido tocado en el cuerpo del bailarín o del espectador. Todos vamos en busca de esos momentos estelares. Y del trazo imborrable con el que marcan nuestra historia, a la medida de la fugacidad inaprensible de su paso. Defiendo la poética de estas resonancias transubjetivas. Se comprenderá fácilmente, por lo tanto, que, en un estudio plural, determinados trabajos coreográficos estén ausentes. En conjunto, su notoriedad es suficiente para protegerlos contra un silencio que no merma en absoluto la resonancia de su valor y la estima que se les pueda tener. En cambio, las obras privilegiadas y sus autores son asimismo aquellos con quienes he podido mantener un diálogo: diálogo de palabras, de intercambios de pensamientos, favorecido por las circunstancias de la vida, pero también por la amistad, la estima, la comunidad de sensibilidad.

El diálogo más importante sigue siendo, desde luego, el que se produce entre la danza y la percepción, el pensamiento que se transmite a través de un movimiento, hasta la conciencia del testigo. Pero las ideas, las experiencias, las palabras intercambiadas modifican y enriquecen este diálogo mediante el movimiento de una multitud de sensaciones aún más delicadas.

¿Quiere esto decir que una poética puede ser neutra? No: la vocación de la poética, desde luego, ya no es dictada, como en tiempos de Aristóteles o de Horacio, por la necesidad de proporcionar «un relato de reglas, recomendaciones y preceptos» ya denunciado por Paul Valéry<sup>16</sup> que propone una poética, insistiendo en la etimología griega relacionada con el hacer. En este hacer es preciso oír la vivacidad de un proyecto dinamizador, mucho más que

Poética  
NO  
normati-  
va

16 Paul Valéry, *Variété II*, Paris, Gallimard, 1928, reed. con presentación de Dominique Dupuy titulada «La mesure des choses» (La medida de las cosas) en *Maryjas*, 26 (junio de 1994), p. 61.

regulador. Al igual que la poética según Paul Valéry, la danza contemporánea no prevé un programa normativo o censor. Relacionar la danza contemporánea con un fondo canónico sería, por otra parte, un contrasentido grosero. Para la obra, al igual que para la interpretación de danza contemporánea, no existe una prelación que imponga una referencia única, o que sitúe el acto en la extensa serie histórica de incidencias en relación con la cual pueda ser juzgada, como sucede en música o en teatro. Sally Banes recuerda acertadamente que este tipo de enfoque evaluativo funciona plenamente en la *balletomanía*, donde el juicio crítico se ciñe esencialmente a la interpretación de un momento particular y siempre en relación con la imagen de las interpretaciones precedentes<sup>17</sup>. No se encontrará, espero, nada de eso aquí: en primer lugar, la idea de evaluación (tan importante en nuestra cultura de «expertos») es extraña a las dinámicas de la danza contemporánea. ¿Significa esto que es impensable cualquier enfoque cualitativo en este ámbito? Desde luego que no: una obra, un lenguaje, un movimiento serán apreciados en la medida en que cuestionan, enriquecen, conmueven. En este sentido, se requiere coherencia, compromiso, un control muy grande de los procesos. Pero uno puede dejarse persuadir más o menos, dejarse llevar más o menos. No es cuestión de arbitraje, sino de una adhesión. Llegado el caso, pues no está escrito que toda propuesta pueda generar eso. No es seguro que el gesto propuesto sea compatible con nuestra expectativa de una aparición de cuerpos. No es seguro que el control excesivo de procedimientos o efectos pueda satisfacer el contrato silencioso de diálogo entre mi cuerpo-conciencia y el bailarín. De una y otra parte, bloqueo y rigidez pueden impedir la circulación. Pero esta circulación no es invasora. No debe imponerse nunca por medio de choques emotivos u otros mecanismos que sometan el imaginario del otro, el umbral tembloroso que se abre con el despertar de las cinestésias y de las comprensiones que ellas permiten alcanzar. No hay nada fusional aquí, por mucho que la danza contemporánea nos invite a unirnos al bailarín en lo más profundo de su experiencia. Se trata de una empatía. En ningún sentido una «comunicación». Se sabe, por ejemplo, que la danza de Cunningham no comunica. No requiere la aprobación del espectador. Su pertinencia se debe a la fuerza de un arte sin mistificación, cuyos parámetros son todos ellos «entregados» sin subterfugios, con una implicación real del bailarín en la complejidad de una incidencia siempre imprevisible en sí misma. Si estamos de acuerdo con ese argumento, eso es suficiente para mantenernos en estado de vigilia y de interés, sin que nunca nuestro consentimiento sea sometido por la fuerza. Y

17 Sally Banes, «On your Fingertips: Writing Dance Criticism», en *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, Middletown (Conn.), Wesleyan University Press, 1994, pp. 269-283.

por esa misma razón, el arte de Cunningham no deja a nadie indiferente, ni siquiera a un público poco iniciado en los arcanos del arte contemporáneo. De hecho, la danza contemporánea nunca ha mostrado verdaderamente un programa artístico homogéneo, basado en las cuestiones de las formas. En cambio, y ahí es donde su poética roza otros territorios del pensamiento y de la opinión, siempre ha sostenido «valores». La consideración de tales valores podría muy fácilmente experimentar ciertas desviaciones y caer en el acto militante. En sí mismo, este militantismo, que fue uno de los resortes de las vanguardias artísticas, no es necesariamente inútil hoy en día. Pero la poética requiere ir más allá, dar a los valores la posibilidad de hacer arte, es decir, generar valores desconocidos, sobre los cuales la debilidad de nuestros arbitrajes provisionales no tendrá ningún poder de apreciación. Pero la poética tampoco puede elegir su propia situación, menos aún el lugar desde donde históricamente se emite su palabra. «Es crítica —señala Meschonnic— porque su situación es crítica»<sup>18</sup>. Esta misma crítica, a la que la poética se expone, más aún en la medida en que no propone su propia visión sobre el contexto de su época, es lo que la empuja más allá de esta época, hacia los territorios de un «acontecimiento-advencimiento» (según la expresión de Dominique Dupuy) del que la obra presente o pasada no es más que un inicio. Un conjunto abierto hacia el cual dirige su palabra, sin poder, no obstante, ella menos que nadie, modificar u orientar su génesis. No propone normas o cánones como la poética clásica, sino que cuestiona indefinidamente el campo de lo posible. De nuevo Meschonnic: «Hay por lo tanto un elemento de utopía en la poética, es decir, un elemento de futuro». En nombre de esa utopía, de esa danza contemporánea siempre venidera, se me disculpará que sea a veces normativa. No en nombre de criterios formales o de prejuicios estéticos, sino en nombre de los propios valores que me vinculan a este arte y que sostienen mi esperanza en su evolución y en su reconocimiento en el contexto del arte y el pensamiento actuales.

La permanencia de los «valores», al igual que la imposibilidad de anticipar su modo de visibilidad aún latente, es por otra parte lo que explica que encontremos aquí ciertas opiniones «ahistóricas». Las escuelas y las corrientes se suceden en la danza contemporánea desde comienzos del siglo XX. Cada una de ellas, de generación en generación, al menos en tanto que la danza contemporánea procedía de la vanguardia, ha manifestado un punto de vista más o menos compartido comunitariamente, con distintos grados de polémica y tribunas de debate más o menos visibles. En ciertas generaciones, como la

18 Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, op. cit.

no existe  
un  
programa  
homogé-  
neo/  
pero  
existen  
valores

c  
e  
d  
campo  
de lo  
posible



que oponía la estética introvertida de la danza de expresión de Wigman a la danza tribuna de un arte público y objetivo de Kurt Jooss, en los años treinta, el enfrentamiento estético e ideológico era evidente. Lo mismo sucedía con las rupturas entre las generaciones estadounidenses en torno al rechazo de la *Modern Dance* y de sus modelos institucionales y sus recetas de fabricación entre los años cuarenta y cincuenta. (Un debate que convendría trasladar a nuestras problemáticas de hoy, en relación, por ejemplo, con el culto del producto espectacular terminado y su codificación). Estas corrientes creativas que han surcado el siglo XX son hoy en día muy accesibles gracias a las imágenes animadas, los documentos y sobre todo la práctica del repertorio o del trabajo sobre el «cuerpo» que aquel arte requería. Pero ya no nos es posible proyectarnos en ello históricamente, menos aún elegir un campo en el pasado, y hacer exclusivamente nuestros sus postulados: la riqueza inmensa que propone cada movimiento, cada corriente de la modernidad, nos impide rechazar a uno en favor de otro. Quien me siga en estas páginas, podrá viajar en el espacio y en el tiempo, entre las escuelas, siempre con la intención de recoger su pensamiento y sus aportaciones, reuniendo, en forma de fragmentos, los recursos infinitos, a veces medio olvidados, que la modernidad nos ha dejado en herencia. No se trata de un legado de capitalización y almacenamiento de bienes, sino, por el contrario, de un legado dialéctico, donde cada aportación es puesta en cuestión, retomada, desplazada, rechazada, borrada a veces, replanteada y finalmente llevada hasta lo más profundo, allí donde no se la esperaba. Es impresionante, por ejemplo, ver cómo el entusiasmo actual por Trisha Brown entre los bailarines ha puesto nuevamente en circulación «valores» esenciales de la danza contemporánea, en los que ya no siempre se pensaba: la experiencia del peso del cuerpo, la fluidez de un movimiento continuo, la no anticipación de un gesto venidero, etcétera. Pero en esta ocasión el pensamiento de la coreógrafa y su determinación estética dan a estos «valores» una resonancia más vasta, una credibilidad, una dimensión artística y reflexiva inmensas. Se convierten en llamamientos, en un ideal, en el umbral infinito de una superación.

La otra ventaja de estos viajes a través de los estados de los cuerpos es romper con una visión lineal, a menudo ingenuamente progresista, de la historia de la danza<sup>19</sup>, que en la actualidad ya no es admisible. Es decir, una historia de la danza finalizada, con ascensión hacia la luz, rechazo sucesivo de las impurezas (como la narratividad) y triunfo de las perfecciones contemporáneas... Visión concebible (aunque entre las más discutidas actualmente) en

contra  
visión  
lineal

19 Véase Nathalie Schulmann, *Réflexion sur l'histoire de la danse*, informe para la UV Histoire de la Danse, Universidad de París VIII, 1991-1992 (texto inédito).

el caso de Clement Greenberg, que presentaba el arte de los años cincuenta en Estados Unidos como el logro evidente de un verdadero proyecto de vanguardia. Aunque pueda tomarse en consideración el progresismo de este pensamiento modernista, apenas tiene vigencia hoy. Ni como teoría idealizante ni, menos aún, en el presente de una época que tiende a recubrir la radicalidad de los procesos con un universo de imágenes y ficciones. Hoy en día, es bien sabido que cada fase o ramificación divergente del arte desvela nuevos materiales o nuevos cuestionamientos, que a menudo implican o conllevan la pérdida más o menos irreparable de otras cualidades. El espacio descentrado de Cunningham abandona la poética del volumen, tan poderosa tanto en Graham como en Limón (y lo hace, por otra parte, de manera deliberada, en su búsqueda de una presencia en el plano, en analogía con el no ilusionismo en pintura). Hay en la danza aperturas fulgurantes y premonitorias, del mismo modo que hay regresiones, revocaciones, abdicaciones. También verdaderas elecciones, como en este ejemplo, y a menudo elegir significa rechazar. A veces, destrozarse con rabia, o encontrar con asombro los valores reprimidos de una época precedente. Todo el mundo percibe ya la relación profunda entre los años veinte y treinta y la radicalidad de los años sesenta en Estados Unidos. (La conquista, en la misma época, de la modernidad en Francia bien puede relacionarse con ese mismo fenómeno).

Cynthia J. Novack compara de manera pertinente la aparición de la *contact improvisation* con los comienzos de la danza moderna en Alemania, todos aquellos momentos que eran «corrientes experimentales, inicialmente no formalizadas, que consistían esencialmente en un abanico de principios o ideas sobre el movimiento que se exploraba...»<sup>20</sup>. Retorno periódico (perfectamente deliberado) de ese momento puro de un grado cero del cuerpo donde todo puede inventarse de nuevo. Esto es, entre otros factores, lo que puede llevar a abandonar la visión empobrecida de un hilo continuo. E invitar a navegar entre los estados del cuerpo como otras tantas encarnaciones de la historia, mucho más profundas de lo que dictarían las etapas aparentes de una cronología. Este sentimiento de la historia debería relacionarse con todas las fluctuaciones, pero también con todas las resonancias. Reaparece aquí la idea de «reenlace» propuesta por Dominique Dupuy<sup>21</sup>, excepto que el «reenlace» no es solamente histórico. Al trabajar sobre filiaciones, aunque sean secretas, el reenlace puede surgir en el tiempo y en el espacio a través de copresencias, de alianzas repentinas de cuerpos que nunca se encuentran.

20 Cynthia J. Novack, *Sharing the Dance, Contact Improvisation and American Culture*, Madison, University of Wisconsin Press, 1990, p. 23.

21 Dominique Dupuy, «Le maître et la mémoire», *Saisons de la danse*, 241 (diciembre de 1992), pp. 43-44.

Entre un cuerpo y otro se produce un eco, no tanto por lo que hacen como por un estado de los cuerpos que es preciso leer, descifrar. Este reverso del movimiento, este elemento invisible del cuerpo que es a la vez su génesis y su signo [*seme*], y que incluso en el caso de mis contemporáneos se me escapa, como una potencia latente que se me acerca y me atrapa, sin que yo pueda siempre distinguir su identidad flotante. Aquí, la historia ya no interviene. Excepto que inventemos otra historia, quizá la única verdadera, que sería la de estos pasajes subterráneos y sus reapariciones.

Algunos lectores me reprocharán que no establezca distinciones entre las etapas de la modernidad en danza hasta la actualidad. Por ejemplo, no distinguir entre lo que es «moderno» y lo que es «contemporáneo» o tal vez actual. Algunos bailarines, amigos y amados, me lo reprocharán: como Merce Cunningham, Trisha Brown, para quienes todo acercamiento a la *modern dance* es impensable, pues ellos mismos combatieron aquella institución un tanto arrogante. Toda su obra no es otra cosa que un prolongado desprendimiento en relación con elementos anteriores que cuestionan incesantemente. A este tipo de reproche será especialmente sensible, mucho más que al reproche de los historiógrafos. Pero me perdonarán que insista: para mí, no existe más que una danza contemporánea, desde el momento en que la idea de un lenguaje gestual no transmitido surgió a comienzos del siglo XX; más aún, a través de todas las escuelas, encuentro, tal vez no las mismas opciones estéticas (algo que, poco a poco, ha perdido importancia en este trabajo) sino los mismos «valores»; valores que son sometidos a tratamientos a veces opuestos, pero a través de ellos siempre reconocibles (eso que Françoise Dupuy califica muy acertadamente como los «[elementos] fundamentales de la danza contemporánea»), la individualización de un cuerpo y de un gesto sin modelo, que expresa una identidad o un proyecto irremplazable, «producción» (y no reproducción) de un gesto (a partir de la propia esfera sensible de cada uno o de una adhesión profunda y deseada a la opción de otro). El trabajo sobre la materia del cuerpo, la materia de sí (de forma subjetiva o, al contrario, sobre la base de la alteridad); la no anticipación sobre la forma (incluso aunque los planos coreográficos se interrumpan antes de tiempo, como en Bagouet o Lucinda Childs); la importancia de la gravedad como resorte del movimiento (ya se trate de jugar con ella o de abandonarse a ella). Valores morales también, como la autenticidad personal, el respeto al cuerpo del otro, el principio de no arrogancia, la exigencia de una solución «justa» y no solamente espectacular, la transparencia y el respeto de los procesos y planteamientos puestos en marcha. Otras tantas categorías que se desarrollarán más a fondo en las páginas siguientes y cuyos ejemplos no puedo detallar

l.l. no  
distingue  
moderno  
contem

v.g. la  
idea de  
eeng.  
gestual  
No  
transm  
tido  
gesto  
sin  
modelo

aquí de otro modo, como puro comienzo. Lo importante es saber que estos «valores» no han cambiado. Que cuando se ausentan, algo contemporáneo se difumina o se pierde, y no es, en ese momento, reemplazado por ninguna otra cosa, excepto por el formalismo o la modelización de conocimientos reproducidos. Que las obras o los recorridos que nos interesan hoy en día retornan, de un modo u otro, a esos fundamentos. Es posible ir más lejos aún y afirmar que su logro artístico consiste en su forma de llevar a cabo esos retornos (incluso aunque aparentemente se desplacen sus objetivos). No obstante, a pesar de esta visión no lineal del siglo de la modernidad en danza, propongo una distinción, que no es necesariamente histórica, aunque establece una cierta diacronía: entre lo que yo denomino la «gran modernidad» y la época actual. La gran modernidad remite a un marco de creación en el que el coreógrafo, bailarín y pensador, no solo inventa una estética espectacular, sino un cuerpo, una práctica, una teoría, un lenguaje motor. Se trata de la familia de los «fundadores» (que los anglosajones denominan *the originals*), que comienza con Isadora Duncan y cuyos últimos representantes podrían ser los de la generación de los años sesenta en Estados Unidos, en el célebre contexto de la Judson Church. En Francia, en la transmisión por su cuenta y riesgo, por parte de innovadores audaces, de un lenguaje que tal vez no habían «creado» ellos mismos, pero cuya aparición asumían, en cierto modo, «de primera mano». Y esto en relación con un pensamiento teórico bastante fuerte para legitimar (y asentar) la menor opinión. A esta «gran modernidad» se le puede oponer la abundancia actual de proposiciones, de una riqueza y una fecundidad extremas, pero que por lo general se limitan a la puesta a punto de una fórmula espectacular, sin pasar por la reinención del lenguaje y del conjunto de herramientas que permitan su elaboración. Generaciones que ciertas escuelas críticas han bautizado de forma más o menos aproximativa: «nueva danza» (una denominación reutilizada al menos en tres ocasiones a lo largo del siglo XX desde los años veinte...). Aun manteniendo, al menos de forma latente, esta distancia a la vez histórica y artística, a menudo nos entregaremos aquí a una imbricación de datos o percepciones, en cuanto que las distintas apariciones, puestas en juego similares, estados del cuerpo que se hacen eco mutuamente, habrán permitido agrupar, con respecto a una cuestión coreográfica, historicidades en apariencia dispares, pero activas en torno a una misma preocupación.

Este estudio no propondrá una nueva metodología, en la mirada que pueda posarse sobre el cuerpo danzante. La mayoría de las veces nos contentaremos con utilizar los conceptos ya aplicados por los propios bailarines, especialmente tras los pasos de Laban y su escuela, como se verá en particular en el

de todos  
modo  
existen  
los  
funda-  
dores

e  
e  
e

recurso a los factores labanianos del movimiento como base de análisis. La razón para ello es doble: estamos en una «poética». Es bueno que el análisis de la danza contemporánea atraviese los resortes mismos que le han dado cuerpo y pensamiento. Asimismo, el lector no iniciado podrá tomar la medida del trabajo práctico y teórico mediante el cual se elaboró la modernidad de la danza a lo largo del siglo. Además, porque pensamos que el sentido primero de la danza consiste en leer en el cuerpo mismo que la crea y que se crea en ella. Que la intención, clara u oscura, del acto poético en danza pasa por el movimiento como proceso generador y por estados del cuerpo y estados de pensamiento. Y que, en el planteamiento de este fondo corporal de una poesía siempre en proceso de nacimiento, nunca se ha estado tan lejos como Laban (ni mejor informados), en su descripción de las modalidades del «esfuerzo». Es decir, de la distribución cualitativa de los componentes del movimiento y de su ejecución, de «las actitudes interiores» y de la circulación intersubjetiva por donde se trama la poética, y del acto de su lectura, en particular tal como lo enriquecieron y completaron sus continuadores. Evidentemente, se podría plantear, con razón, qué tipo de innovación podrían aportar estas páginas en cuanto que los patrones de análisis o los datos de lectura del cuerpo danzante se refieren a conceptos abandonados hace mucho tiempo en la historia de la modernidad coreográfica. Esta elección, aunque admite sus límites, está dictada por varios imperativos: uno, como hemos dicho, es dar a conocer al lector no relacionado con la danza la inmensa riqueza teórica con respecto a la cual el espectáculo de danza, en su fuerza de surgimiento y aparición, le oculta tal vez la necesaria y laboriosa preparación de herramientas que hacen posible (y creíble) la epifanía de un acto corporal. En segundo lugar, porque los recursos de la danza contemporánea, mal conocidos, o a veces incluso menospreciados en el propio universo coreográfico, son a menudo reexperimentados o redescubiertos, en cada generación, tanto en el plano teórico como en el práctico, sin poder nunca originarse o enraizarse en un campo de conocimientos adquiridos. Por ello mismo siguen siendo poco evolutivos. Está claro que la única evolución posible hoy en día en el pensamiento de la danza pasa forzosamente por la toma en consideración del legado moderno, de los saberes que aporta, incluidos sus procesos de ruptura. Sin lo cual el bailarín, al igual que el teórico, no rompe con nada, sobre todo con dicho legado, del que sin saberlo reitera figuras ya experimentadas. Sin por ello atravesar de nuevo las grandes fuerzas de transformación que podrían permitirle vivir la fractura o la distancia que sería preciso reconducir. Los métodos de análisis mencionados aquí no tienen nada de definitivo —con la única condición de que se tenga claramente conocimiento de ello—. Muchas cosas han avanzado en los cuerpos y ya sería momento de establecer lugares de

observación más relacionados con la sensibilidad actual. Sería momento de explorar, en un plano más profundo, nuevos modos de percepción y nuevas vías de análisis. Pero, por desgracia, ese proyecto solo es realizable en la medida en que los logros teóricos y prácticos de la danza sean a su vez identificados y comprendidos.

Mucho tiempo se ha perdido en este terreno, en Francia, y la repetición inconsciente de conceptos ya explorados mucho tiempo antes, o incluso la pobreza de los intentos de sustitución, expresa claramente la medida de dicha pérdida. Será necesario, por lo tanto, contentarnos en este puñado de páginas con proponer referencias, aunque deberíamos ir por delante, en un pensamiento del movimiento, como lo es el pensamiento de la danza, en evolución a través de las prácticas y las obras. Desde luego, otros patrones de lectura están hoy en juego y se rendirá homenaje a numerosos teóricos anglosajones, ya citados en este preámbulo. Pero, como ya he dicho, su observación se ejerce en otro campo distinto del nuestro. Y sobre todo con un objetivo diferente: por razones históricas tal vez, su visión tiene más que ver con lo que, en la creación coreográfica, crea estructura, significación, a veces metáfora. Mientras que, por nuestra parte, preferimos mantenernos en la intimidad del gesto, de la génesis de los componentes de la obra. Allí donde se elabora y se construye, allí donde se expone y asume riesgos. Pero también allí donde nos conmueve y a veces allí donde nos arrastra. Aun a riesgo de esperar, al término de estos recorridos por los nuevos estados del cuerpo, la aparición de una nueva poética, de la que no seríamos más que humildes anunciadores.

Además, dado que el lugar de esta palabra es a la vez modesto y laborioso, las fuentes invocadas son diversas. Se encontrarán, además de nuestra propia observación, testimonios o citas tomadas de los textos de grandes coreógrafos o de grandes teóricos —en su mayor parte los teóricos bailarines que son, con diferencia, los mejores en su oficio—. Pero también teóricos no bailarines, los más clarividentes. Así como también, naturalmente, recursos a todo pensamiento que pueda esclarecer y nutrir la experiencia de la danza. Puede tratarse de obras de referencia (muy pocas de las cuales, hay que decirlo, son accesibles en francés). Pero también hemos recurrido al conjunto de palabras de danza que pueden circular a través de soportes más o menos nobles, más o menos perennes, más o menos accesibles a la visibilidad colectiva: entrevistas orales con los bailarines, extractos de comentarios en vídeo, programas de espectáculos o de talleres, publicaciones puntuales, a menudo muy clarificadoras, documentos, folletos... Materiales «pobres» que contrastan con la riqueza y los destellos de sentido y de deseos que contienen. El hormigueo de

gestos y presencias que suscitan. Esta desjerarquización del soporte puede evidenciar también los pocos lugares donde el cuerpo danzante puede inscribir la marca de su pensamiento. Así se elabora el «hacer» de la danza: a través de mil resonancias dispersas que un proyecto difuso puede «materializar» aquí y allá, sin límite ni ley, como otros tantos conglomerados de conciencias e imaginarios. En esta imagen, la escucha de la danza: cosecha de fragmentos, destellos de visiones, acogidas de densidades, huellas de la percepción. Estas palabras no nacen por explicación, menos aún de claves definitivas o de recetas que puedan dar acceso directo a la obra. Nacen de las voces y murmullos de los cuerpos, de la elaboración de un texto vivo y múltiple, del que hemos intentado reunir aquí algunos destellos.