

Al viento de su paso o Los coreógrafos invisibles

“¿De dónde viene que, envolviendo las cosas visibles, mi mirada no las oculte, y finalmente, que velándolas, las deleve?”¹

Buenos días,

Cualquier principio me resulta abrupto. Sobretudo porque el tema a tratar siento que no tiene principio ni fin... el cuerpo. Y más aún cuando se aborda desde el quehacer artístico que tampoco se sabe muy bien donde comienza y ciertamente nunca acaba.

Decido, pues, no empezar, sino continuar. Continúo con lo que estaba haciendo, que era pensar. Y pensando me pongo a escribir, y, escribiendo, a leer. Leo, escribo, pienso. Siento un picor en la rodilla, me duele ligeramente el estómago, tengo los pies fríos, huelo el té caliente, humeando en una taza azul turquesa que a momentos sostengo entre mis manos. Cambio de postura, cierro los ojos, respiro, trago saliva. Me acuerdo de que tengo que comprar pan. Noto la tela de la ropa rozando de diferentes maneras la superficie de mi cuerpo. Y decido estirar la espalda porque llevo un rato encorvada. Me levanto, alargo los brazos y me desperezo. Ahora me doy cuenta de que he utilizado una palabra muy curiosa: desperezar, sacar la pereza. La pereza es un estado terriblemente interesante. Yo diría que abrumador. Hago unos cuantos saltos frente a la despensa y pongo la atención en mis articulaciones... la pereza acecha pero hoy no me llega a paralizar. Continúo mi percurso matinal. He tomado té, muy temprano, cuando aún está oscuro. He tomado bastante té, un litro y medio de english breakfast. Al levantarme hace frío en la casa y todos duermen. Mis hijos, mi compañero. Se los oye roncar y cambiar de posición en la cama. Enciendo las estufas, una de gas, la otra eléctrica, pienso en la economía doméstica y de paso en la economía mundial, aunque ese micro pensamiento se disuelve rápidamente en la nada. Estoy leyendo a Hannah Arendt, *La vida del Espíritu*, sigo su exégesis sobre la voluntad en Agustín de Hipona y Duns Scoto. Hannah Arendt interpreta de la siguiente manera un aspecto de la Voluntad en Agustín: “(...) en virtud de la atención -nos dice- la Voluntad une en un primer momento nuestros órganos de los sentidos con el mundo real de un modo significativo”². La Voluntad une el mundo interior del ser humano con el exterior, puede ser entendida como “fuente de la acción” y la lucha entre el querer y el no querer se redime no a través del intelecto ni de la intervención divina sino que proviene “(...) del acto, el cual -a menudo como un *coup d'état*, según la feliz expresión de Bergson- interrumpe los conflictos entre *velle* y *nolle*. Y el precio de la redención, es (...) la libertad, tal y como lo expresará Duns

1 MERLEAU-PONTY, Maurice, *Lo visible y lo invisible*, p.120.

2 ARENDT, Hannah, *La vida del espíritu*, p.334.

Scoto.”³

Me detengo en la lectura. El tema de la voluntad me lleva a recordar a un chico que un día me sumió en la desesperanza más absoluta, una desesperanza que me obligó a volver a casa y acostarme en la cama por el enorme cansancio que me sobrevino. Con ese chico y sus compañeros de la clase de tercero de ESO, estábamos ensayando una pieza escénica en la que trabajábamos con el gesto, el movimiento y la palabra. Era un chico nacido en filipinas y que estudiaba en un Instituto del Raval al que voy semanalmente desde hace siete años. En ese instituto y en otros de la zona, nos juntamos profesores, estudiantes, abuelos y abuelas del barrio y trabajamos en la creación de un acontecimiento escénico. Y lo llamo acontecimiento muy a conciencia: el proceso nos obliga a todos a resituarnos continuamente, a no dar nada por sentado, a escuchar al otro, a mirarlo, sentirlo. A escuchar la distancia y la diferencia. El grupo de trabajo está constituido por personas entre los 14 y los 96 años, que provienen de distintos lugares del mundo: India, Paquistán, Bolivia, China, Filipinas, República Dominicana, Ecuador, Brasil, Rusia, Rumanía, Marruecos, Argelia, Argentina... y entre la gente mayor, muchos pertenecen a la ola de inmigración del resto de España a Cataluña, que se dio en los años '50 y '60, durante la dictadura franquista. La sonoridad de las diferentes lenguas, los olores, las diferentes maneras de moverse y ocupar el espacio, de hacer bromas y de insultar, de mirar y de acompañar, de escuchar...nos sitúan en tierra de nadie. Un lugar que se va haciendo nuestro paisaje común a medida que avanzamos por el difícil y a menudo conflictivo, territorio de la creación, en el que la urgencia por entendernos se hace insoslayable y, a la vez, se manifiesta como un ir hacia el otro infinito, nunca alcanzable. Es ese ir hacia el otro lo que es proceso y búsqueda de lenguaje, de expresión.

Pues bien, decía que Wilson, ese chico filipino, un día me tumbó. Estábamos ensayando, habían salido unas escenas muy interesantes. Él había escrito un texto (que por desgracia nunca nos llegó a dar en papel), que hablaba de cómo sus profesores, en el aula, se iban convirtiendo en monstruos poco a poco y lo iban rodeando hasta ahogarlo. Al final del ensayo le invitamos a compartir con el resto del grupo su escrito. Con gran timidez y también con mucho cinismo, lo leyó. A medida que avanzaba en la lectura, un silencio profundo, casi aterrador, se apoderó del aula. Él percibía esa escucha y su tono iba dejando de tener tintes provocadores y ofensivos para dejar entrever una herida que a todos nos tocó. Al terminar, aún con un nudo en la garganta, me dirigí a él y le pedí por favor que se aprendiera su texto, que era excepcional. Él me miró y desde un lugar que no sabría cómo describir porque se escondía más allá de su herida, más allá de la rebeldía, más allá del odio, de su resistencia, desde una posición enraizada en una anhedonia y una apatía abismales, me contestó: “Ya sé que a ti te importa mucho todo esto, pero a mi no. A mi no me importa nada, no me importa mi vida, no quiero hacer nada, no quiero nada, no siento nada. Sólo quiero irme a casa,

meterme en la cama y quedarme ahí.”

Al recordarlo ahora y escribirlo, vuelvo a sentir una profunda tristeza. Ese día me quedé muda e hice lo que él había dicho: me fui a casa y me acosté en la cama todo el día, para consternación de mi familia. Mis hijos me preguntaron: ¿qué te pasa? Y yo sólo logré decirles la verdad: que estaba cansada.

Ahora vuelvo a desperezarme porque siento la inquietud de la pregunta: ¿donde está el *golpe de estado* del acto libre que redime la voluntad cuando la herida es profunda y se extiende más allá del sujeto, manifestándose en el espacio intersubjetivo? ¿cómo se transforma un gesto? ¿qué transforma un gesto? ¿qué es lo que me empuja a levantarme, cuando mi cuerpo se ha vuelto a reencontrar con sus heridas y le sobreviene el cansancio?

Dejo por ahora estas cuestiones, que volverán durante el día. Las hacían también mis alumnos en el Institut del Teatre, en la clase que doy de improvisación. Para los que no estén familiarizados con la jerga dancística, la improvisación se imparte como asignatura junto a la de composición como materias centrales en las carreras de pedagogía y coreografía. A mi me parece que esas divisiones son un poco arbitrarias porque improvisar es componer y para componer hay que poder estar abierto a lo imprevisto. Componer es de algún modo tomar una posición. El cuerpo se sitúa en un lugar o lo atraviesa, se mueve, lo mueve. Con un cierto tono, con un cierto gesto, con un cierto modo de atención. Se sitúa en relación. En relación a los otros, al espacio. En relación a su pasado y a su futuro. Y podemos leer esas relaciones. Podemos hacer más relaciones. Improvisar tiene que ver con el presente, con lo que no está proyectado, planeado. Quizás componer implica un recorrido de distanciación y acercamiento al gesto y tiene más en cuenta la historia, la memoria y el olvido -recontextualizando el título del libro de Paul Ricoeur-. La composición piensa su propia persistencia, a momentos se obsesiona con su supervivencia.

Componer de algún modo es jugar, como lo es también improvisar. Recuerdo de pequeña el jugar interminable, el jugar infinito que iba componiendo el espacio de mi habitación con los objetos, los muebles, los otros seres, muñecos y gatos. Un jugar que creaba mundos, un jugar que reorganizaba las cosas, un jugar que me hacía poner en la piel de otros, un jugar que me hacía comprender cosas. He observado ese jugar en mi hija y en mi hijo. Los he escuchado jugar. Desde otra habitación. La orquesta sonora de sus ires y venires, de sus voces diciendo, narrando, gritando su juego, de los objetos moviéndose, de las canciones cantándose, del cuerpo jugándose todo. He cerrado los ojos y he sentido el movimiento de las manos de mi hija deslizándose por la superficie del piano, como si sus manos fueran dos niñas dando un largo paseo por un paisaje inhóspito. He cerrado los ojos y he sentido en mi cuerpo la tormenta y las olas que zarandean el barquito de lego con el que mi hijo se baña. El barquito es enorme. Las olas también. Cuando bailo, me muevo en un lugar que, al mismo tiempo que se modifica con mi presencia, modifica mi modo de existir. Percibo

las texturas, los olores, los colores, me dejo guiar por los sonidos y encuentro relaciones del cuerpo con el tiempo y el espacio que desencajan el orden de relaciones habitual. Y al desencajarlo, se produce una poética. Esta poética no es sólo del ámbito de la imagen, lo es también del sonido, es sensación táctil, olor, sabor... porque los ojos no sólo miran, también tocan las cosas, también son piel. Y en esa atención perceptiva eclosionan significaciones.

La idea de que el sentido del tacto es de gran importancia para nuestra experiencia y comprensión del mundo la han desarrollado muchos filósofos, como señala el arquitecto y teórico del arte Juhani Pallasmaa, en su maravilloso libro *Los ojos de la piel*, en el que hace una crítica al ocularcentrismo de la cultura occidental: “El ojo hegemónico trata de dominar todos los campos de la producción cultural y parece debilitar nuestra capacidad para la empatía, la compasión y la participación en el mundo.”⁴ Y más adelante continúa:

“El ojo narcisista ve a la arquitectura sólo como un medio de autoexpresión y como un juego intelectual y artístico separado de las conexiones mentales y sociales fundamentales, mientras que el ojo nihilista adelanta deliberadamente la distancia sensorial y mental y la alienación. En lugar de reforzar la experiencia centrada en el cuerpo y la experiencia integrada en el mundo, la arquitectura nihilista separa y aísla el cuerpo; en lugar de intentar reconstruir un orden cultural, hace imposible una lectura de la significación colectiva. El mundo se convierte en un viaje visual hedonista carente de significado.”⁵

El cuerpo, como transductor de signos⁶, en palabras del filósofo portugués José Gil, como “nudo de significaciones”, como lo describe Merleau-Ponty, nos interpela incesantemente: entre mi cuerpo y el del otro, entre los cuerpos, surge el sentido, como dirección. El gesto expresivo, tanto lingüístico como corpóreo es un hacerse cargo de ese sentido. Hacerse cargo, responder.

El cuerpo, en tanto que conciencia perceptiva, participa del mundo, se deja afectar por el otro, siente compasión. Si me acerco a alguien para besarle, ese espacio entre los dos tendrá un sentido del que responderemos con un gesto, de rechazo o aceptación o aún infinitas opciones más. En un grupo de personas, entre sus cuerpos, también se perciben y se viven estas dinámicas determinadas de algún modo por los espacios. Configuraciones de las relaciones que también imprimen un ritmo al estar juntos... por eso el espacio arquitectónico y urbanístico nunca es inocente.

Sigo pensando: el gesto expresivo, tanto lingüístico como corporal, ¿puede curar?

Me acuerdo de cuando era pequeña y estaba enferma. Mi madre ponía sus manos sobre mi barriga (la panza, como dice ella, que es argentina) y me contaba un cuento entretejido de largos silencios. No sé qué sucedía, pero yo me calmaba, el dolor parecía disolverse y lograba dormirme.

4 PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel*, p.21.

5 *Idem*

6 GIL, José, *Metamorfoses du corpo*, p.32.

Evidentemente, si mi mal era diagnosticado como gastroenteritis, había que dejar pasar el virus para considerar que estaba curada, pero el efecto de las manos de mi madre iba más allá del restablecimiento de mi cuerpo a una situación de normalidad: sus manos y su voz me ayudaban a atravesar el dolor y la enfermedad. Su estar conmigo, el contacto de su piel, ahuyentaban el miedo a la soledad absoluta del dolor. El dolor es terrible porque te destierra a una soledad abismal. Me acuerdo ahora del precioso texto *Narración y curación* de Benjamin de su libro *Denkbilder*, traducido como *Epifanías en viajes*:

“El niño está enfermo. La madre lo acuesta y se sienta a su lado. Y después comienza a contarle cuentos. ¿Cómo se explica esto? Lo presentí cuando N. me contó de la extraordinaria virtud curativa que habían tenido las manos de su mujer. De esas manos decía: “Sus movimientos eran muy expresivos. Pero no habría podido ser posible describir su expresión. Era como si estuvieran contando un cuento.”⁷

La piel, la percepción háptica, es el medio que nos une al mundo y a los otros, de esa relación nace el lenguaje. Siguiendo la idea merleau-pontyana⁸ de que el lenguaje es un comportamiento del cuerpo y que el ser humano continuamente inventa nuevos modos expresivos que son conquistadores de verdad, podríamos añadir que esa búsqueda es principalmente una búsqueda del otro, que la expresión es un ir hacia el otro, para acompañarlo, para acompañarnos. Pienso entonces: ¿y bailar y pensar, qué relación guardan? ¿Y la quietud con el pensamiento? ¿Y el movimiento con el pensar?

Amir, un niño de paquistán de cuatro años que pasaba mucha hambre y al que conocí en una escuela pública del barrio de la Mina, a pesar de ser delgado como una pluma e incapaz de atender, como decían las profes, se reveló como un gran bailarín. Cuando empezó a bailar, empezó a prestar atención. Empezó a escuchar. Y su atención y su escucha eran tan sostenidas y a su vez, sostenían tanto, que hacía que los demás niños también escucharan y atendieran. Silencios insólitos en esas clases de niños desorientados y en muchos casos hambrientos, que solían comunicarse a empujones o no comunicarse porque apenas balbuceaban su lengua materna, incomprendible para los adultos que les enseñaban en la escuela. Este niño, bailó y bailó y un día quisimos invitar a los padres y madres para compartir con ellos el trabajo que habíamos hecho durante algunos meses. Antes de subir al pequeño escenario del comedor de la escuela, me dijo: “Profe, tengo miedo”. Reconocer el propio miedo ante la mirada del otro es reconocer la propia vulnerabilidad, la propia fragilidad. Un reconocimiento tan preciso de lo que le pasaba, siendo tan pequeño, me hizo pensar sobre la relación del movimiento con la reflexión. Se había escuchado al bailar. Se había escuchado y

7 BENJAMIN, Walter, *Denkbilder*, p.154.

8 Estas ideas atraviesan toda la obra merleau-pontyana, como por ejemplo en la *Fenomenología de la percepción*, en el capítulo IV “La percepción del otro y el lenguaje”, y también en *La prosa del mundo*, y en *Signos* en el capítulo “El lenguaje indirecto y las voces del silencio”

entonces había podido pensar. Había podido escuchar cómo se sentía y al escucharlo con nitidez, lo había podido pensar y expresar con nitidez.

Me viene por unos instantes el “*detente y piensa*” de Hannah Arendt⁹ y pienso que, aunque parezca que sí, en el fondo no está nada alejado de esta idea de que bailar y pensar son procesos cercanos. Para Arendt, para pensar hay que parar, detener la inercia de la acción, para poder oír el movimiento del pensamiento. Para bailar también hay que, de otro modo, detener la acción para poder oír el movimiento del cuerpo vivo, su memoria, y dejar que ese movimiento nazca de una atención renovada hacia sí, el mundo y los otros. Pararse a pensar, pararse a bailar.

Caminando también se baila. Y se piensa.

Voy en el metro con un montón de gente apretándonos unos contra otros. Aquí me encierro en mi lectura. El libro es mi casa. Casi se podría decir que, paradójicamente, abandono mi cuerpo. Entro en un estado de ensoñación. La lectura me va llevando por paisajes que se extienden en mi imaginación. Leo una frase y me quedo sintiendo las palabras, dejando que hagan alianzas extrañas, que se opongan a las imágenes que vienen, que atraigan memorias, que perfilen narraciones inacabadas, que creen cuadros, escenas, desfiles de ideas, que se asocien y se vacíen. Las frases a veces las pienso. En el sentido de que hay una necesidad de entenderlas. A veces no las entiendo, pero las sigo pensando. También se mezclan las palabras con mi manía de observar lo que me rodea. De mirar el mundo. Espío discretamente a los demás. A veces pillo a otros espías como yo... cruzamos la mirada como un relámpago y sabemos que ambos estábamos espionando, pero hay un protocolo silencioso de cortesía: cuando pillas a un espía no puedes desenmascararlo.

Una fragmento del libro *El respeto o la mirada atenta* de Josep Maria Esquirol hace que mi lectura se detenga:

“Lo indistante es a la proximidad, lo que la indiferencia es a la atención. El reino de la indiferencia se despliega cuando la atención deja de vigilar. Por el contrario, cuando la atención no abandona su puesto (en ninguna alta torre situado sino a unos pocos palmos del suelo), es la diferencia la que cabe advertir. Lo mismo es lo mismo que nada. Sólo si la escucha oye el latido de la diferencia es aún posible la verdadera experiencia. Ese latido de la diferencia deja oírse en la proximidad del otro, en el abismo del mal y en la excelsitud del bien, en ese momento, tras la lluvia, cuando las cosas reposan en sí mismas, como también en la íntima inquietud.”¹⁰

Me viene el olor de Javi, un señor ciego con el que estuve bailando ayer por la noche.¹¹ Hicimos un trabajo en el que uno moldeaba el cuerpo del otro como si fuera arcilla. Mis manos iban

9 ARENDT, Hannah, *La vida del espíritu*, pp. 189-201.

10 ESQUIROL, Josep María, *El respeto o la mirada atenta*, p.13

11 Mi amiga y coreógrafa María Magdalena Garzón me invitó a asistir a un ensayo de un proyecto que ella está realizando con dos personas invidentes. En ese marco, me instó a participar del ensayo y así pude compartir ese momento con el señor Javi.

amasando el cuerpo de Javi, mis ojos permanecían cerrados. El señor Javi olía muy bien. En silencio, me dedicaba a escuchar a través de mis manos. Sentía algunas zonas más duras, otras más blandas, lugares del cuerpo más calientes, rincones más fríos. Escuchaba su respiración, el latir de su corazón, su resistencia y su ceder a mis manos. Podía sentir sus intenciones, pequeñas direcciones del cuerpo en el espacio, microtensiones. Después me separaba de él, y el señor Javi dejaba que la memoria de mi presencia lo moviera. La huella, el rastro, el eco de mis manos en su cuerpo. Una danza sutil, compleja, con ritmos sorprendentes, direcciones del cuerpo que componían figuras que de algún modo se sentían nuevas para él. Mirándolo, me vino la imagen de Núria, una mujer con la que bailé hace ya diez años. A ella la conocí en el Hospital de Bellvitge donde yo estaba realizando un proyecto. Núria acababa de salir de un coma que había durado 56 días como consecuencia de un derrame cerebral. Estaba reaprendiendo a caminar y a hablar. Un día en la salita de la logopeda Carmen Majos, Núria y yo nos miramos a los ojos y ahí empezó nuestra amistad y nuestro deseo de bailar juntas. Ella había sido patinadora, campeona de Cataluña, y toda esa vivencia se revelaría de vital trascendencia en los meses que siguieron. Empezamos a trabajar juntas, caminando las dos por su barrio, mostrándome ella los lugares en los que solía hacer cosas que le gustaban. En uno de esos viajes, me llevó a la pista de patinaje de Can Vidalet, donde antes solía entrenar. Aunque yo no llevaba patines, Núria, espontáneamente, me intentó enseñar las figuras de patinaje que tanto había repetido en el pasado. Al enseñármelas las esbozaba con su cuerpo. Ella que hacía apenas unas semanas no podía ni caminar, al recordar algo con lo que se había sentido plena, lo despertaba en su cuerpo. Y más aún, al querer enseñármelo, necesitaba recuperar en ella esa sensación, abriendo un camino adormecido para su movimiento y por tanto, para su relación con el mundo y los otros.

Se superponen en mi, la imagen, el olor, la memoria de Núria, con la danza de Javi que miro ahora. Recuerdo el título del texto de Levinás, *La huella del otro*. Medito sobre el pequeño fragmento que me viene una y otra vez como un oleaje: “La epifanía de lo absolutamente Otro me interpela y me significa una orden por su misma desnudez, por su indigencia. Su presencia es una intimación a responder”.¹² Nos movemos los unos a los otros y en esa paciente liturgia, vamos hacia lo absolutamente Otro, en un camino sin retorno. En el seno del espacio intersubjetivo, intercorporal, como diría Merleau-Ponty, aparece una apertura hacia la Alteridad.

“Sólo si la escucha oye el latido de la diferencia, es aún posible la experiencia”, me trae de nuevo la memoria las palabras de Esquirol. La experiencia de escuchar a esos coreógrafos invisibles que dejan su impronta frágil aunque persistente en mi.

Ahora voy a “entrenar”. Otra paciente liturgia. Pienso en la palabra “entrenamiento” que se ha ido quedando en nuestro vocabulario de bailarines y que cada vez me parece más desacertada.

12 LEVINÁS, Emmanuel, *La huella del otro*, p.62.

¿Qué me interesa investigar como bailarina? Levanto la persiana del estudio. Un espacio diáfano con el suelo de madera. No hay espejos. Gran revolución en la concepción del cuerpo no como imagen (casi siempre esclavizada por ideales), tampoco como ejecutor de movimientos codificados, con afán de no ser menos que el lenguaje, sino como lugar de cruce de experiencias. Como lo que nos interesa es la experiencia, buscamos otro tipo de mirada. Mirada periférica, mirada que compone las cosas con su movimiento. Buscamos no mirar a veces, para escuchar, oler, tocar, degustar. Miramos con la piel. Con los oídos. Tocamos con los ojos.

Entro en la sala y me propongo cosas imposibles. Y así voy escuchando el viaje de mi atención. El viaje de mi pensar que se entrelaza con el sentir. A veces trabajo sola, otras acompañada... pero este momento es un momento esencialmente solitario. Solitud, más que soledad, como distingue Hannah Arendt. En esa solitud me acompaño a mi misma. Reflexión, reflexividad, a través de las formas que adopta el cuerpo, los gestos, el movimiento, las texturas. Situaciones en las que hago inmersión para encontrar modos de aprender.

Lisa Nelson, bailarina y coreógrafa americana y una de mis maestras, dice en una entrevista: “Hay otra capacidad que es muy importante para el aprendizaje: la inhibición. Hay muchísimas más cosas que decido no hacer, de las que decido hacer con mi cuerpo, porque hay tanto en cada momento de un gesto de mi cuerpo, que la acción de inhibir genera un eco, que aparece como movimiento.”¹³ Pienso mucho en esta relación con el hacer, con la acción. Desde el punto de vista de Lisa Nelson, en el contexto de una cultura occidental, ella habla de inhibición de la acción como lugar para la escucha. Recuerda al médico que encuentra Paul Valery en *La idea fija*: junto al mar, con una tela en blanco y una caña de pescar, el doctor dice padecer el mal de su tiempo, que es el mal de la actividad:

“¡Si señor! -explica- (...) No puedo, no sé estar sin hacer nada... Pasar dos minutos sin ideas, sin palabras, sin actos útiles...Así que llevo a un rincón desierto estos accesorios, símbolos evidentes de la vacación del espíritu. Ellos imponen la inmovilidad, prescriben pausas de larga y ninguna duración. (...) Miro de vez en cuando mi cesto vacío y mi tela completamente desnuda, y exhorto a mi cerebro a que lo imite...”¹⁴

Otra maestra mía, la japonesa Hisako Horikawa, llega a la misma conclusión por otro camino: no se trata de hacer sino de existir. En mi danza siento la influencia de ambas. Hisako trata de abandonar un tipo de pensamiento discursivo para dejar que el cuerpo exista y piense de otros modos y lo hace a través de un trabajo con el límite del cuerpo: el límite del agotamiento, de la conciencia, de la percepción. El cuerpo ya no es el centro de un sujeto sino más bien un territorio de tensiones, de impulsos vitales, una forma cambiante de existencia. Ya no es centro de una acción que modifica el paisaje. Es paisaje cambiante sin centro. Lisa Nelson desde su trabajo con la

13 BENOIT-NADER, Agnes, *On the edge /createurs de l'imprevu*, p.79.

14 VALERY, Paul, *La idea fija*, p.22.

percepción, piensa más bien desde una conciencia que puede y quiere. Una conciencia que hace o no hace, que toma decisiones. Sin embargo, Lisa Nelson, que también entiende esta conciencia como una conciencia perceptiva, una conciencia enactiva y el yo, como un sujeto encarnado, centro de determinaciones y significaciones, -y precisamente por eso-, privilegia el no-hacer para dar cabida a la escucha y a la atención. Escucha del eco que deja en su cuerpo el propio gesto y el gesto del otro.

Y ¿cómo se manifiesta este cuerpo experiencia en la relación mirar/ser mirado, propia de una sociedad espectacular? ¿Cómo se muestra en escena? ¿Cuáles son las reflexiones que aparecen alrededor del cuerpo en el territorio escénico?

Estas cuestiones surgen una y otra vez durante el día, como ideas fijas. Me gusta pensar en dos creadores que se hacen preguntas similares y que suelen hablar desde lugares excéntricos.

Pienso en Raymund Hogue, en primer lugar. Coreógrafo alemán que fuera dramaturgo de Pina Bausch en sus inicios, y que debido a una enfermedad en su primera infancia, creció con una enorme deformación de la columna vertebral. Con casi setenta años, lo volví a ver bailar este verano en Viena. Sus piezas, de una sobriedad extrema, son como concatenaciones de rituales repetitivos. A través de estos rituales asistimos a la aparición de una poética del cuerpo y del gesto en que la acción precisa y reiterada de una liturgia, con su contenido rítmico, revela una dimensión de la temporalidad extraña, en la que presente, pasado y futuro se confunden. Su cuerpo muestra su indigencia, su fragilidad, una desnudez brutal, porque en Raymund Hogue, su herida, nos confronta sin mediaciones con nuestra propia herida haciendo aflorar al mismo tiempo nuestro miedo a la diferencia y a la muerte.

Pienso en Steve Paxton, que ahora tiene setenta años también. Consigue como pocos que el escenario no sea un espacio de exhibición, sino un lugar en el que la relación mirar / ser mirada sea un descubrimiento. La danza de Paxton te invita a hacer preguntas, a observar sensaciones, inquietudes, deseos. Te hace partícipe de una búsqueda.

§

Otra vez es temprano por la mañana, aún de noche. Intento encontrar un modo de poner fin a este texto. Me temo que ha planteado más preguntas que encontrado respuestas. Recojo las cuestiones con las que he ido hilando esta narración:

¿Dónde está el *golpe de estado* del acto libre que redime la voluntad cuando la herida es profunda y se extiende más allá del sujeto, manifestándose en el espacio intersubjetivo? ¿cómo se transforma un gesto? ¿qué transforma un gesto? El gesto expresivo, tanto lingüístico como corporal, ¿puede curar? ¿qué relación guardan bailar y pensar? ¿y la quietud con el pensamiento? ¿y el

movimiento con el pensar? ¿qué me interesa investigar como bailarina? ¿cómo se manifiesta este cuerpo experiencia con la relación mirar/ser mirado, propia de una sociedad espectacular? ¿cómo se muestra en la escena? ¿cuáles son las reflexiones que aparecen alrededor del cuerpo en el territorio escénico?

Leyéndolas todas seguidas me doy cuenta de que esta relación paradójica de ser/tener un cuerpo que señalaba Gabriel Marcel, agita una búsqueda en mí. Y que esa búsqueda es expresión a menudo movida por una ensoñación, por un deseo. Wilson con su gesto escrito, Núria en la búsqueda de su cuerpo de patinadora, Javi siendo figura de arcilla, el pequeño Amir con su baile volátil, Raymund Hogue en sus pacientes rituales, Steve Paxton y Lisa Nelson en su búsqueda perceptiva, Hisako Horikawa en su continuo transformarse, mis hijos jugando, mi madre poniendo sus manos en mi cuerpo, yo improvisando un lugar, un nuevo lugar, ¿no buscamos al otro incesantemente? ¿no nos sentimos acompañados y tocados y movidos por los demás? Y sin embargo, ¿no intuimos también que ese ser tocado es ya un rastro del otro que pasa como viento y aún así, una huella indeleble que me transforma?

La imagen poética que creamos, como dice Gaston Bachelard, “da testimonio de un alma que descubre su mundo, el mundo en el que desea vivir, el mundo en el que merece vivir.”¹⁵

Constanza Brnčić

Barcelona, Diciembre 2017.

15 BACHELARD, Gastón, *La ensoñación poética*, p.32.

Referencias bibliográficas:

- A.A.V.V., *On the edge /createurs de l'imprevu*, editado por Agnes Benoit-Nader, Bruselas: Contredanse, 1997.
- AREDNT, Hannah, *La vida del espíritu*, Barcelona: Paidós Ibérica, 2002.
- BACHELARD, Gastón, *La ensoñación poética*, Madrid: Editora Nacional, 2002.
- BENJAMIN, Walter, *Denkbilder*, Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011.
- ESQUIROL, Josep María, *El respeto o la mirada atenta*, Barcelona: Gedisa, 2006.
- GIL, José, *Metamorfoses du corpo*, Lisboa: Relógio d'Água, 1997.
- LEVINÁS, Emmanuel, *La huella del otro*, México D.F.: Taurus, 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Lo visible y lo invisible*, Buenos Aires: Nueva visión, 2010.
- ___ *Fenomenología de la percepción*, Madrid: Península, 1994.
- ___ *La prosa del mundo*, Madrid:Taurus, 1971.
- ___ *Signos*, Barcelona: Seix Barral, 1964.
- PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- VALERY, Paul, *La idea fija*, Madrid: Visor, 1988.