

[CdL#7]: DANZA Y PENSAMIENTO

El cuerpo incalculable

*William Forsythe,
Gerald Siegmund y los
diferenciales de la danza*

Roberto Fratini Serafide, Magda Polo Pujadas (eds.)



Roberto Fratini (Milán, 1972), dramaturgo y teórico de la danza, es profesor de Teoría e Historia en el Conservatori Superior de Dansa de Barcelona. Colabora como dramaturgo con varias compañías de danza y teatro contemporáneos. Sus piezas han sido representadas en los principales teatros y festivales europeos y galardonadas con el Grand Prix de la Critica de Danza, el Premi Ciutat de Barcelona y el Prix de la Société Française des Auteurs, entre otros. Ha recibido el Premi FAD Sebastià Gasch en 2013. Es autor de numerosos ensayos y artículos sobre temas de teoría y dramaturgia. Su libro *A Contracuento. La danza y las derivas del narrar* se publicó en esta misma colección en 2012 y, más recientemente, *Filosofía de la danza*, en 2015.

Magda Polo Pujadas (Manlleu, 1965) es profesora titular de Estética y Teoría de las Artes y de Historia de la Música de la Universidad de Barcelona (UB). Doctora en filosofía, ha impartido clases en varias universidades españolas y en la Alma Mater Studiorum - Università di Bologna. Ha publicado más de 40 artículos y los libros *La estética de la música*, 2008; *La música de los sentimientos. Filosofía de la música de la Ilustración*, 2ª ed. 2012; *Música pura y música programática en el Romanticismo*, 2011; *Les Vienes de Wittgenstein*, 2011; *Estética*, 2012; *Pensamiento y música a cuatro manos*, 2ª ed. 2015; *Pensament i música a quatre mans*, 2014; *Filosofía de la danza*, 2015; *Pure and Programme music in the Romanticism*, 2016; *Historia de la música*, 2016 y *Filosofía de la música del futuro*, 2ª ed. 2017. Ha creado y dirigido *Babilònia*, *Scriptum*, *Ad libitum*, *Antidot*, *Quartet de corda per a violoncel sol en Sol major* y *Volaverunt*, espectáculos interdisciplinarios de música, danza, pintura y vídeo.



CdL
EL CUERPO
INCALCULABLE

【#7】

**El cuerpo
incalculable**

William Forsythe,
Gerald Siegmund y los
diferenciales de la danza

Roberto Fratini Serafide
Magda Polo Pujadas (eds.)

Mercat de les Flors
Institut del Teatre
Ediciones Polígrafa

Consejo Asesor de la colección CdL:

Carles Batlle, Roberto Fratini, Àngels Margarit, Magda Polo, y José A. Sánchez

Edición y coordinación: Roberto Fratini Serafide, Magda Polo Pujadas

Diseño de la colección: Roger Adam

Maquetación: Carlos J. Santos / Estudi Polígrafa

Corrección maqueta: Mercedes Tabuyo

© de esta edición: Mercat de les Flors / Institut del Teatre / Ediciones Polígrafa,
Barcelona, 2018

© edición y coordinación: Roberto Fratini Serafide, Magda Polo Pujadas

© de los textos y traducciones: los autores

Impresión y encuadernación: Gráficas Campás, Barcelona

ISBN: 978-84-343-1372-9

Depósito legal: B-8936-2018

Impreso en la Unión Europea. Printed in EU.

Reservados todos los derechos. Se prohíbe la reimpresión o reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento electrónico o mecánico, fotocopia o grabación o cualquier sistema de almacenamiento o recuperación de información, sin la autorización por escrito de los titulares del copyright.

A quienes
no nos abandonan

Agradecimientos

Gracias a Francesc Casadesús, a Àngels Margarit, a Carles Batlle y a Jordi Fàbrega por desear, apoyar y defender el proyecto de este libro. Gracias al profesor Gerald Siegmund por acoger con entusiasmo la propuesta de que se tradujeran sus ensayos en nuestro idioma y por aconsejarnos con sensibilidad en la selección de los más representativos. Gracias a William Forsythe y a los miembros de la Forsythe Company, sobre todo a Jone San Martín, por su generosidad, su inteligencia, su ayuda, su amistad. Gracias a Victor Molina, el más sutil de los lectores posibles, por el don inestimable de su amistad, de su ternura, de su inteligencia y cultura incalculables. Gracias al equipo del Mercat de les Flors (sobre todo a Carme Clua y a Judit Bombardó) por haber-nos acompañado y animado en la labor a veces desesperante que ha supuesto ensamblar este libro. Gracias a todos nuestros estudiantes, de la Universitat de Barcelona y del Institut del Teatre, por darle a la paciencia de aprender –y a la impaciencia de enseñar– todos los alicientes del deseo. Mis gracias personales (Roberto) a todos los artistas que me brindaron el karma estelar de compartir problemas (Marcos, Roger, Silvano, Olga, Francisco, Caterina, Meritxell, Inma, Philippe, Vicente, Nicolas, Tanya, Pablo, Patricia). Gracias a todo el personal del Módulo 0.5 del Hospital de Sant Pau, y a la doctora Gutiérrez, a los que debo el impagable detalle de seguir con vida. Mis gracias personales (Magda) a Sílvia, Blai y Gal·la (que está ya gateando y espero que pronto empiece a bailar), pues sin su energía vital incalculable no se puede caminar tan livianamente como lo hago cada día. A todos los que con su Rigor, su Complicidad y su Manera de ser me empujan a no renunciar a saborear el aire que respiro.

ÍNDICE

1. Laberintos sin hilo. Diferencial de una introducción

Roberto Fratini

p. 11

2. William Forsythe: abrir espacios en los que pueda acontecer el pensamiento. **Gerald Siegmund**

p. 57

3. El espacio de la memoria. Los ballets de William Forsythe. **Gerald Siegmund**

p. 125

4. De monstruos y marionetas. **Gerald Siegmund**

p. 141

ANTOLOGÍA

5. Encuentro con William Forsythe. *With a spider inside* (1989). **Marinella Guatterini**

p. 167

6. William Forsythe y Jennifer Tipton: una conversación sobre iluminación (1997). **Senta Driver**

p. 185

7. Geometría de la danza. **William Forsythe** en conversación con **Paul Kaiser** (1998).

p. 217

8. Observar el movimiento. Una conversación de **William Forsythe** con **Nick Haffner** (1999)

p. 229

9. Fragmentos de las Forsythe Lectures (1999)
p. 235
10. El pensamiento coreográfico. Conversación de **William Forsythe** con **Gerald Siegmund** (2000)
p. 245
11. Conversación de **William Forsythe** con **Daniel Birnbaum** (2008)
p. 251
12. Objetos coreográficos (2008), **William Forsythe**
p. 255
13. You made me a monster (2008), **William Forsythe**
p. 259
14. **William Forsythe** conversa con **Zachary Whittemburg** (2012)
p. 261
- Biografía
p. 276
- Premios
p. 277
- Índice de obras de William Forsythe
p. 279

Laberintos sin hilo. Diferencial de una introducción

Roberto Fratini

À revenir est l'être, mais seulement l'être du devenir.

(Gilles Deleuze)

Ahora, llamado a habitar nuevamente su cuerpo como en sí mismo, está lejos de encontrar el camino por su cuenta si no renuncia, mientras tanto, a difundirse por doquier, aunque lo empuje el anhelo aparente de perderse en su propia interioridad, que se ha volcado en un afuera ilimitado. Necesita por ende, como soplo, acostumbrarse a un espacio cerrado, para que de intensidad difusa vuelva a un estado de intención y, sedentario o turbulento, pase del mugido al susurro.

(Pierre Klossowky, *Le Baphomet*)

William Forsythe sigue siendo objeto, en nuestras latitudes, de una comprensión rapsódica y levemente nebulosa. No ha contribuido a despejar la calima del desconocimiento el que sus trabajos mayores llegaran aquí episódicamente, disfrazados de reliquias del repertorio, a veces con décadas de retraso¹, o que no los hayan traído el Ballet de Fráncfort o la Forsythe Company –los formidables equipos que los habían creado– sino los ballets europeos de sólido pedigrí neoclásico (el Ballet de Flandes, el Ballet de la Opéra de Lyon, la Semperoper) que habían conseguido integrarlos a su repertorio, ayudando a que se vieran como variantes exquisitas de un producto neoclásico y burgués dirigido al público de teatros bastante *oficiales* como para poder costear su

programación y a que se redujera considerablemente su impacto sobre el entorno discursivo de las vanguardias de aquí². Tampoco asiste el esfuerzo de memoria la dificultad –queja estable de teóricos e historiadores– por conseguir, de las piezas más destacadas, al menos un documento audiovisual: pese a un empleo extenso de estos medios en las fases de creación (entre clips de ensayos y pruebas de vídeo autoproducidas por los intérpretes) Forsythe ha manifestado a lo largo de su estancia en Fráncfort una reticencia duradera y tajante a que tales constancias se realizaran con fines comerciales o a que circularan vídeos de unos espectáculos que, por sus peculiaridades de iluminación, y por haber brotado de una vinculación muy estricta entre la forma danzada y una cierta arquitectura teatral de visión, se antojarían a su vez extraordinariamente refractarios a la filmación³.

Los *raids* de la Forsythe Company en Cataluña han sido inevitablemente del orden de la *visitación* y de la *revelación*: pocas experiencias, incluso para espectadores avisados, serían más desconcertantes que el aquellarre de lucidez de *Yes, We Can't* (2008) en la temporada 2009-2010 del Mercat, o dos años después, en temporada alta, la inmersión en la selva de péndulos metálicos de la performance-instalación titulada *Nowhere and Everywhere at the same Time* (2005).

Yes, We Can't representó también una ocasión sin precedentes, para el público de aquí, de catar a las costumbres creativas de Forsythe tempestiva o, mejor dicho, tempestuosamente: ya sea porque la pieza exponía las veleidosas turbulencias que vertebran toda hazaña de creación colectiva, ya sea porque, al desembarcar en la sala MAC, se hallaba todavía en ese embudo de revisiones, rectificaciones e interpolaciones del que ciertas obras forsytheanas no se libran nunca, los espectadores tocaron con la mano la vitalidad de un trabajo dispuesto a cualquier riesgo –y a cualquier simulacro de fracaso– con tal de converger hacia la forma cerrada de su apertura, de *definir su propia indefinición*. La pieza se reformuló tan radicalmente que en esta nueva edición, tocada por el ángel de una desastrosa alegría –y de una comicidad vagamente *slapstick*– ha pasado a la historia como *Yes We Can't, Barcelona Version*. Su vigorosa lección de equilibrio poético, entre *impotencia simulada de hacer* y *potencia real de no hacer* (sobre la que volveré), ejemplificó perfectamente el extraño karma que vincula a Forsythe a Barcelona: el hecho de

que, a falta de un trato más frecuente con las piezas escénicas, la ciudad presenciara en repetidas ocasiones la propuesta didáctica del coreógrafo, su «arte de conjurar los acabados», de una forma más subliminal: remiten a esto los hermosos *workshops* sobre *Hypothetical Stream II* (1997) impartidos hace años a los alumnos del CSD por Thomas McManus, y las incursiones de otros intérpretes históricos del Ballet de Fráncfort, con título propio o del mismo Forsythe adaptados expresamente a un formato divulgativo. Memorables, en este aspecto, fueron los *Chamber Works* (*The Vile Parody of Address*, 1988; *The The*, 1995; y *N.N.N.N.*, 2002) que miembros veteranos de la Forsythe Company presentaron-glosaron en la temporada 2010-2011 del Mercat; o el solo-performance *Legítimo/Rezo* (2013), de Jone San Martín, expresamente creado para el Mercat, que constituye, a día de hoy, la reflexión más sutil (y la más exhalante) sobre la aventura metodológica y humana que supusieron el Ballet de Fráncfort y la compañía surgida del «cisma» de 2004⁴.

Pudo haberse dado más respiro y visibilidad a propuestas didácticas dirigidas menos a provocar una contaminación estética que a transmitir un «estilo de incertidumbre» milagrosamente útil para cultivar singularidades.

Pero la *geopoética* de la danza contemporánea (el cuño es de Jean-Marc Adolphe) ha reflejado durante años una especie de alineación «vertical» de influjos e inspiraciones, y ha configurado de forma más o menos acertada Cataluña como un «subcontinente» brillante de escuelas, praxis y corrientes septentrionales, vehiculadas por los cuerpos que se habían impregnado de ellas en largos viajes de ida y vuelta a los santuarios de la contemporaneidad. Puede por ende imputarse a motivos circunstanciales, por no decir biográficos, que el septentrion espiritual de la vanguardia catalana se ubicara mayoritariamente entre Francia y Países Bajos, a sincronismos de otra naturaleza que la «alternativa alemana» se identificara casi exclusivamente con las poéticas del Tanztheater; y a la extinción institucional del ballet catalán que pasaran desapercibidos los fantasmagóricos logros del Neoclasicismo alemán (la senda que, de John Cranko a Uwe Scholz y John Neumeier, lleva a Jiri Kylian y Forsythe)⁵. Los pocos artistas activos cuya investigación sugiera analogías estructurales con Forsythe son, en el mapa de la creación catalana, raras aves: algunos (como Claudi Bombardó y Nora Sitges⁶), cuya praxis está directamente inspirada por el trabajo del americano, no han conseguido toda

la atención que merecían (esta introducción es una manera de hacerles justicia). Otros se hacen diversamente eco de la manera forsytheana de entender la coreografía como un conjunto de operaciones *paramétricas*, retroalimentaciones de principios, algoritmos o diagramas de intensidad: creadores de este tipo, que han terminado casi siempre por habitar poéticas sólidamente apoyadas en sistemas de acuñación propia (pienso, entre otros, en *Kova- Geographic Tools* de Marcos Morau, en *Data* de Lipi Hernández?) y que constituyen algo así como una aristocracia *outsider* de nuestra danza.

Este libro es también un homenaje a ellos. Y es un acto de reparación. A los editores (tuve el privilegio inmerecido de compartir la hazaña con Magda Polo) nos parecía una rareza inadmisibles que, sobre uno de los mayores coreógrafos de la segunda mitad del siglo xx, casi no existiese bibliografía en castellano; o que la teoría sobre danza en ese idioma, pese a una floración alentadora, gravitara mayoritariamente alrededor de un puñado de autores y epígonos de estos, divisara un entorno poético muy compacto (fiel a los paradigmas del posestructuralismo y de la deconstrucción), y un único modelo de metadiscurso (anglosajón, poscolonial, *gender-oriented* etc.): canon aparente de una motivadísima posmodernidad, que ha dejado prudentemente a Forsythe y su deslumbrante trayectoria humanística al margen de las corrientes del discurso. No hay que culpabilizar: el caso español es la versión aguda de reticencias más difusas.

Pese a la inevitable atención crítico-teórica que suscita un fenómeno de esta magnitud, Forsythe sigue siendo objeto, a nivel global, de una inversión intelectual proporcionalmente modesta. Sin llegar a ser un *refoulé* del discurso, la reticencia descrita constituye el tipo de desenfoque sintomático que, a falta de razones profundas, tiene muchas excusas incidentales: el sector de crítica militante dada a cultivar el mito balsámico de que la única vanguardia es independiente (y de que en tiempos de Cultura organizada siga existiendo tal cosa como una «vanguardia independiente») casi no habla de Forsythe porque, como director de grandes instituciones y beneficiario de apoyos faraónicos, no encaja en el menú de promociones morales y disidencias *soft* que esa crítica suministra. La crítica maleante que se cree llamada a pontificar sobre la verdadera contemporaneidad casi no habla de Forsythe porque, como campeón de una manera de entender la danza que sigue llamándose dañinamente Neoclasicismo, no cumple con el santo oficio de abjurar del ballet y sus carcomas.

La crítica melosa del ballet habla de Forsythe a regañadientes porque, como tergiversador drástico de los códigos clásicos, desafía todas las categorías estéticas que se gestan en ella. La crítica milenarista que encomienda a la danza altas misiones de redención social prefiere callar sobre Forsythe, porque la incandescencia estética de sus creaciones autoriza a algunos a pasar por alto la sonoridad del cometido político que ha vertebrado sin descuentos, y en algunos casos desequilibrado intencionalmente, una parte de sus trabajos escénicos (*Love Songs*, 1979; *Say Bye Bye*, 1980; *Alien/a(c)tion*, 1992; *Impresing The Czar*, o el más reciente *Three Atmospheric Studies*, 2006) o plásticas (*Scattered Crowd*, 2002; *The Defenders Part II*, 2008; *Human Writes*, 2005 y otras⁸). Y la crítica mercadotécnica, empeñada en refrendar las licuaciones y liquidaciones del mercado predicando sobre obras abiertas y proyectos sin fin no habla de Forsythe porque no ha dejado en ningún momento de firmar obras en el sentido más suntuoso de la palabra, y porque la noción de *opus* o de *artefacto* es absolutamente seminal para su poética. Que este remilgo del discurso, motivado por mil resistencias ideológicas, consista no tanto en hablar mal, sino en hablar poco de un artista, hace honor, en el fondo, a la grandeza y complejidad de ese artista.

Quizá lo más molesto de Forsythe sea precisamente esto: su irreducible singularidad. Pese a una impresionante diáspora metodológica, ninguno de los artistas cuyas poéticas reposan sobre un *corpus* de procedimientos adquirido en Fráncfort merece la calificación denigrante de epígono⁹. Incluso los dos *spin-offs* inmediatos del *ensemble* original (la Dresden Frankfurt Dance Company, confiada a la dirección artística de Jacopo Godani, y el Dance On Ensemble creado por Christopher Roman¹⁰), son todo salvo mausoleos estéticos. Es otra excepción de Forsythe: abstenerse de asentar un *credo* (no hay nada menos religioso o carismático que su estilo de trabajo) o una ideología de la danza. Negarse, sobre todo, a convertir la danza en un objeto de examen o expiación, para tratarla como *sujeto* y modo preferente de todo examen, de todo escepticismo. El atajo pueril de signo contrario –dudar de la danza en sí– no crea escepticismos metódicos: solo desplaza las letanías de la fe a otra iglesia. Mientras el discurso siga hipnotizado por los temas de la desobjetivación, de la participación y de la colectivización de las poéticas o volcado en la misión condescendiente de enmendar los estatutos autorales y las manchas

morales del *producto*, y mientras ese discurso no renuncie a la obscenidad de exigir el precio de sus no-productos y la firma de sus no-autores, le resultará espinoso hablar de un artista tan subjetivo y al mismo tiempo tan fecundo en materia de objetivación u *objetualización*. Será como si hablar de él impidiese hablar del «verdadero problema», que viene a ser la danza como constructo ideológico. ¿Acaso no hay un paralelismo inquietante entre la indiferencia a los coreógrafos en nombre del concepto de *danza*, y la indiferencia a los artistas en nombre del concepto de *cultura*? Y eso que ningún coreógrafo, en la segunda mitad del siglo *xx*, ha lidiado de forma tan frontal, tan profunda con los supuestos e implicaciones de la danza en tanto que *problema*. Que este problema haya sido para Forsythe más interesante que cualquier solución (incluida la falsa solución que consiste en eliminar el problema absteniéndose de bailar) lo convierte en el creador de danzas más ecuménico del último tramo de modernidad.

Asimismo, este libro será monográfico en al menos tres aspectos: el primero es que, centrándose en un solo artista, confía en que un universo singular no necesita *contextualizarse*, porque *constela su propio contexto*; el segundo es que constituye la mayor recopilación existente hasta la fecha de palabras de primera mano de ese artista (en forma de entrevistas, documentos de poética, conferencias): la lucidez de Forsythe al describir su trabajo y sus motivaciones sigue siendo un insustituible recurso intelectual; el tercero es que, deseando no añadir otra obra colectiva al respetable catálogo de publicaciones alemanas y estadounidenses sobre Forsythe, *El cuerpo incalculable* opta por tratar de un coreógrafo único a través de una única voz: reúne tres de los ensayos y artículos más iluminantes que Gerald Siegmund ha dedicado a la trayectoria poética forsytheana¹¹. El resultado es algo así como un diálogo a distancia entre singularidades, entre presencias *verdaderas*: la de una voz artística impregnada de categorías teoréticas; y la de una voz teorética, impregnada de inspiraciones poéticas. De esta segunda clase de voz, Siegmund es un ejemplo magistral. Duele que su nombre resulte tan escasamente familiar a los lectores de aquí. Por supuesto, en ningún momento hemos creído que un único punto de vista fuera suficiente para ilustrar un fenómeno tan complejo, tan articulado, tan intrínsecamente plural. Simplemente, el talento de Siegmund por sintetizar la trayectoria de Forsythe, antes y después del Ballet de Fráncfort, nos pareció un buen «canto de inicio». Es la sola música de este libro, y de

momento nos basta. El libro incluye, además, un índice detallado de las obras de Forsythe (ya sean teatrales, plásticas, filmicas o virtuales), por si quedaran dudas sobre la amplitud, el alcance y la turbulencia de la galaxia de creación a la que nos referimos.

Y ya que los escritos de Siegmund son una crónica apasionante de los móviles que articulan los grandes «apartados» de la poética de Forsythe (el Neoclasicismo «drástico» del Ballet de Fráncfort; la fase de incubación e investigación de la Forsythe Company en el Bockenheimer Depot; la coreografía «expandida» de los *Objetos coreográficos*, de las instalaciones, y de las aplicaciones telemáticas¹²), me abstendré como pueda, aquí, de adelantar contenidos. Cualquier escrito sobre Forsythe sabe a tratamiento homeopático de una patología maravillosamente viral y misteriosa. Cualquier escrito sobre Forsythe desprende el pudor intelectual que supone acotar con categorías clínicas una mutación de alcance general. Las páginas que siguen son una reflexión personal sobre Forsythe y sobre la utilidad de redescubrirlo poética e intelectualmente. No reproducen ni ilustran ni contradicen los argumentos de Siegmund (que no precisan glosas): si acaso aplican otros sesgos e inspiraciones a algunos de los temas que el lector volverá a encontrar en los ensayos aquí reunidos. Se permiten espaciar libremente en el conjunto de la cronología de Forsythe, destacando la importancia y el «repunte» de unos motivos, diagramas o complejos suficientemente transversales a toda su obra como para reconducir a una especie de enigmática compacidad una trayectoria tan ramificada, tan proliferante en sí. Introducción, pues, que tira del hilo de una fantasmagórica maraña desde cualquier punto –«*It Starts from Any Point*» (empieza de cualquier punto)– es la más general de las consignas forsytheanas. Tal vez llegue a aclarar por qué se decidió titular *El cuerpo incalculable* esta antología de textos de Siegmund y Forsythe; qué modelo de coherencia nos impulsó a creer que, si la danza de Forsythe consiste en articular *diferencias*, esa danza halla en el discurso de Siegmund uno de sus *diferenciales* más excitantes. Tal vez ante el misterio del movimiento como concreción del pensamiento consigamos asumir que el pensamiento es a su vez una concreción del movimiento: mis palabras serán, por ende, una tímida danza inaugural. Y no vendrá mal abrirla con pocos pasos especulativos sobre la naturaleza de eso que Siegmund llama *Denken in Bewegung*, y que inspira el título del primer ensayo aquí recogido¹³.

En las próximas páginas se intentará argumentar cómo Forsythe apuesta por las aceleraciones y redundancias dionisiacas (o así las definiría Wittgenstein) de un pensamiento complejo que, más acá de todo metadiscurso o discurso del método, *discurre* efectivamente, sin remilgos ni cautelas, por el cuerpo y a través del él. Su mérito no es afirmar que *el cuerpo piensa*, ni sostener la mayor veracidad o moralidad de este pensamiento del cuerpo sobre las formas tradicionales de representación mental o discursiva, sino sugerir que el pensamiento del cuerpo es capaz de complejidades (y engaños o autoengaños) que desafían cualquier destreza intuitiva o deductiva; que si el cuerpo danzante no aspira a usurpar el lugar del pensamiento abstracto, es porque danzando no piensa su propia presencia, sino su propia ausencia: vive, danzando, su propio potencial de abstracción. En este punto de confluencia (entre *fuga* y contrapunto, entre huida y retención) lo mental y lo corpóreo son estrictamente lo mismo. Se esfuman así las falsas dicotomías en las que la tradición posmoderna se ha mecido desde que Yvonne Rainer, al declarar genialmente «The mind is a muscle», le supuso también al músculo mentalizado y a la mente muscular una capacidad de elucubración entorpecida por mil simplificaciones, mil formas de higiene, mil ascetismos, mil antiestetismos preventivos.

Cuando la danza contemporánea revocó su alianza histórica con la narración, con el *récit* (el Tanztheater sería, en Europa, la expresión más sintomática de este retorno de un reprimido), y fue a buscar la clave de sus enigmas en lugares menos «analógicos», se le presentaron dos soluciones: la primera fue buscar el *récit* perdido en un sucedáneo discursivo de segundo nivel, que confundía con imprudente optimismo instancias teóricas y poéticas (este sino discursivo fue la terapia favorita de la aventura conceptual, su *Discurso del método*); la segunda fue sustituir a las lógicas resbaladizas del cuento la franca objetividad de las matemáticas (este sino matemático fue la terapia favorita del minimalismo, su *Método del discurso*). Si la vanguardia catalana no fue particularmente receptiva a la propuesta forsytheana, es también porque el sector que la lideraba se reconfortó en la convicción de que esta disyuntiva entre recetas (la belga y la francesa, digamos) fuera garantía de un posicionamiento certero.

No es menos cierto que ambas tendencias, en el propósito de deshacer los estatutos de la danza como saber o como destreza, conminaron una cierta vigencia a los valores de regresión, apostando o bien por un desapren-

dizaje suficientemente radical como para erigirse en magisterio intelectual, o bien por un aprendizaje suficientemente modular y metódico como para erigirse en magisterio formal. En los dos extremos de esta regresión simbólica se hallarían, respectivamente, el esnobismo pueril de cierto conceptualismo y la puerilidad esnob de cierto minimalismo. No es exagerado afirmar que, al imaginarse como el enclave de un catártico aprendizaje desde cero y creyendo, de esta forma, recuperar la inocencia, una parte de la danza contemporánea dejara de concebirse como arte adulto dirigido a públicos adultos. Pocos sospecharon que pudiera darse una tensión fecunda y laica precisamente en la imbricación entre vivencia pura (la blasfemia favorita de la performance) y puro aprendizaje (la penitencia favorita del minimalismo). Forsythe se halla exactamente en esta intersección: en lugar que pintar la danza como conjunto estático de saberes —o de los poderes inherentes— y en lugar de censurar la base de saberes en pos de una liberación del potencial de vivencia, subraya los poderosos márgenes de «impotencia» que rodean el saber de la danza (en realidad, todo saber verdadero), y afirma que la urgencia de actualización permanente es el carácter propio de los saberes verdaderamente profundos. El aprendizaje es, en suma, la tarea «adulta» de la danza —si acaso su hondura senil— y bajo ningún concepto la labor de su infancia renovada. Las matemáticas de la danza (y en Forsythe abundan) no serán productoras de ningún discurso mientras no se constituyan en una *mathesis* infinita, que no consiste en resolver problemas sencillos, sino en complicar problemas complicados, re-presentándolos con todas sus «series problemáticas divergentes»: «El aprender evoluciona entero en la comprensión de los problemas como tales, en la aprehensión y condensación de las singularidades» (Deleuze 1968: 248, trad. Fratini).

Ni mensaje ni recetas, pues ; ni *conceptum* ni *praeceptum*: el núcleo de las preocupaciones de Forsythe es el *preceptum* en el sentido más puro de la palabra. Los idiotas que le acusan de estetismo o formalismo no caen en la cuenta de que su epistemología es necesariamente una estética: de que la belleza de sus danzas recuerda eso que los científicos llaman «belleza de un problema». El cálculo le interesa solo en la medida en la que se aviene a todos los imprevistos de lo humano y de su capacidad de problematización; de esta forma, cálculo y escritura, cálculo y coreo-gra^{ff}a no dejan en ningún momento de volcarse el uno en la otra. Y si es cierto que el suyo es un caso muy prolífico (y profético) de *consiliencia* (la

confluencia, el saltar a lo mismo de artes y ciencias que Edward Wilson preconiza a la civilización del siglo XXI) no es menos cierto que esta síntesis de conocimiento y presagio, en Forsythe, no articula simplemente un campo de colaboraciones o sinergias, porque le es completamente ajena la idea de que ciencia y arte se alíen con vistas a una simplificación recíproca. Más bien, interesándose por el punto de ruptura en que la ciencia se vuelca en la danza y la danza se vuelca en la ciencia, la poética de Forsythe configura un paradigma experimental de tensión en el que comprensión y creación luchan por su sincronía recíproca; la interfaz simbólica en la que el saber positivo y el desenfoque poético de todo saber (la ignorancia activa, la *con-ciencia* como «ciencia primaria de sí») se negocian a cada instante.

Si, en suma, este artista consigue ser tan tercamente humanista, evitando los alicientes espirituales del poshumanismo y del transhumanismo, es porque presenta (o *presiente*) la intersección entre arte y tecnociencias, la convergencia entre las razones del cálculo y las evidencias vivientes, como objeto de una conjetura, de un cuestionamiento infinito, nunca como una panacea. Lo trans y poshumano proclaman un evangelio de fusión cuyo potencial de disidencia consiste sustancialmente en desplazar el consenso a utopías futuras (o a versiones sedativas y reconciliadas de totalitarismo espectacular). Nada que ver con la obstinación forsytheana a defender el disenso, el desfase, la asimetría, lo scarto, lo adaptativo, interminado e indeterminado; en refrenar la lucidez del pesimismo y de la ironía: «*i poveri strumenti umani avvinti alla catena/ della necessità*» (las pobres herramientas humanas, atadas a la cadena de la necesidad), diría Vittorio Sereni.

Cuando a una encuesta sobre la oportunidad y utilidad para los artistas de emplear las nuevas tecnologías contestó que la cuestión seminal, para cualquier artista, no sería *si usar o no usar* las nuevas tecnologías sino *qué hacer con ellas*, John Cage no quiso afirmar que el uso de los recursos tecnológicos fuera una obligación o una solución, sino que era parte inderogable del rol de los artistas revertir en problema o pregunta todo cuanto, en aquellos recursos, se antojaba como solución o respuesta; que un encuentro no *taumatúrgico*, sino *dramatúrgico* entre arte y nuevos medios solo podía darse a condición de que fuese encuentro y no re-cognición (Virilio 1997: 55-56; Deleuze 2003: 176-177); a condición, en suma, de volver lo tecnológico *tecno-lógico*, de usar el *logos* de la tecnología no ya como un atajo, sino como un alargamiento, una histéresis, una

complicación del *discurso* sobre la *téchne* entendida como arte: en última instancia, un metadiscurso. Se trataría, nada menos, de convertir en un peso para pensarlo (literalmente en un *pensum*) la ligereza de las «tecnologías ligeras», aprender a lidiar con su falsa variedad, y saber que esa variedad configura, en resumidas cuentas, un universo de redundancias. La excursión telemática del mundo poético de Forsythe sería solo un adorno si no fuera, en muchos aspectos, la extensión de una tecnología (o de una «lógica artística») cuyo primer campo de investigación son las estructuras de redundancia subyacentes en el trabajo de los intérpretes con el cuerpo y con sus «programaciones».

«Repetita Iuvant!», solía exclamar con rústico sadismo mi profesora de latín. El significado de la sentencia latina sería, según el contexto de traducción, «repetir es útil» o «repetir es agradable». Por supuesto, en las intenciones de mi mentora y verduga, la supuesta jovialidad de la repetición refrendaba una cierta disciplina de aprendizaje. La verdad es que no hay discurso sobre el aprendizaje que no termine desgranando, para bien o para mal, una «teoría de la repetición». Tampoco se aclararán los términos de la *mathesis* forsytheana sin definir mejor su planteamiento del mismo principio.

Empecemos con unos aspectos muy intuitivos. Abordar Forsythe con herramientas cronológicas es toda una ordalía, considerando qué embrujo sincrónico de revisión envuelve, poseyéndola, la diacronía de su obra. Es frecuente que de sus títulos más representativos existan al menos dos versiones (sin ir más lejos, *The Vile Parody of Address*, 1988, cuenta con cinco ediciones diferentes) o que sus coreografías seminales tengan segundas y terceras vidas en el marco de obras más articuladas⁴, por no hablar de las poderosas migraciones o filtraciones de materiales de una a otra pieza. Es proverbial su apego a desatender cualquier expectativa asociada a un nombre o título. Se cuentan chistes sobre su pasión por los cambios de última hora y los *des-conciertos* de las secuencias concertadas. Cualquier título de su repertorio describirá menos un espectáculo que un *horizonte de eventos*, un entorno de reformulaciones, a veces vertiginosas, sobre el mismo problema.

Mas si un mismo problema da lugar a acontecimientos escénicos tan diferentes es porque *repetirse diferenciándose* es la prerrogativa más estructural de los problemas complejos. Análogamente, los objetos coreográficos profusa-

mente creados por Forsythe en las últimas décadas suelen presentarse como ensamblajes múltiples y variados de un módulo único –una *mismidad llanamente misma* («one flat thing, reproduced» significa también esto)– e incluyen de antemano todas sus reproducciones, es decir sus variaciones potenciales. Visto de cerca, es finalmente el mismísimo trabajo de Forsythe con los intérpretes el que se alimenta (y retroalimenta) incansablemente de *insistencias en lo mismo como diferente*. Forsythe lo explica así en una de las entrevistas que publicamos: «Coged una ecuación, resolvedla; coged el resultado y haced que revierta en la ecuación, y luego volved a resolverla. Seguid haciendo lo mismo un millón de veces». (Forsythe y Kaiser 1999)

Ninguna trayectoria coreográfica ha realizado en suma con medios menos metafóricos o más radicales la hipótesis deleuziana de una ecuación necesaria entre *repetición y diferencia*. Desde luego que lo han conseguido solo en parte la praxis del *set and reset* (Trisha Brown), las modulaciones minimalistas (Anne Teresa de Keersmaecker) y los *ostinatos* teatral-dancísticos (Pina Bausch); las dos primeras reposan sobre supuestos metodológicos (rápidamente convertidos por huestes de feligreses en un *metodismo* de nuevo cuño, con los remilgos consecuentes) y la tercera, sobre supuestos psicológicos (convertida por otras huestes de epígonos en una especie de formalismo emocional); si unas incurren fácilmente en el prejuicio de que una danza aplicada a lidiar con *longitudes de signo* abarcables sea la mejor profilaxis contra posibles aceleraciones o arrogancias del pensamiento, otras incurren fácilmente en el prejuicio de que una danza a la que *se aplican longitudes de significado* inabarcables por definición será siempre síntoma de una patología incurable del pensamiento mismo. En contraste con ambos protocolos diferenciales de repetición (la lucidez «frenada» del linaje posmoderno –que produce repeticiones *extensivas*– y la obnubilación «desenfrenada» del linaje teatral-dancístico –que produce repeticiones *intencionales*–), Forsythe asume los desafíos de una repetición *intensiva*, que prescinde de toda solución a priori porque insiste en la singularidad de su problema como una diferencia que no puede pervivir más que diferenciándose, transformándose a su vez todo el tiempo¹⁵.

La diferencia es tal, en resumidas cuentas, porque *difiriendo*, retransando a placer el punto final, la epifanía de una estructura subyacente (una regla estable, una receta formal o un axioma ideológico), *baila* la revocación de ese

final, deja en suspenso toda identidad o formulación «definitiva» del problema que constituye. *Suspense*, lema fetiche del vocabulario poético forsytheano, se refiere también a este misterio de autorreferencia de la pregunta como postergación incondicional de la respuesta.

Si la de Forsythe no es la clase de «danza a programa» cuyo aspecto fenoménico solo sirva para avalar una hipótesis teórica, es precisamente porque la demostración infinita que desata y que la desata *demuestra* su tesis sin sentarla nunca de una vez por todas. Hace plenamente honor a la definición deleuziana del «movimiento de la diferencia» como *entêtement de la thèse* (obstinación, encarnizamiento de la tesis); a esta energía de obstinación, que se sabe abocada a medrar *gracias y pese* al fracaso de su objetivo o pretexto, parecen incluso aludir ciertos títulos forsytheanos (*The vile Parody of Address, Impressing the Czar, The Loss of Small Detail, Self Meant to Govern, Yes, we can't, I don't Believe in Outer Space* -2008 -y otros). Cuando la *demonstración* es obstinadamente emancipada de su instrumentalidad, tal vez merezca la pena recalificarla de *monstración*, con todas las derivas semántica que pueda comportar un neologismo tan horrendo. El devenir de la tesis en su obstinación será en suma precesión infinita de monstruos –(el monstruo es, desde siempre, la expresión más pura del concepto de diferencia o singularidad). Esta monstruosidad peculiar, a la que Siegmund dedica párrafos muy hermosos, no ha dejado nunca de repercutir en la poética de Forsythe (como en su monumental *Alien/a(c)tion* de 1992), y en su metadiscurso (dos de los textos que publicamos tienen título tan sugerentes como «You Made me a Monster» o «With a Spider Inside»).

Así, si por un lado, al describir la prestación de los intérpretes como una hazaña algorítmica, Forsythe se hace eco de la apuesta posmoderna por sincronizar aprendizaje, invención y efectuación, por otro se desmarca de la versión dominante de ese sincronismo, que es interpretarlo como una labor de implementación y aglutinación de unidades sencillas de acción (*Task Oriented Works* halprinianos, *Accumulations* brownianas, *Series keersmaekerianas*, etc.). Si la danza resultante es paramétrica como cierta arquitectura, es porque sus parámetros y reglas de juego conducen eventualmente hacia «cuerpos de fábrica» intensamente verticales, y no ya hacia constructos ecológicamente horizontales¹⁶.

Su intérprete no construye ni se construye con sumas o sustracciones (procedimientos extensivos); procede, si acaso, por multiplicaciones y fracciones –o por *multiplicaciones fraccionales*– (procedimientos intensivos¹⁷). Para ser más precisos, cada multiplicación que el sujeto proponga como una determinación ulterior del problema o paradigma proyectado por la coreografía –cada proliferación de su patrón– comportará al mismo tiempo una subdivisión ulterior, una *fracción* (simbólica o real) dentro del sujeto mismo: lo que Deleuze llama *fêlure*, falla o grieta del sujeto, su aproximarse, de subdivisión en subdivisión, al borde de un abismo de dispersión y monstruosidad, un verdadero *point of no return* (Deleuze 2003: 118). Las imágenes entomológicas que salpican el discurso de Forsythe no dejan de sugerir esta vocación paradójica del intérprete como *in-sectum*: la criatura segmental cuyas destrezas remiten a una morfogénesis hecha de fracciones, secciones, secreciones, incisiones de la estructura.

A la necesidad imperiosa de estas fallas (y a los electrizantes riesgos de *fallo* que comporta –el *Vertiginous Thrill of Exactitude* de la pieza de 1996–) remite, asimismo, la definición forsytheana del *ballet* como expresión de la «capacidad de mantener el *decoro* en condiciones extremas de estrés físico» (Forsythe y Kaiser, 1999). El primero de estos estreses, el «diagrama de fracción primitivo» del ballet y el modelo o sinopia de todos los *paradigmas de rigor* que alimentan el trabajo coreográfico de Forsythe en Fráncfort, sería por ende el *épaulement* (como figura concreta de danza y como algoritmo estructural): la torsión de una mitad superior del cuerpo que comporta la obligación, para la mitad inferior, de reequilibrar estéticamente el trastorno de la alineación con una torsión opuesta (Lawson 2000); *fêlure* gratuita, en la medida en la que no la dicta ningún cometido de coherencia orgánica u holística; *fêlure* originaria, en la medida en la que es absolutamente *secundaria*. Jacques Lacan diría que no existe ningún sujeto íntegro previo a su escisión: el sujeto es la escisión misma.

Esta virtualidad abisal de difracción, que desequilibra el sujeto danzante (el *out-balance* de Forsythe es el coreograma menos holístico de la danza del siglo xx), que lo lanza todo el rato fuera de sí, es el elemento más «dionisiaco» del aprendizaje en Fráncfort: en ningún caso una *mayéutica*, el formato pedagógico de la escuela socrática, dirigido a definir y aislar

«esencias»; sino una *sofística*, el formato antipedagógico de aquella corriente filosófica (hostigada sin tregua por el el socratismo) que, al considerar faccioso todo discrimen entre lo verdadero y lo falso, trataba el problema como un simulacro retórico abocado a reformularse, reverberar y difuminarse en otros simulacros, sombras y reflejos. A este laberinto del cuestionamiento la *sofística* atribuyó un significado cabalmente poético.

El cometido forsytheano no es, pues, desenmascarar el «decorativismo» de la danza, o sus tecnicismos, en busca de una supuesta desnudez de la estructura, sino invalidar cualquier proyecto de encontrar rostros, cuerpos y verdades originarias debajo de la máscara que (*no*) es la danza en sí, y dedicarse a *revelarla* en el verdadero sentido de la palabra (reemplazando sus velos tradicionales con otros velos; liberando su potencia de máscara, sus mil interfaces). Análogamente, la disidencia contra los automatismos y efectos especiales de civilización impuestos por las nuevas tecnologías no pasa por los llamamientos beatos a profundidades perdidas, sino por un uso *profundo* de los genes de superficialidad que comporta el sistema. La praxis de Forsythe recuerda, en este aspecto, las propuestas de Vilém Flusser para un uso creativo de la virtualidad:

Por más que nuestros velos se asemejen a los orientales, invitan a un compromiso opuesto. No a rasgarlos, sino a tejerlos. *Se trata de imaginar cada vez más densamente*. Nuestros velos no cubren la nada. Son nuestra respuesta a la nada. El hormiguero telemático es una tela de araña, una estructura compuesta por hilos que unen la nada con la nada, una tela de relaciones puras, un puro campo de virtualidades. (*cursiva mía*, Flusser 2015:167)

Forsythe demuestra que, si de verdad la danza de occidente se parece a un acto de programación del cuerpo, la *pars destruens* que consiste simplemente en desprogramarla (imposibilitando sus normas de uso y su erogación de resultados «probables») no es nada en comparación con la *pars construens* que consiste en *hackearla* (interviniendo el programa al uso para obligarlo a erogar una gama infinita de resultados altamente improbables).

Esta vinculación ineludible y necesaria, en el trabajo de Forsythe, entre *precisión* matemática y *precesión* estética, entre los ponderables del cálculo y los imponderables de la creación puede explicar por qué, mientras

parte de la crítica americana, por apego a una idea de danza muy fenoménica, le reprocha un exceso de intelectualismo (Franko 2011: 40-42), parte de la crítica europea, por apego a una idea de danza muy nouménica, no se cansa de reprocharle un exceso de estetismo. Para unos y otros siempre existirá algo así como una *part maudite*, una excrecencia del universo forsytheano. Muy pocos (Gerald Siegmund entre ellos) han intuido que tal vez la excrecencia en sentido estricto (*ex-crecer*: crecer desde y fuera de sí), el «salto cuántico», la proliferación, el exceso y el destiempo (del pensamiento sobre la *figura* y de la *figura* sobre el pensamiento) sean la principal razón de ser de una poética que ha proporcionado argumentos de sobra para dismantelar el fetichismo de la oposición vigente entre contemporaneidad y ballet, para desenmascarar a la madre de todos los falsos problemas que han encendido los motores mentales de la creación moderna.

No se trata solo de resincronizar el ballet y la danza contemporánea, de desandar el automatismo mental que deduce una oposición de una simple sucesión, sino de desautorizar con vigor las rentables dicotomías que la posmodernidad ha puesto a cimiento de sus deconstrucciones de la danza (danza y no-danza, danza y cuerpo, *coreografía falsa* y *danza verdadera*); desarticular los confusos dualismos y concociones que siempre consiguen, en un amplio sector del discurso actual, darle patentes de disidencia y refinamiento a la miseria de la praxis artística que los avala. Contra tales disyuntivas/comodín Forsythe se limita a ratificar que no es la diferencia la que supone la oposición: es, si acaso, la oposición la que presupone la diferencia y que, en lugar de resolverla, la desnaturaliza, la degrada y la traiciona (Deleuze 1965: 71-74). De este planteamiento *oposicional*, el mítico *No manifesto* (1965) de Yvonne Rainer (profesión de fe de varias generaciones de artistas) es precisamente, a pesar de su ingeniosidad, el documento más representativo.

Si se asume que la historia de la danza no está hecha ni de *revoluciones* ni de *ciclos perfectos*, sino de permutaciones y oscilaciones; si se admite, en suma, que esa historia es sobre todo un evento *diferencial*, no se asumirá tan solo con menos escándalo la naturaleza de la contemporaneidad como *différend* de la clasicidad (y viceversa): se pensará, de hecho, la diferencia como la única forma paradójica de *identidad* de la danza. Y se pensará la danza, a su vez, como la versión más vertiginosa de un «pensamiento de la diferencia».

Renunciar a la vanidad de los esquemas oposicionales que reducen la danza a un *récit* histórico con la finalidad casi exclusiva de enjuiciar su pasado, y admitir que la peripecia de la danza de occidente obedece a dinamismos más míticos que históricos otorga la impagable posibilidad de replantear la filosofía de la danza y su cometido de emancipación sobre bases completamente nuevas: ya no se tratará de «rectificar» errores pretéritos y degeneraciones pasadas, sino de rastrear precisamente en el desvío, en la diferencia, el sino que emancipa los signos de la danza.

Filosofía diferencial de la danza será la que piensa su objeto no ya como la realización de una posibilidad histórica (terminando casi siempre por enarbolar taxonomías y decálogos de buena conducta), sino como la *actualización de una virtualidad intemporal*¹⁸, que elude las fuerzas «ortogonales» del pensamiento de oposición y apuesta por fuerzas diagonales y oblicuas. Los dos –a mi modesto parecer– mayores coreógrafos vivientes, William Forsythe y Maguy Marin, no han dejado en ningún momento de compulsar este misterio humanista y político de la oblicuidad. No es de extrañar que resulten tan refractarios al arsenal dialéctico de buena parte de la teoría actual.

Desglosar este paradigma de «actualización de la virtualidad» permitiría rastrear en la lectura que hace Forsythe de la historia de la danza un esquema de imbricación entre sincronía y diacronía que plasma su praxis más allá de su deuda visible con el ballet, y más allá del formato escénico (repercute, como veremos, también en su noción de objeto coreográfico). Afirmar que Forsythe pase por alto los aspectos «anticuarios» del ballet o que promueva un empleo indiferenciado, acumulativo y *vintage* de las formas patentadas por dos siglos de danza teatral sería atribuirle una majadería posmoderna bastante indigna de su comprobada lucidez. Obras como *Gänge* (1982/1983), *Artifact* (1984), *Impressing the Czar* (1988) o *Slingerland* (1989/1990) son, de hecho, alegaciones altamente irónicas sobre los elementos trasnochados de cierta *danse d'école*.

Aun así, en contraste con las costumbres del Neoclasicismo cool, la operación de Forsythe no es una «modernización por selección»: depurar el lenguaje clásico de sus eventuales decrepitudes no es tan significativo para él, como la opción de tratar el anacronismo en sí del ballet como una potencia «nuclear» de actualización. Consideremos sus palabras sobre *In The Middle*

Somewhat Elevated (1987), la pieza que más sacudió el continente del neoclasicismo: «Desviando la alineación de las posturas y el énfasis de las transiciones, los *enchaînements* empiezan a *declinarse oblicuamente* y reciben un impulso inesperado que los hace entrar en conflicto con sus orígenes» (Forsythe, en Crompton, 2015; trad. y cursiva de Fratini). Oblicuidad y alteraciones, de nuevo, o traslaciones y desplazamientos que despiertan la gramática como una bella durmiente, que la hacen desemejarse aplicando a sus modos de empleo un sesgo, un escorzo, literalmente perturbadores (en términos muy parecidos, la partitura de Thom Willems para *In the Middle* expone drásticamente las energías, intensidades y pulsaciones subliminales que subyacen en el cuarteto beethoveniano que vertebra la banda sonora de *Impressing the Czar*¹⁹).

Si existe un «subconsciente geométrico» del lenguaje del ballet, forzarlo a aflorar significará sustancialmente –como en psicoanálisis– llamar en presencia el lenguaje y resincronizarlo consigo mismo por lo que posee de más anacrónico y olvidado; subsumir su identidad de sus desemejanzas potenciales, y de todos los entredichos que no había llegado a verbalizar porque el vocabulario los mantenía confinados en el registro de la sensación:

Hay una bonita observación de Tombly: «La línea es la sensación de su propia realización». La sensación de una línea es distinta a su apariencia. Si observas a unos bailarines haciendo un arabesque, no se ven a sí mismos, sólo poseen la sensación de lo que *sería* un arabesque [...] En ballet no existe una nomenclatura, una taxonomía para los estados «intermedios» de las posiciones.²⁰

(Kaminsky 2013 - trad. de Fratini)

Cuando Forsythe trata del cuestionamiento subjetivo de los problemas cinéticos como de una *big conversation* del bailarín consigo mismo y con su archivo de memorias gramaticales, evoca un esquema dialéctico abierto (*l'Entretien Infini* del que habla Maurice Blanchot) que no se halla lejos, estructuralmente, del procedimiento psicoanalítico.

No es por azar que la primera pieza de gran formato realizada con el Ballet de Fráncfort, en 1984, tildara valientemente de *Artifact* (artefacto) la forma coreográfica extraída de este buceo en las profundidades históricas del ballet²¹. El latín *arte factus* se ha aplicado tradicionalmente a toda clase de objeto mecánico realizado con suficiente destreza como para constituir, más

allá de sus empleos prácticos (siempre y cuando los tuviera), una curiosidad o rareza en sí. De aquí que dichos objetos acabaran en colecciones particulares, *Wunderkammern* o museos (Babcock 1992: 204-210). Asimismo, no es ajeno a la noción de artefacto un parentesco semántico con el castellano *chisme* o con el francés *machin*, que casi siempre se aplican a describir la complicación inútil de un objeto *desueto* y vagamente incomprensible: *objet trouvé* un poco vano y aparatoso. El ballet, en el siglo xx, ha incurrido, de hecho, en ambas derivas semánticas: museificado por unos como reliquia exquisita de una excelencia perdida; tildado de aparatosa antigualla por otros.

Ahora bien, los objetos *desuetos* o venerandos –me remito al análisis de Francesco Orlando– son también desencadenantes privilegiados de la experiencia psíquica que Sigmund Freud bautizó con el intraducible adjetivo *Unheimliches* (lo siniestro o perturbador o «extrañamente familiar»), que hace que un objeto perteneciente al pasado desarrolle, al ser descartado y al emanciparse del trato diario con sus usuarios, la misteriosa facultad de antojarse a la vez muy ajeno y familiar, cuando no extrañamente «mal intencionado», a quien vuelva a toparse con él: inquietante porque insinúa de golpe entredichos y significados subliminales, no se sabe si suyos propios o del sujeto que esté observándolo (Orlando, 2015: 174-184). El destiempo estructural o perceptivo capaz de revelar en el objeto *desueto* una preocupante «actualidad» no es otra cosa, en el fondo, que el pernio que permite a la diacronía del artefacto volcarse en sincronismo, revelando sus significados presentes e imprevistos como si los desenterrara de inauditas profundidades. El tratamiento que Forsythe brinda al lenguaje del ballet en tanto que artefacto es del mismo tipo: lo más olvidado, lo más «pasado por alto de su pasado», es también su manera de ser irreduciblemente presente, o *imminente*: su manera de poseer una virtualidad de porvenir, lo que Siegmund llama «traza mnemónica de una potencialidad, de un futuro». De aquí la extraordinaria receptividad de Forsythe a todos los temas del eco, de la sombra, del reflejo, de la copia no conforme, de todo cuanto implica un *retorno distorsionado de sí a sí*. De aquí las sombras inquietantes y simulacros de cueva platónica evocados en *Enemy in the Figure*²², dos años después de estrenarse *Artifact*. No hay danza que no sea danza de espectros y precesión de *revenants*: el cuerpo que la hace se satura, como un amplificador, de mil «retornos», fantasmas, destiempos.

Deleuze ha afirmado que solo vuelve lo absolutamente singular. Al decir que las danzas de Forsythe (ya sean obras, objetos o *renderings*) no son simples realizaciones de una posibilidad, sino actualizaciones de una virtualidad, reafirmamos la convicción de que «la naturaleza de lo virtual es tal que actualizarse, para él, es diferenciarse». (Deleuze 2003: 271; trad. mía). De este universo de virtualidades y fantasmas (o de *imposibles reales*) la virtualidad en sus aspectos propiamente telemáticos (de *Synchronous Objects for OFTr* al más reciente *Motion Bank*²³) representa algo así como la expansión natural.

Es importante, por eso, no infravalorar el peso semántico del adjetivo «coreográfico» (que Forsythe «estirará» hasta aplicarlo a un universo de objetos). Que los cuarenta últimos años hayan sido tiempos duros para la coreografía —cuestionada como concepto, revocada como praxis, desautorizada con todo tipo de argumentos antropológicos, religiosos, políticos y morales— depende sobre todo de la tendencia altamente ideológica a considerarla como un fenómeno derivado: *secundarismo* de una patología que habría alterado profundamente el sino de la danza (en una especie de gama descendente que va del cuerpo al movimiento a la danza a la «coreografía occidental» como epítome de todos los abusos y errores de civilización). A Forsythe le corresponde el mérito de haber subvertido este orden, desandando una pertinaz *ontología* de la danza y del cuerpo: confiando a la coreografía el rol de «diferencial estructurante» demuestra que, si hay algo ilusorio, derivado y fantasmal, es propiamente el vínculo *santo* entre cuerpo, danza e identidad.

A una parte de quienes se han empeñado en redimensionar el rol de la coreografía como *prescripción* parece habersele escapado que lo que estaban describiendo y estigmatizando era más bien un acto de *transcripción* (Spångberg, 2017: 361). Si en otros términos se imagina la coreografía como una forma textual de coacción, resulta paradójicamente indiferente que este «texto» preexista a su efectucción (como creen los detractores, que conciben en términos torpemente duales la relación de temporalidad entre performance y escritura) o que sea sustancialmente posterior a ella y deducido por fijación (como suele ocurrir en la praxis real). La labor de *inscripción* (ni prescripción ni transcripción, pues) que Forsythe articula (y que motiva toda la hazaña pedagógica de *Improvisation Technologies*) estriba precisamente en conminar al intérprete al ejercicio, la autoridad y el rigor de una escritura tan articulada que desafía cualquier trans-

cripción, y por ende cualquier noción «denotativa» de coreografía. Tal y como llega a pensarla Forsythe, la coreografía no es, por ende, solo un modo de concebir la danza, sino el marco expandido de aparición de su diferencialidad: no ya un escrito más o menos simbólico, sino el acto de escritura que preside cualquier escrito, lo precede e incluso prescinde de él.

Contra la tendencia difusa a pensar la coreografía como una fracción o un subconjunto de la danza vivida y fenoménica, tal vez sea saludable pensar la danza vivida como una fracción, un subconjunto de la coreografía en cuanto conjunto diferencial infinito, paradigma poético de fracciones y difracciones.

No es de extrañar que el tema de la *metamorfosis* sea tan transversal a la poética forsytheana. Si el principio de metamorfosis pudo refrendar un sistema de pensamiento mítico regulado por las potencias diferenciales de la desemejanza, el mismo principio puede valer como guía a la hora de cuestionar, también en danza, el dogma de *encarnación* que regulan las potencias *indiferenciales* de la semejanza: revocar, en suma, las pervivencias de un cierto *imprinting* judeocristiano en las costumbres de pensamiento de la danza moderna (Fratini 2015; Blumenberg, 2003: 157-158). Si la danza danzada es un diferencial de la coreografía (y no viceversa), el mismísimo movimiento podrá a su vez considerarse un diferencial de la metamorfosis y de la permutación (y no viceversa). Cuando alude a un «Enemigo en la Figura», Forsythe no se refiere únicamente el *agon* estructural de la danza histórica (que lía el cuerpo vivo en «cuerpo a cuerpo» con el cuerpo inmaterial, paramétrico, tiránico de la *figura* de ballet), sino al hecho de que la figura, de por sí, no remite al gesto santificado de la encarnación, sino al gesto *maldito*, a la condena, a la pasión activa (o acción pasiva) de la metamorfosis: un destierro de sí en la desemejanza (castigo, según Ovidio, «peor que la muerte y el exilio», *Met. X*): la *fêlure* que nos hace enemigos, jueces, ejecutores capitales de la forma en la que creímos reconocernos. Así concebida, la figuralidad tradicional del ballet se abre a ese abismo de transmutaciones donde una vez más lo mismo se vuelca drásticamente *no ya en su opuesto, sino en su propia diferencia*. El *Analytical Dance Eye* que a finales de los noventa Forsythe evoca a propósito de *Improvisation Technologies*²⁴ es también este instinto inmanente de autoobservación, de escaneo engañoso de la figura que se es: una destreza (o una debilidad) que el bailarín adquiere junto con el paradigma de «enajenación inteligente» que moldea su formación.

En esta óptica de apasionada desconfianza en los carismas de la Figura como «perdición de sí», deja de poseer cualquier elocuencia también la disyuntiva tradicional entre danza abstracta y *narrativa*: figura es, en muchos aspectos, el «transporte transversal» o desplazamiento diagonal (*meta-phorein*) que elude en términos intensivos el enfrentamiento extensivo de esas dos opciones, no tan solo porque la metáfora sea siempre, en sí, el sincronismo y la concentración de una potencia de narración (Blumenberg, 2004); sino porque «metáfora» puede ser también una concreción emanada de principios muy abstractos y de sutilezas muy numéricas:

Una pieza musical, una teoría filosófica, un idioma, cualquier cosa, tiene que contener una metáfora que producirá nuevos procedimientos que eventualmente pueden convertirse en metodologías... hay que fijarse en casos que sean ricos en posibilidades metafóricas. (Forsythe en Riding 2003, trad. de Fratini)

Nos quedaríamos lejos de la sustancia del problema si nos limitáramos a describir la danza de Forsythe y la labor del intérprete como un campo de transformaciones «homogéneo». La metamorfosis mítica, es por definición, un acontecer de la heterogeneidad: un salto de especie. En esta acepción radical, ilustra también la capacidad de la creación forsytheana por espaciar entre ámbitos de signo tan diversos (del cuerpo, al objeto, a la interfaz). El salto de especie propio del intérprete forsytheano es «transformarse activamente y a su manera en coreografía». Sería ineficaz la tentativa de aplicar a Forsythe la lógica santurrona que solo ve en la «ejecución» el punto de fricción entre un sujeto vivo y coleante (el bailarín) y un diseño mortecino y vampirizante (la coreografía). De nuevo, la disyuntiva seguiría avalando un esquema de oposición (en este caso entre vida y muerte).

Aunque Forsythe no sea insensible a los cruces de coreografía y muerte (*Alien/a(c)tion* (1992) a *Quintett* (1993) a *You made me a monster*, 2005 y *Monster Partitur*, 2006), la lección de Roberto Calasso sobre las estructuras del mito le ha consentido imaginar el mundo de los muertos no ya, cristianamente, como un *inverso* o un *opuesto* retributivo y compensatorio de la vida, sino como lo plasmó la antigüedad: un enclave dionisiaco de emancipación del simulacro, de lo monstruoso y de lo metamórfico (Calasso 1988); un verdadero *Más Allá* del universo de la oposición, y por ende un sistema

de oblicuidades, aberraciones, diferencias puras, *figurales* en el sentido que Jean-François Lyotard atribuyó a esta palabra (como alternativas concretas a la esclerosis del sí y del no, Lyotard, 1971). El bailarín se *hace danza* desde que accede a convertir su cuerpo en este *lugar* de diferencias, este pululante vivero subterráneo de deformaciones.

De un laberinto sin hilos solo se salvará el cuerpo que sabe a su vez ser laberinto, nudo, imbricación, complicación, relación, *entanglement*²⁵. Con el lugar que actúa como un cuerpo (el laberinto es tal) solo sabrá lidiar el cuerpo que actúa como un lugar.

También la araña segrega desde su vientre la dimensión en la que se moverá, *siendo parte, prisionera y señora de un lugar que es parte de ella*. Tal vez la idea de una metamorfosis del bailarín en «lugar de relaciones» resultará menos extraña si consideramos la danza de Forsythe como una *topología*. En su versión más sencilla, la topología es la rama de la matemática abstracta que estudia las transformaciones, deformaciones y torsiones en la que incurren ciertos sistemas (eminentemente espaciales), sometidos a presión, con tal de preservar la equivalencia consigo mismos: desemejándose para reequilibrar o restablecer el paradigma interno de *relaciones*, la «localidad» que expresaban y que los expresaba (tanto la metamorfosis mítica como las realineaciones somáticas del ballet pueden, a grandes líneas, describirse como eventos topológicos).

Este esquema de comportamiento topológico no pierde vigencia si, de vuelta de las abstracciones geométricas, se aplica a los aspectos existenciales de la danza, a la falla del sujeto descrita más arriba. La noción freudiana de *Entstellung*²⁶ a la que Gerald Siegmund recurre para calificar el acacamiento interior de los intérpretes forsytheanos, el *momentum* que decide de su gesto, podría traducirse a la vez como «desplazamiento» o «dislocación» (y señalar un movimiento extrínseco *en* el espacio) y como «desfiguración» o «distorsión» (y señalar un movimiento intrínseco *del* espacio): así como en el paciente psicoanalítico los aparentes progresos de conciencia son en realidad un reasentamiento de las arquitecturas mentales que configuran su complejo, en los intérpretes forsytheanos no hay cambio objetivo de posición que no se imagine como un reasentamiento de las sensaciones y relaciones de espacio *interiores* al cuerpo.

La lección de Merce Cunningham sobre la importancia de despejar el vínculo paratáctico entre *el bailarín* y el *baile* (*dancer and the dance*); la idea de superar el fervor holístico de la Modern Dance (incapaz, precisamente, de separar estas dos cosas) y aislar lo más posible la coreografía como repositorio de razones formales, impersonales y abstractas, se aviene deliberadamente en Forsythe a un gesto de integración y superación. Si su danza parece exenta de la «arbitrariedad» que aqueja a veces la de Cunningham, no es porque Forsythe «humanice» la forma danzada y la adapte a las exigencias orgánicas del intérprete, sino porque atribuye al intérprete la facultad efectivamente perversa de «volcarse en la danza» –o volcarse en danza– por lo abstracta, inhumana y exógena que es, por la acción *ajena* o *ajena(c)ción* que permite transformarla transformándose en ella:

Esta habilidad por imaginar múltiples versiones de sí, una ecuación proliferante y proyectiva que va del lugar en que el cuerpo realmente está hacia el lugar en que podría estar, y crea una situación en la que el espacio parece habitado por una compleja, fluida matriz potencial de moción y formas.

(Caspersen 2011: 96)

Es un enorme mérito cultural de Forsythe haber renegociado en el cuerpo del intérprete una cuestión candente de estatutos artísticos. Llamar *technologies* a los protocolos de improvisación significa en resumidas cuentas reivindicar el rol del intérprete como *technites*: el artista como detentor de una *techne* –el magisterio práctico que viene a ser su arte–; la persona cuya *energeia* (acción u operación) se traduce, por habilidades adquiridas, en un objeto externo, un *ergon* (obra) concreto. La estética griega atribuía a este objeto externo suficiente importancia como para supeditarle vigorosamente cualquier inquietud identitaria o poética del sujeto artístico: el *ergon* absorbía y en un cierto sentido agotaba el sentido de su *energeia*. Los antiguos no ignoraron la paradoja inherente a la danza y a todas las artes de acción: el hecho de que, en este caso, la actuación del actuante no dejara tras de sí ninguna constancia objetual externa. Aun así, ni siquiera las *artes actuosae* como la danza derogaban el privilegio del *ergon* sobre su operador: el bailarín era un *tekhites* cuya operación producía un objeto que, siendo *otro*, seguía siendo él mismo. Se encontraba, por decirlo así, en la situación aporética de

alcanzar la *entelequia* (el cumplimiento del telos, del fin de la acción) perdiéndose en ella sin asentar en ningún momento su externalidad: siendo en todo instante aquello en lo que se convertía.

En un tiempo marcado por el eclipse de las razones estéticas –o por la hipertrofia de las razones poéticas–, y habiéndose convertido la danza en el escenario preferente de una revancha de la contingencia *subjetiva* del artista sobre la obra y sus componentes servicialmente *objetivos*, Forsythe acude a los rigores del ballet para redescubrir y recalificar como un estado tensional y una fuerza de propulsión la antigua aporía del bailarín-*tekhmites*: el hecho de que su telos se halle fuera de él (en la imagen objetiva e ideal que intenta cumplir bailando –un *eidos*–) y dentro de él, siendo al mismo tiempo *él mismo* (*Eidos: telos*). Quizá la emancipación del intérprete consista menos en reivindicar una subjetividad sin objeto que en disponer de su propia metamorfosis en «objeto coreográfico», resistiéndola mientras la realiza. No hay *desobjetivación* de la coreografía sin *desubjetivación* de quien la baila.

Agamben diría que la primer astucia del arte (y lo que efectivamente la eleva por encima de la mera «producción») no estriba tanto en la *potencia positiva de hacer*, sino en la *potencia negativa de no hacer* (que es la fuente de la sensación cabal de *impotencia* con la que suelen lidiar los artistas a la hora de crear). Dante lo explica muy bien: «L'artista, ch'a l'abito del arte ha man che tremma» (el artista, cuyas manos, a la hora de aplicar el *habitus*, las destrezas adquiridas de su arte, tiemblan, Pd XIII, 77-78). Resistiendo el hacer, la potencia de no hacer estará en un cierto sentido «suspendiendo» y *difiriendo* en todo momento ese hacer: lo suspenderá precisamente para exponer la potencia que es (un poema, por ejemplo, suspende y expone, resistiéndola, la potencia que es el lenguaje). Análogamente, en cada gesto positivo del intérprete (y en cada objeto coreográfico o instalación), se suspenderá y expondrá la coreografía como esa virtualidad infinita que, hallando un punto de resistencia o reticencia en cada una de sus concreciones, no se realiza nunca *de una vez*. Así concebida, la danza evoca poderosamente la noción spinoziana de *conatus*: la tendencia –nuevamente topológica– de todo ser a *perserverar en su ser*, no ya resistiendo los factores externos que fuerzan su cambio adaptativo, sino *resistiéndose* a

sí mismo; rindiendo por un momento *inoperoso* su deseo y contemplándolo por lo que es antes de precipitarlo (y precipitarse) deliberadamente en algo (Agamben 2017: 39-52).

El *objeto coreográfico* de la praxis forsytheana reciente será a su vez la expresión de una operosidad literal (siendo el *opus* que da una forma inoperosa y suspendida al *operar* que es la danza); plasmará la dimensión en la que la coreografía se deja captar, en último análisis, como *deseo*.

Creíblemente abstracta será solo la coreografía que suspende, exhibe y permite capturar, como en una *epokhé* (uso una expresión benjaminiana) la idea de coreografía en cuanto nudo de impotencia y capacidad, de elocuencia y reticencia: la «precipitación retenida» de algo o alguien. Es conocida la pasión de Forsythe por elevar, izar, colgar cuerpos (como en *Slingerland*, 1989/1990) y objetos (*In The Middle Somewhat Elevated; Limb's Theorem, Nowhere and Everywhere at the Same Time, Scattered Crowd*), o por pensar el ballet como una negociación tragicómica con la gravedad, un motivo que Siegmund asocia brillantemente, en el segundo ensayo de este estudio, al *topos* kleistiano de la marioneta: solo captándose, ponderándose como *pensum* (un peso) objetivo –y como un objeto pesado– el cuerpo se vuelve sujeto de *pensamiento*.

La *epokhé* propiamente dicha se dará como el intervalo emergente entre la estasis de *resistirse* y la ebriedad de *insistirse*; podrá recordar el momento, magníficamente descrito por Forsythe, en el que el visitante-usuario-intérprete de *White Bouncy Castle* (1997), tras rebotar sobre el tapiz elástico, alcanza el cénit de su elevación y, suspendido en la ingravidez de un instante, cree entonces poder resistir la fuerza física que lo hará caer, y plasmar la forma con la que caerá²⁷.

El imperativo de suspensión o *suspense* que imanta la poética de Forsythe adquiere todo su significado solo en relación con este riesgo elevado de caída. La mítica dificultad de ciertas coreografías suyas no sirve sino para implementar la posibilidad de un error que, gracias a las alturas en las que se produce, revelará inevitablemente la virtualidad, el deseo subliminal de forma que lo ha provocado. La caída, el *fallo* forsytheano, son, a su noción de coreografía expandida, lo que el *lapsus* freudiano es al entorno expandido de la psique: la aparición o emergencia de motivos y estructuras que trabajan por debajo del umbral de la voluntad y del acto de discurso –o de danza– que la expresa; los

errores de la danza revelan con su destiempo, con su desajuste, el campo de desajustes y virtualidades que, más acá o más allá de su ejecución, despliega la coreografía. Y si Freud pudo caracterizar el *lapsus* como un fenómeno de la vida cotidiana muy cercano estructuralmente del chiste (*Witz*) o del juego de palabras, no extraña que Forsythe llegue ocasionalmente a definirse y a definir a sus bailarines como «comediantes que saben bailar».

Muchos han interpretado el reasentamiento de la Forsythe Company en 2004 como una emancipación de los requisitos de estilo impuestos a Forsythe por el marco institucional en que se había desarrollado su proyecto como director del Ballet de Fráncfort. Prefiero personalmente creer que se trató de otra metamorfosis, otra *permutación*, otro salto cuántico de la danza a sí misma, y otro *conatus*. Como solía ocurrirle a cada intérprete (llamado a ser arácnido: a segregar y desarrollar en el espacio fenoménico y dimensional el vértigo de otras *dimensiones* o de dimensiones *otras* enrolladas en el cuerpo), fue la noción general de danza, en el Bockenheimer Depot, a convocarse a nuevas dimensiones. De aquí que un coreógrafo tan reticente a que se filmaran sus creaciones aceptara inesperadamente adaptar el primer trabajo de este nuevo curso, *One Flat Thing, reproduced*, al *exploit* videográfico de Thierry de Mey²⁶, rico en puntos de vista impensables, angulaciones, detalles, planos generales y encuadres de inmersión; de aquí que el espacio del Bockenheimer se aviniera a todo tipo de compresión, a todo ejercicio topológico de torsión y dispersión («aplastado» en *The Defenders*, 2007; compartimentado en *Kammer Kammer*, 2000), o que se impulsara la posibilidad para el público de *difundirse* por todo el espacio de la performance, diluyendo así su modo de percepción (*Endless House*, 1999), según una profecía formulada, veinte años antes, al inicio de *Artifact*: «Bienvenido a lo que piensas que ves. Intenta solo imaginar que sales fuera de ti».

La extrusión de la mirada encuentra una extrusión del lugar: si los trabajos de los ochenta habían explorado los corolarios intelectuales de un parentesco entre danza e imagen perfectamente compatible con el ballet y con sus decálogos de visión frontal, tal vez no sea insensato imaginar el entorno tridimensional de los trabajos del Bockenheimer Depot como un *cuerpo de espacio en el que la imagen se ha convertido al salir de sí*: no ya una simple vuelta a la tercera dimensión, sino la metamorfosis de una superficie

en volumen (como en las arquitecturas de Libeskind ya evocadas para *Enemy in the Figure*): su *anamorfosis* (imagen que se ha hecho irreconocible por haber absorbido el sesgo, el escorzo de un observador que esté moviéndose fuera de ella; imagen que, al gesticular el movimiento de quien la observa, se tuerce, se deforma en potencia de espacio y precisa a su vez de un desplazamiento para ser descifrada).

One Flat Thing, reproduced, expone precisamente la conflación de ciertas superficies, planos y verticales que *se vuelven espesor* por pliegue, torsión, compresión: un campo de intensidades en el que estas fuerzas topológicas de curvatura intensifican, difieren, se metamorfosean en *danza de un espacio* el campo física y conceptualmente lineal, la cuadrícula adoptada como lugar para la danza²⁹. Forsythe vuelve con esto a recoger algunas de las inquietudes formales de la modernidad madura. En la segunda mitad del siglo xx, un sector feminista de las vanguardias plásticas tachó de abstracción masculina el ascenso de la grilla o cuadrícula (*grid*) a emblema de los procedimientos modernos; el mismo sector, en busca de una alternativa que no comportara ni mimetismos de género ni regresiones a lo figurativo, apostó por las analogías entre el entramado como metáfora geométrica de un discurso normativo (*textum* como *texto*), y el entramado como estructura material de un objeto familiar al universo femenino, por ser representativo tanto de su *contención* –es decir, de su cautiverio en la dimensión doméstica –como de sus *destrezas secretas* y magisterios discretos– su *metis* (*textum* como *tejido*)³⁰.

El *fiber art* de las últimas décadas ha predicado un tratamiento de la cuadrícula que fuera a la vez aplicación y desvío de habilidades femeninas adquiridas en el trato forzado y continuo con lo textil y sus universos. Las palabras de Ann Bergren los expresan con eficacia: «La *Metis* incluye [...] agarrar la oportunidad de explotar el giro que une los opuestos, y que se manifiesta en la inversión y en el círculo, en tejer, torcer y anudar...» (Bergren 1993:223; trad. de Fratini).

Los gestos encomendados a este ejercicio de disidencia «desde el interior» (revocar y eludir la cuadrícula masculina por sus analogías textiles) eran ya todos, en potencia, mociones topológicas: preconizaban una estrategia de *enredo del disenso* cuyas metáforas pasarían en pocos años a describir el *hackeo* como forma de resistencia telemática y *disenso en Red*.

En danza, Lucinda Childs (y sucesivamente los mejores exponentes del minimalismo europeo) procedieron en la misma dirección. Sugerían, sin embargo, que las únicas respuestas dialécticas a los rigores de la cuadrícula y de su trampa lineal fueran alternativas de tipo a su vez lineal y «trayectual», que, en suma, las reglas del conflicto entre cuerpo y *grilla* pudieran sentarse solo al precio de reconducir el cuerpo –o reducirlo– a una dimensión compatible con el medio geométrico que se debía de domesticar. De alguna manera, cierta danza de los noventa no ha llegado a síntesis «profundas» (tanto conceptuales como formales) sobre temas corpóreos más que aplanando o sutizando su objeto: fabricando algo así como un *cuerpo a n-1 dimensiones*³¹.

Ahora bien, con la cuadrícula «flotante», con el continente de polígonos a la deriva que conforman las mesas de *One Flat Thing, reproduced*, los cuerpos lidian no ya por decremento, sino por incremento dimensional. Ya que los ejes de la *grilla* son en este caso profundidades y espesores (grietas, barrancos, fisuras entre mesa y mesa), y sus mallas son superficies (los planos de las mesas), el intérprete reaccionará al entorno por adaptaciones topológicas: devanando o desenvolviendo desde el cuerpo las dimensiones necesarias para implementar, flexionar, doblar, socavar o «sonsacar» las tres dimensiones dadas del espacio cúbico (el contrapunto de la coreografía no es otra cosa, aquí, que una labor análoga de curvatura sobre la cuarta dimensión, la del tiempo): el intérprete hace aflorar todas las dimensiones enrolladas y capas profundas, todo el «subconsciente» del espacio fenoménico, buscando espesores ulteriores en su profundidad aparente, y una infinita potencia de anamorfosis en sus perspectivas ortogonales. No ya *cuerpo a n-1 dimensiones*, sino *cuerpo a n + x dimensiones*.

No es de extrañar que precisamente de OFTr Forsythe realizara, con los años, una masiva extensión informática. Puede que en la topología de la pieza anidara una verdad más general alrededor de nuestra experiencia cada vez más mediatizada e informacional del espacio: en tiempo de imágenes técnicas (la imagen de pantalla es una superficie *solo* aparente –su captación se asemeja a la captación del mundo fenoménico descrita por la física cuántica– Flusser, 2015: 99-108) no se combaten los engaños de la superficie ni cediendo a su norma (tratar el cuerpo como una extensión de esa superficie), ni restaurando confesionalmente los temas de la profun-

didad y de la verdad (tratar el cuerpo como portador de verdades últimas en un mundo de efectos especiales); ni aviniéndose a optimismos digitales ni meciéndose en nostalgias analógicas. Tal vez esos engaños se superen tratando la superficie misma menos como *sección* que como *fracción* de una profundidad: desplegando su potencial fractal de espesor; determinando una y otra vez su indeterminación.

En las últimas décadas Forsythe se ha dedicado sobre todo a desplegar la vocación metamórfica de su arte (despistar todo fetiche de primariedad, identidad, y esencia) declinando los diferenciales de la danza (y la *diferencialidad como danza*) en todas las dimensiones fenoménicas. En este aspecto, cualquiera de los *objetos coreográficos* de los años recientes es ya un *Synchronous Object*: «síncrono» porque confirma a otro nivel que las mutaciones históricas de la danza no son etapas de una presunta evolución salvífica hacia la verdad (la parábola de Isadora Duncan ha demostrado, nutriendo la modernidad de vigorosas proteínas antimodernas, que este programa evolutivo, cuando se ideologiza, produce regresiones e involuciones), sino concreciones o determinaciones de una impensable *con-volución* sincrónica de la danza alrededor de sí misma: *diferencias de la diferencia que es*. En una cosmovisión acostumbrada a enfrentar sujetos y objetos, nada es más revolucionario que legar al objeto un patrimonio de intensidades e intenciones que habían sido hasta ahora propiedad exclusiva de la subjetividad. El sincronismo del objeto será gestar en instantaneidad toda las *diacronías*, todas las temporalidades del sujeto vivo. A su vez, la ecuación diferencial de objetos síncronos y sujetos diacrónicos sería teoréticamente pobre si pasáramos por alto la paradoja cruzada que sustancialmente impulsa, en danza, la prestación de ambos, sujeto y objeto: el *anhelo del sujeto a ser síncrono* —y el *anhelo del objeto a ser diacrónico*.

Pese a que algunas de las instalaciones de Forsythe parezcan sugerir analogías entre la multiplicación de un recurso plástico (como los globos de *Scattered Crowd*, los espejos de *The Defenders Part II*, los péndulos de *Nowhere and Everywhere at the same Time*) y ciertas configuraciones coreúticas, los objetos coreográficos «modulares» de este tipo se entenderán solo considerando que si evocan un cierto formato de interacción *entre sujetos idénticos en posturas diferentes*, es porque todos ellos representan en primer lugar la interacción coreográfica de un sujeto consigo mismo: su constelarse como *singularidad múltiple*.

Los objetos reproducen, en suma, los procedimientos paramétricos de repetición-variación que suelen vehicular el trabajo de los intérpretes: declinan generalmente (como en una versión del *clinamen* atomista, otra obsesión deleuzeana que Forsythe comparte con Maguy Marin) un único módulo. Ese módulo (globo inflable, fragmento de esqueleto, péndulo, anillo) procede siempre a su vez, de un «muestreo» ejecutado sobre la realidad. Multiplicar un fragmento de mundo sirve doblemente: para conjurar la supuesta originalidad de ese fragmento; y para desplegar el caleidoscopio de las diferencias que dormían en el fragmento cuando todavía se encontraba sumido en el mundo. Solo siendo fragmento del sistema que lo repite, que lo baila en todas las inclinaciones posibles, el módulo consigue efectivamente convertirse en *fragmento de sí*. Y solo participando de un sistema múltiple que puede cambiar de configuración, por moción propia (como en las combinaciones variables de espejos de *The Defenders Part II*, o en los ensamblajes aleatorios de kits anatómicos en *Monster Partitur*) o ajena (dependiendo del movimiento y de los cambios de punto de vista del observador), transforma a su vez ese sistema en un fragmento, un *rendering* provisorio, del paradigma general que representa.

Ningún objeto forsytheano actualiza la virtualidad que lo pone en ser sin producir más virtualidad, sin invocar más actualizaciones. Los *choreographic objects* devanan, ellos también, una topología del deseo: dan forma al estado de escisión que, en la danza viva, permite al sujeto pensarse en todo momento como fragmento de la virtualidad que es, y lidiar con su propia ausencia –Siegmund diría su «Abwesenheit»–; son todos y cada uno la materia suspendida de la danza de un cuerpo: *cuerpos de coreografía* que anuncian, evocan, preceden o resumen coreografías de cuerpos.

El más autobiográfico de los objetos de Forsythe, *Monster Partitur*, no deja de representar, como he argumentado en otra sede, un homenaje emocionante a la posibilidad para el cuerpo vivo y mortal –o el cuerpo sobrevivido y memorial– de *diferirse* coreografiándose, constelándose, estrellándose en mil determinaciones ulteriores, *monstruosas* porque literalmente lo *muestran desemejándolo y desemejándose entre sí* (Fratini 2012: 427-429; Forsythe, 2008: 131). Probablemente «partirse» sea para él la única manera de convertirse a su vez en *Partitur*-partitura. Esta capacidad de revivirse a partir de la propia fragmentación, de concretarse por rarefacciones y desapariciones, es al fin y al

cabo la forma más extrema de supervivencia. Por decirlo en palabras de Dana Caspersen: «Mi cuerpo me ha dado lecciones poderosas sobre la naturaleza de ambas: unidad y fragmentación». (Caspersen 2011: 93)

Si a su vez la investigación de Forsythe lo conduce irresistiblemente de la instalación a la programación, es porque antes de informatizarse sus objetos plásticos ya mineralizaban la lógica que funda toda nuestra negociación psíquica, nuestra danza mental con el mundo de la virtualidad: «El objeto virtual [...] tiene la propiedad de estar y no estar allí donde está [...] No existe como *fragmento de sí*» (Deleuze 2003: 135; trad. y cursiva de Fratini).

Sería, por ende, imprudente pensar esta oceánica producción de objetos, situaciones y dispositivos como un capítulo más de la aventura polémica que en los noventa hizo de la «coreografía de objetos» (Jerôme Bel) o de los «objetos danzantes» (Christian Rizzo) una herramienta reivindicativa de las poéticas de la *Non Danse*³²; o como la descendencia del programa de emancipaciones y movilizaciones del *atrezzo* que, en el curso del siglo xx, moldearon en términos irónicos, utópicos o formalistas los *penchants* dancísticos de la modernidad (fecundo linaje artístico en el que confluyen, entre otros, Loïe Fuller, los Ballets Rusos, el Cubismo, la Bauhaus, la *Neue Sachlichkeit*, el Constructivismo y el formalismo americano; Fratini 2015). El proyecto plástico de Forsythe no reposa ni sobre una declaración de guerra a la danza danzada, ni sobre la ilusión de implementar con un superávit cinético el abanico de valores plásticos que las vanguardias históricas promovieron. Que en las lindes de las instalaciones, *settings* y fabricaciones continuas de los veinte últimos años Forsythe no dejara nunca de coreografiar para intérpretes «en carne y huesos», dice claramente que su intención no era ni de proporcionar un *Ersatz* o sucedáneo objetual a las aporías de la danza histórica, ni de avalar la tesis *lepeckiana* del «agotamiento» de esta (Lepecki 2008: 219-232).

Tampoco se entenderán los *choreographic objects* mientras no se asuma que, lejos de ser «atrezzo» ideológico o dispositivo instrumental, constituyen una apuesta sincera por los valores plásticos. Aun así, los parámetros que rigen su presentación o escenificación no reproducen sin más los estatutos de autonomía estética que acostumbramos a asociar a las artes plásticas y figurativas. Aquí la danza no *viene a menos* y *no va a más*. Volverse objeto no supone para ella ninguna denigración, degradación o simplificación, porque esta operación comporta un cambio de materia (la metátesis que Gottfried

Semper llamaría *Stoffwechsel*, Leupen 2006: 29) y bajo ningún concepto un cambio de sustancia: los objetos la explicarán de la única manera conceptualmente honrada, complicando su complicación. Y si los mismos objetos consiguen sortear las malicias ideológicas del conceptualismo es porque ellos también proceden no ya de un pensamiento automático de la oposición, sino de un pensamiento humano de la diferencia. Precisamente a esta paciencia de lo humano se remite toda la fase más reciente, *multimedializada* y *expandida* (en interferencias cada vez más complejas entre arte plástico, danza danzada y tecnología software) de la trayectoria forsytheana.

El aspecto más sorprendente del conjunto de tools o aplicaciones interactivas que conforman los contenidos de *Synchronous Objects for One Flat Thing, reproduced*, es que en él conviven sin fricciones dos instancias: por un lado la comprensión y el conocimiento (los tools cuyos algoritmos permiten explicitar en una interfaz los parámetros *implícitos* en la coreografía de OFTr: contrapunto, reparto de los «disparadores» de improvisación, estadísticas de ocupación del espacio, etc.), por otro la creación (los tools que permiten utilizar *One Flat Thing* como patrón de una estructura que se traducirá en pintura abstracta, música, mueble, arquitectura, etc., de acuerdo con las opciones de *rendering* del usuario). Si las aplicaciones exegéticas se expresan en interfaces de indudable cariz estético, las creativas no dejan de estimular en el usuario la sensación de estar comprendiendo la coreografía mientras despliega su *diferencia*, mientras la convierte en otro objeto, otra figura de sí. Así, en el escenario de la interactividad, el usuario vive el mismo cortocircuito de lectura-escritura que operaba desde el interior del sujeto danzante (y que vehicula tradicionalmente las formas de recepción, proliferación y difusión del mito). La *ejecución* del programa se viste de prerrogativas poéticas inauditas, porque en este caso recepción, creación y ejecución se solapan en un único gesto.

La coreografía seguirá considerándose una causa unívoca de efectos muy restringidos (y una reducción del potencial de la danza) mientras se insista en adscribir la danza al orden del *evento*. Cuando se reconozca que la danza es del orden de la *eventualidad*, «coreografía» pasará a significar la estructura de esa eventualidad, y la danza-danzada-por-alguien no designará que uno de los múltiples eventos en los que esa eventualidad se *convoca* a acaecer.

La fidelidad a este planteamiento ha convertido el conjunto de actividad reciente de Forsythe en un objeto *fractal* de extraordinaria complejidad. Poner a Forsythe en el saco de las «bellas almas» que ven por todas partes «diferencias respetables y federables, allí donde la historia sigue haciéndose a golpes de contradicciones sangrientas» (Deleuze, 2003: 76, trad. de Fratini), sería confundir su idea de diferencia con el catecismo de *indiferencia* que marca el paso a la marcha inflacionaria de muchas estéticas posmodernas (las que solapan exitosamente cinismo estético y autopromoción moral). Que la coreografía sea la articulación de una diferencia en espera de diferirse no significa que su modulación en el campo de los posibles no obedezca a rigores extremos. Su «figura» inherente (los objetos coreográficos son tales) es infinita e interminada pero nunca incondicional o inflacionaria, porque *deviene una forma de devenir única*, difiere la diferencia que es y ninguna otra.

Podríamos pensarla según las categorías de Leibniz, el filósofo que introdujo el infinito en el universo fenoménico a través de la idea de «infinitesimal», y que asignó un nuevo estilo de cálculo a la captación de órdenes cada vez más reducidos y detallados de determinación. O como la famosa «figura de Mandelbrot», el objeto fractal cuya «expansión» se hace calculando con precisión las determinaciones cada vez más inefables y microscópicas que, sin aumentar su superficie ni alterar su forma general, siguen definiendo, precisando, detallando sus bordes hacia el límite extremo de la visibilidad y de la calculabilidad. El continente-Forsythe es una «isla» de este tipo: su costa es infinitamente accidentada. Cualquier reducción de escala, cualquier acercamiento revelará nuevos pormenores, nuevas irregularidades, nuevos detalles (el perímetro de la isla aumentará sin que crezca su área). Y muchos de los tramos de costa así revelados se descubrirán semejantes o idénticos a la línea costera observada de lejos, en un juego infinito de isometrías y sintonías a distancia, hasta que el perímetro de la isla, a fuerza de *repetir su diferencia de determinación en determinación* se convierta en una suma incalculable de discreciones, detalles, flecos lineales, cercana ya a un punto crítico de desaparición o indefinición que no alcanzará nunca (y que en la danza danzada de Forsythe coincide con los límites mismos de la potencia de reacción de los intérpretes, y con su finitud orgánica).

Quizá esta idea de un lugar indeterminado, al que cuerpos incalculables se arrojan con sus herramientas muy humanas de cálculo infinitesimal y diferencial, explique esa pasión por los continentes de hielo que ha atravesado la poética de Forsythe con la fuerza de una recidiva, y con la eficiencia de una brújula (o de su contrario). Inspirada por la obra de Francis Spufford, historiador de la exploración polar, esta rapsodia del frío abarca *LDC* (1985), *Die Befragung des Robert Scott* (El interrogatorio de Robert Scott, 1986/2000) —en alusión la desastrosa expedición antártica de 1912— y *OFTr* (2000) con todas sus variaciones, que asume como punto de partida la odisea antártica de Henry Shackleton (1907-1909)³³. ¿Cómo explicar este embrujo de los polos? ¿Tal vez porque representan con eficacia —es la tesis de Siegmund— el permafrost del que hay que rescatar el lenguaje del ballet? ¿Tal vez porque el heroísmo absurdo del explorador-geógrafo recuerda las ensoñaciones absurdas de todo coreógrafo? ¿Tal vez porque el frío evoca los rigores y formalismos desapasionados de la matemática y se lo asocia regularmente a un estado de materia que aprisiona en geometrías de inefable precisión aquello que, por definición, fluye más irresistiblemente? Después de todo el vínculo entre fenomenologías del frío y misterios de la forma, explica también el apego que Marcos Morau, el más forsytheano de nuestros creadores, le ha profesado durante años al gran Norte³⁴.

Quizá el motivo principal sea nuevamente, para Forsythe, la *indiferencia* fenoménica de los entornos glaciales, donde los rasgos de paisaje son objeto de un masivo «fundido a blanco», donde las superficies tienden a ortogonalizarse y donde es, por ende, más arriesgada, más extrema, más motivadora y movilizadora la urgencia de *avivar las diferencias generales para mantener con vida la diferencia, la excepción que se es*. No hay, en realidad, laberinto más extremo. Al fin y al cabo, la ubicación de un punto nodal y flotante como el polo ha podido conseguirse tan solo gracias a una combinación reglada de perspectivas diferentes, llamada «paralaxis» (*Parallax* es también el título de un programa forsytheano de 1989).

Existe así una especie de simetría entre *One Flat Thing, reproduced*, que con sus contrapuntos «atacados», su gran entramado de líneas y planos, sus conflictos de geometría representa una especie de topología positiva, un gesto de supervivencia y adaptación (como la peripecia de Shackleton, que

pese a mil atropellos, retrasos y derivas, tuvo un desenlace feliz) y *The Loss of Small Detail* (1989), que con su clima onírico, sus nevadas perpetuas, su extraña Edad Glacial, había marcado en la poética forsytheana un punto de inflexión absoluto. Aquí al detalle perdido de la perspectiva histórica en el tiempo y de la orientación en el espacio –de eso mismo que en el paradigma del ballet clásico regulaba con precisión el vínculo entre mirada y alineación– se sustituía un uso masivo del *unfocus* (desenfoque): una pérdida de definición o una *Entstellung* de la mirada (analizada brillantemente por Siegmund³⁵) cuyo resultado venía a ser una especie de desorientación, de difusión del movimiento, de difracción de todas las coordenadas de espacio internas al cuerpo, y licuación de todos los órdenes de alineación. Como si fuera preciso, para que el cuerpo descubriera los límites de su estatus topológico, lidiar con la metamorfosis terminal de esta desaparición, de esta evaporación en lo indiferenciado; como si, atenuando sus capacidades de visión y autocontrol, pudiera por fin dejar emerger –como un sujeto *Unheimliches*– todos los invisibles que lo vertebraban, todo el palimpsesto –Siegmund diría– de una lejana memoria de sí, las capas de formas congeladas que lo constituían, él también, como un continente a la deriva.

Así se configuraba la estructura poética *anadiomena* (hecha de afloraciones y desapariciones) que ha marcado la fase más reciente de la creación forsytheana: de la aventura de «emergencia» que sería *One Flat Thing, reproduced*, *The Loss of Small Detail* habría representado, por decirlo así, el punto previo de inmersión: «Sería como ceder tu cuerpo al espacio. Una disolución, dejarte evaporar». (Forsythe, 1995). Cuestión de vida o muerte, a la que solo la danza ofrece cuando no una solución, la más hermosa de las dilaciones o de las *diluciones*: nada lo expresa con más elocuencia que ese último solo de *Quintett* (1993) en el que la intérprete –una inolvidable Jone San Martín– se deja caer en una trampa del suelo (en el abismo de una superficie), y los mismos brazos que desde abajo retienen su hundimiento vuelven a impulsarla hacia el plano del escenario: para que siga danzando, para que añada más transformaciones a las metamorfosis que mantienen en vida la forma viva –o la forma de vida– que es.

Barcelona, enero de 2018

Notas

1 Casos de este tipo fueron las funciones de *Limb's Theorem* (1990) en la temporada 2005-2006 del TNC; las de *Impressing the Czar* (1988). El mismo *Impressing the Czar* había sido interpretado directamente por el Ballet de Fráncfort en el Teatro Central de Sevilla, para la Expo 1992.

2 Entre los trabajos de Forsythe que han visitado las temporadas de ballet del Gran Teatre del Liceu merece la pena destacar el programa del Fráncfort de 1999 (que incluía *Workwithinwork* y *Quartette*, ambos de 1998); *The Vertiginous Thrill of Exactitude* (1996) interpretado por la CND en 2016, y el inminente programa *Una vetllada amb William Forsythe* de la Semperoper (que incluye *In the Middle Somewhat Elevated* -1987-, y *Neue Suite* -1977-1990-) en 2018.

3 En este aspecto es oportuno recordar que ni siquiera *Thematic Variations on One Flat Thing, reproduced* de Thierry de Mey (2007) es propiamente el vídeo fehaciente de una función del espectáculo homónimo, sino una adaptación a vídeo que se quiso adrede elíptica. *Camera Works* de carácter análogo fueron, antes del abandono del Ballet de Fráncfort –y aparte los DVD pedagógicos– *Solo* (1997, dir. Thomas Lovell Balogh, RD-Studio Productions, France 2, BBC) y *From a Classical Position* (1997, dir. Dana Caspersen, William Forsythe, Euphoria Films). De entre los trabajos en vídeo posteriores a 2004, cabe destacar *Suspense* (2008, Ursula Blickle Foundation) y *Bookmaking* (2008, Ursula Blickle Foundation).

4 *Legítimo/Rezo* fue en origen integrado a un programa del Mercat titulado *Esculpir el vacío*, en el que se veía que tres mujeres intérpretes de prestigio encargaran una coreografía a los coreógrafos que hubieran tenido una especial relevancia en la trayectoria de cada una (el solo-conferencia de Jone San Martín era precedido por *A Picture of You Falling* -2008- de Crystal Pite, interpretado por Sandra Marín, y *Guts* -2013- de Rafael Bonachela, interpretado por Iratxe Sansa. A última hora una lesión de Iratxe Sansa obligó suplantarlo por *Choice* -2003- de Russell Maliphant, interpretado por Olga Cobos). *Esculpir el vacío* era el título del trío que remataba el programa, supervisado por Jacopo Godani –en trámite de heredar la dirección de la Forsythe Company– y que finalmente se presentó como un dúo por la defeción de Iratxe Sansa. En la misma temporada, bastante marcada por un sesgo pedagógico de matriz forsytheana, el Mercat acogió un *workshop* de Allison Brown sobre materiales de la coreografía *Duo* (1996).

5 Asimismo, el público madrileño ha tenido más ocasiones de acercarse a los trabajos de Forsythe gracias a la política sistemática de implementación del repertorio llevada a cabo en la Compañía Nacional de Danza tanto por Nacho Duato como José Carlos Martínez: entre los títulos forsytheanos incluidos a día de hoy en el parque de coreografías de la CND hay obras mayores como *Quintett* (1993), *In the Middle Somewhat Elevated*, *Enemy in the Figure* (1989), *The vile Parody of Address* (1988), *The Vertiginous Thrill of Exactitude*, *Herman Schmerman* (1992) entre otras. De la mano del Ballet de Fráncfort, los mayores teatros de la capital han acogido en años recientes *Steptext* de 1985 (1991 en la Zarzuela) y *The Loss of Small Detail* de 1987/1991 (2002, Teatro Real).

6 *Quaranta Cadires/Unplaced* (2008), *Still Hour* (2009-2010) *Revolver/Identi(c)tats* (2011), *Full Evening* (2012), *In a Changing Landscape* (Mercat de les Flors, Barcelona) y el vídeo *Blink* (Escándalo Films, 2010) son algunos de sus trabajos.

7 Digno de mención en este aspecto, aunque «paramétrico» en términos bastante distintos de los forsythianos, es el trabajo de la pléyade de grupos y artistas que han desarrollado originalmente, en algunos casos en el entorno poético o didáctico de artistas como Àngels Margarit y Thomas Hauert, el *imprinting* metodológico de PARTS y del minimalismo belga (Albert Quesada, Roser López, Salva Sanchís, Big Bouncers, entre otros).

8 Para un análisis más detallado de las implicaciones sociológicas de estos y otros trabajos plásticos de Forsythe, véase Spier, 2011.

9 Entre estos artistas merece la pena destacar la ya citada Jone San Martín (Dance On, Berlín), Crystal Pite (Kidd Pivot, Vancouver); Richard Siegal (Ballet of Difference, Múnich); Pascal Touzeau (BallettMainz), Rafeale Giovannola-Endrass (Cocoon Dance, Bonn).

10 Dance On Ensemble (con sede en Berlín desde la fundación, en 2015) reúne a algunos de los veteranos de la Forsythe Company –Jone San Martín entre ellos– alrededor de un proyecto de creación e investigación sobre las cuestiones estéticas, sociales y psíquicas inherentes a la práctica de la danza y de la performance para intérpretes mayores de cuarenta años: es probablemente, a día de hoy, en lo que concierne a este enfoque, la iniciativa de más amplio respiro. Su objetivo a corto plazo («Dance On 1st Edition») es la constitución de un repertorio o programa de conjunto (7 *Dialogues*), constituido de piezas breves de coreógrafos como el mismo Forsythe, Rabiñ Mroué, Jan Martens, entre otros).

11 De acuerdo con el autor, en cambio, se ha decidido no incluir el escrito más reciente de todos, porque los capítulos dedicados a Forsythe en el último libro de Siegmund, *Abwesenheit* (2006), sufrirían de ser aislados del conjunto de argumentación que conforma esa obra, en la que se analiza también la trayectoria de otros creadores.

12 Es importante remarcar que estos tres grandes apartados de la actividad forsytheana determinan menos una cronología o una sucesión de «fases» que un historial de superposiciones, cruces y adelantos. Para una reconstrucción más puntual de una historia así entendida de la práctica forsytheana, a más del resumen de Siegmund, véase: Caspersen, 2000; Midgette, 2000; Sulcas, 2012.

13 Sobre el mismo tema, véase Caspersen, 2004; Lang, 2004.

14 Ejemplos eminentes de esta praxis son la inclusión de *Self Meant to Govern* (1994) en *Eidos: telos* (1995); la de *In The Middle Somewhat Elevated* (1987) como segundo acto de *Impressing the Czar* (1988); la de *Enemy in the Figure* (1989) como segunda parte de *Limb's Theorem* (1990); o la extrapolación de *One Flat Thing, reproduced* (2000) de *Die Befragung des Robert Scott* del mismo año.

15 En otra sede he analizado de forma más extensa las formas de la repetición en la danza del siglo xx (Fratini, 2012: 48-75).

16 No puede olvidarse, en este aspecto, que precisamente la noción de *Task Oriented Work* que Anna Halprin elaboró en el marco de una hipótesis más general sobre formatos de aprendizaje para niños, y que fue la primera síntesis articulada de instancias creativas, pedagógicas y performativas, era en parte deudora de las teorías de su marido, arquitecto de paisaje y alumno de la rama americana de la Bauhaus, sobre ecología cinética del cuerpo (Ross, 2007: 49-69). Estas retóricas del medio natural como marco de aprendizaje armónico con los nuevos formalismos no dejarían de repuntar a vario título en exponentes de la Post-Modern Dance y del minimalismo europeo.

17 La distancia que puede haber, en este aspecto, entre los modos seriales del minimalismo y las repeticiones paramétrico-intensivas de Forsythe recuerda estructuralmente la distancia entre las técnicas compositivas que Thom Willems ha desarrollado en aplicación a las creaciones del Ballet de Fráncfort y de la Forsythe Company, y las iteraciones hipnóticas de la música minimalista (Reich, Nyman, Aubry, Mertens) que han marcado el panorama sonoro del minimalismo (y que normalmente sostenían una poética en la que la línea de la danza y la de la música procedían sobre raíles análogos pero perfectamente paralelos y asíntotos). Sobre los valores intensivos y «metamórficos» de las partituras de Willems,

y sobre sus modos diversamente configurados de interacción y retroalimentación con el cuerpo de los bailarines y con el espacio acústico, véase Salter, 2011; Cavia Naya, 2012.

18 Sobre la diferencia entre la noción de realización y la de actualización, véase Deleuze, 2003: 273-274.

19 *In the Middle Somewhat Elevated*, creado para solistas de la Ópera y reasentado como segundo acto de *Impressing the Czar* en 1988, sigue ejecutándose en ambos formatos.

20 En ese caso traduzco como «estados intermedios» la expresión «in-between states», que también evoca semánticamente lo «intermedio» o la «intermedialidad», en la que la idea de *transicionalidad* se acopla con la de interioridad.

21 «Artefacto cultural» es una expresión que, en referencia a la danza, Forsythe vuelve a emplear en la entrevista sobre *Improvisation Technologies* que publicamos en el anexo.

22 Para una lectura detallada de la misma coreografía, véase McManus, 2004.

23 *Synchronous Objects for One Flat Thing*, reproduced (<http://synchronousobjects.osu.edu>) es un dominio web interactivo desarrollado para Forsythe dirigido por Maria Palazzi y Norah Zuniga Shaw, por la Ohio State University's Advanced Computing Center for the Arts and Design (ACCAD) y el Departement of Dance de la misma Universidad, en 2009 (véase Palazzi y Zuniga, 2009). El protocolo de la plataforma online *Motion Bank* (motionbank.org), parcialmente inspirado por el anterior y propulsado por la Forsythe Company a partir de 2010 en sinergia con la misma Ohio University, el Fraunhofer Institute for Computer Graphic Research IGD y la Hochschule Darmstadt, invita a diferentes coreógrafos a hacer accesibles *on-line*, a través de medios digitales análogos a los empleados para *Synchronous Objects*, las partituras de sus coreografías. Entre los coreógrafos invitados destacan Deborah Hay, Jonathan Burrows, Bebe Miller y Thomas Hauert.

24 Kuchelmeister, Volker; Forsythe, William (1999): *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye* (CD-ROM interactivo), Berlin: Hatje Cantz. En la misma línea pedagógica se halla el vídeo (y la videoinstalación) *Lectures from Improvisation Technologies* (2011).

25 Los trabajos en vivo o en vídeo que expresan con más evidencia esta idea de *entanglement*, además del ya citado *From a Classical Position*, son *Hypothetical Stream II* (1997), *Suspense* (2008) y el reciente *Alignigung* (2016). Sobre este tema véase Spier 2011b: 104-105.

- 26 Al mismo concepto Forsythe ha dedicado recientemente la *performance site specific Stelentstellen* (2016) y la videoinstalación del mismo título.
- 27 Para un estudio más detallado de *White Bouncy Castle* (título original: *White Roaring Circle*), véase Spier, 2000.
- 28 *Thematic Variations on One Flat Thing, reproduced* (2007).
- 29 He argumentado en otra sede sobre cómo esta interacción entre el cuerpo danzante y la cuadrícula funciona como el rastreo de una textura, de un espesor en la trama ortogonal –el tejido– de un *textum* (Fratini, 2012: 407-415)
- 30 Véase Fratini, 2012: 101-130; Krauss, 1979; Schneider, 2000; Schneider, 2015; Brüderline, 2015.
- 31 La cuadrícula aplicada por Gilles Jobin a *The Moebius Strip* (2001), posiblemente la más compleja de este tramo de posmodernidad, es un buen ejemplo de esta praxis.
- 32 Pienso sobre todo en *Nom donné par l'auteur* (1994) de Jérôme Bel, y *100 % polyester, objet dansant n. (à définir)* (1999) de Christian Rizzo.
- 33 Alusiones a los polos se hallarían asimismo en *Wear* (2004), la última pieza antes del abandono definitivo del Ballet de Fráncfort, analizada por Siegmund en el tercer ensayo de este libro.
- 34 Forman parte de esta serie títulos como *Rússia* (2011), *Moscow* (2011), *Islandia* (2012), *København* (2012), *Zelentsova* (2014), *Portland* (2014), *Edvard* (2015), *Tundra* (2017).
- 35 Sobre el mismo tema véase Gilpin y Baudoin, 1989: 18-24.

Bibliografía:

- AGAMBEN, GIORGIO (2017): *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Vicenza: Neri Pozza.
- BABCOCK, BARBARA (1992), «Artifact». En Bauman, Richard: *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*, New York: Oxford University Press, pp. 204-216.
- BLANCHOT, MAURICE (1995): *L'entretien infini*, Paris: Gallimard.
- BLUMENBERG, HANS (2003): *Trabajo sobre el mito*, Barcelona: Paidós. Trad. Madrigal, Pedro [*Arbeit am Mythos*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1979].
- BLUMENBERG, HANS (2004): *El mito y el concepto de realidad*, Barcelona: Herder. Trad. Rubies, Carlota [“Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos”. En: *ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2001].
- BRÜDERLIN, MARKUS (2015): «Preface», en Brüderlin, Markus (ed.): *Arts and Textiles. Fabric as Material and Concept in Modern Art from Klimt to the Present*, Wolfsburg: Hatje Cantz Verlag, pp.7-13.
- CALASSO, ROBERTO (1988): *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milano: Adelphi.
- CASPERSEN, DANA (2000): «It Starts from any Point: Bill and the Frankfurt Ballet». En: Driver, Senta (ed.): *Choreography and Dance, Volume 5 - Part 3. William Forsythe*, p.25-39.
- CASPERSEN, DANA (2004): «Der Körper denkt: Form, Sehen, Disziplin und Tanzen». En: Siegmund, Gerald, *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin: Henschel Verlag, p.107-116.
- CASPERSEN, DANA (2011): «Decreation. Fragmentation and Continuity». En: Spier, Steven (ed.): *William Forsythe and the Practice of Choreography. It starts from Any Point*, New York: Routledge, p.93-100.
- CAVIA NAYA, VICTORIA (2012): «Nuevos horizontes para las artes escénicas en William Forsythe: del Ballet 'Artifact' (1984) a 'The The' (1995)». *Trans. Revista Transcultural de Música*, 16 (2012).
- CROMPTON, SARAH, «Elevated Visions: how William Forsythe changed the face of dance». *The Guardian*, 7/3/2015
- CUNNINGHAM, MERCE; Lesschaeve, Catherine (1991): *The Dancer and the Dance*, New York: Marion Boyars.

- DELEUZE, GILLES (2003): *Différence et répétition*, Paris: Presses Universitaires de France [Ed. or. 1968].
- FLUSSER, VILÉM, 2015. *El universo de las imágenes técnicas*, Buenos Aires: Caja Negra.
- FORSYTHE, WILLIAM (1995): *Programme Eidos: telos*, Frankfurt: Intendanza Ballett Frankfurt.
- FRANKO, MARK (2011): «Splintered Encounters. The Critical Reception to William Forsythe in the United States, 1979-1989». En: Spier, Steven (ed.): *William Forsythe and the Practice of Choreography. It starts from Any Point*, New York: Routledge, p.38-50.
- FRATINI, ROBERTO (2015): *Torbellinos inteligentes. La filosofía de la danza, entre ensueños dinámicos e ideas fijas*. En: Polo, Magda (ed.): *Filosofía de la danza*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, p.37-93.
- FRATINI, ROBERTO (2015): «La vida dansada dels simulacres». En: Reus, Jaume; Rumbau, Toni; Valls, Ana: *Figures del desdoblament. Titelles, màquines i fils*, Barcelona: Comanegra, p.136-151.
- GILPIN, HEIDI; Baudoin, Patricia (1989): «Proliferation and Perfect Disorder: William Forsythe and the Architecture of Desappearance». *Parallax 1, November 1989*, p.9-24.
- KAMINSKY, ASTRID (2013): «Talking Dance» (entrevista), *Frieze Academy*, 13/8/2013
- KRAUSS, ROSALIND (1979): «Grids», *October 9 (1979)*, pp. 50-64.
- LANG, PRUE (2004): «Denken, Bewegung und Sprache». En: Siegmund, Gerald, *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin: Henschel Verlag, p.125-132.
- Lawson, Valerie; Forsythe, William (2000): «Epaulement and Othe Things - Interview with Valerie Lawson». *Ballet Magazine*, October 2000.
- LEPECKI, ANDRÉ (2008): *Agotar la danza. Performance y política del movimiento* [trad. Fernández Lera, Antonio], Barcelona: Mercat de les Flors. [ed. or. 2006: *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, New York: Routledge]
- LEUPEN, BERNARD (2006): *Frame and Generic Space*, Rotterdam: O10 Publishers.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS (1971): *Discours, Figure*, Paris: Klincksieck.
- McMANUS, THOMAS (2004): «ENEMY von innen». En: Siegmund, Gerald, *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin: Henschel Verlag, p.81-88.
- MIDGETTE, ANNE (2000): «Forsythe in Frankfurt: A Documentation in Three Movements». En: Driver, Senta (ed.): *Choreography and Dance, Volume 5 - Part 3. William Forsythe*, p.13-22.

- ORLANDO, FRANCESCO (2015): *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino: Einaudi [ed. or. 1993]
- PALAZZI, MARIA; ZUNIGA SHAW, NORAH (2009): *Synchronous Objects for One Flat Thing, reproduced*, New Orleans: SIGGRAPH, 2009.
- RIDING, ALAN, «Interview with William Forsythe». *New York Times*, 7-9-2003.
- ROSS, JANICE (2007): *Anna Halprin. Experience as Dance*, Berkeley: University of Californis Press.
- SALTER, CHRIS (2011): «Timbral Architectures, aurality's force». En: Spier, Steven (ed.): *William Forsythe and the Practice of Choreography. It starts from Any Point*, New York: Routledge, p.54-72.
- SCHNEIDER, BIRGIT (2000): «Textile Processing: Punkte, Zeilen, Spalten. Vorläufer elektronischer Bildtechniken», en Belting, Hans (ed.), 2000. *Beiträge zu Kunst und Medientheorie*, Stuttgart: Hatje Kantz, pp.11-31.
- SCHNEIDER, BIRGIT (2015) «Caught in the Tangle of the Net. On a History of the Network Metaphor», en Brüderlin, Markus (ed.) *Arts and Textiles. Fabric as Material and Concept in Modern Art from Klimt to the Present*, Wolfsburg: Hatje Cantz Verlag, pp. 328-341.
- SERENI, VITTORIO (1965): *Gli strumenti umani*, Torino: Einaudi.
- SIEGMUND, GERALD (2006): *Abwesenheit. Eine Performative Ästhetik des Tanzes*, Bielefeld: transcript Verlag.
- SPÅNGBERG, MÅRTIN (2017): «Post-Dance. An Advocacy». En: Andersson, Angels; Edvardson, Matte, Spångberg Mårtin: *Post-Dance*, Stockholm: MDT.
- SPIER, STEVEN (2000); «A Difficult and Lovely Work». En: Driver, Senta (ed.): *Choreography and Dance, Volume 5 - Part 3. William Forsythe*, p.103-114.
- SPIER, STEVEN (2011): «Choreographic thinking and amateur bodies». En: *William Forsythe and the Practice of Choreography. It starts from Any Point*, New York: Routledge, p.139-150.
- SPIER, STEVEN (2011b): «Inside the Knot that Two Bodies Make». En: *William Forsythe and the Practice of Choreography. It starts from Any Point*, New York: Routledge, p.101-111.
- SPUFFORD, FRANCIS (1996), *I May Be Sometime. Ice and the English Imagination*, London: Faber & Faber.

- SULCAS, ROSLYN (2011): «Watching the Ballett Frankfurt, 1988-2009». En: Spier, Steven (ed.): *William Forsythe and the Practice of Choreography. It starts from Any Point*, New York: Routledge, p. 4-19.
- SULCAS, ROSLYN (2012): «Botha NewWorldand the Old Made Explicit». En: Kuchelmeister, Volk; Haffner, Nick; Ziegler, Christian: *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye* (Libreta del Cd-Rom) Berlin: Hatje Kantz [ed. or. 1998], p.23-43.
- WILSON, EDWARD O. (1998): *Consilience. The Unity of Knowledge*, New York: Alfred Knopf.

William Forsythe: abrir espacios en los que pueda acontecer el pensamiento¹

Gerald Siegmund

Traducción: Jorge Seca

Un americano en Europa: ballet para el siglo veintiuno

Una antigua terminal de tranvías en el norte de Londres. El avión de Fráncfort salió con retraso; ya es casi de noche. El taxista sabe por qué queremos ir a Camden, a la Roundhouse. Vio por televisión el gran y quimérico castillo blanco de aire, en el que uno puede ir brincando sin inhibiciones. A sus hijos les pareció fantástico el castillo inflable. Sin embargo no sabe por qué son adultos los que quieren ir a ese lugar. Tampoco nosotros tenemos ninguna respuesta y nos arrellanamos perplejos en el tapizado del asiento de atrás. Decididos a averiguarlo, entramos en el edificio redondo en el que antiguamente se alzaban los tranvías para situarlos sobre la vía correcta. Un castillo inflable se levanta ante nosotros, las cuatro torres de sus esquinas se alzan hacia el redondo techo de madera. Con toda formalidad nos descalzamos y brincamos.

En un lateral, embutido en una chaqueta gruesa y con la gorra profundamente calada en la cara, está sentado William Forsythe, que se alegra de ver a las personas danzando a su alrededor, que son catapultadas de nuevo a los aires tan pronto como alcanzan el suelo, que intentan mantener el equilibrio, mientras alguien cae de culo a su lado. Se ha formado espontáneamente un pequeño grupo para un salto de formación conjunto antes de que cada cual dé sus propios pasos, se incline ligeramente hacia delante o caiga en una precaria posición inclinada.

En ese medio, con capacidad de entusiasmo, observando con nitidez y absorbiendo en toda regla su entorno, como en esa escena de la inauguración de la instalación *White Bouncy Castle* en la primavera de 1997 en Londres, conocemos a William Forsythe en los ensayos con sus bailarines y bailarinas del Ballet de Fráncfort. Con porte modesto, siempre un poco tímido y apocado, como si no deseara atraer la atención sobre su persona sino desaparecer por completo detrás de sus obras, también lo hemos visto con frecuencia después de que fueran a buscarlo para que saliera al escenario tras el aplauso atronador del estreno.

Al igual que el *White Bouncy Castle*, sus piezas son métodos probatorios para el escenario teatral acerca de cómo puede organizarse la danza para transformar la percepción del cuerpo. A ciertos sectores de la prensa inglesa no les resultó divertido, lo cual era de esperar. Un representante especialmente mordaz de su gremio propuso incluso a sus lectores que si después de todo iban a ir a dar brincos se llevaran consigo una navaja afilada para hacer salir el aire del numerito aéreo.

Los guardianes de la pureza en el arte siempre le causaron gran disgusto al coreógrafo del Ballet de Fráncfort. Sin embargo, tras su modo de proceder nada convencional pasaron una y otra vez por alto la meticulosidad y la seriedad con la que Forsythe reflexionaba acerca de la danza en general y del ballet en particular, ya que el ballet y su historia es su gran tema. Detrás de la aparente sencillez y de la falta de esfuerzo que irradian sus piezas se esconde un complejo proceso de reflexión que en los últimos veinte años ha hecho famoso en el mundo entero a Forsythe y su trabajo. Para él, la coreografía es una forma de pensamiento que va mucho más allá del escenario y que puede alcanzar a las personas incluso en sus contextos cotidianos, igual que en un castillo inflable. A la inversa, el escenario es para él un campo de experimentación en el que puede trabajar con todos los medios puestos a su disposición para transformar la percepción de lo que es y puede ser el ballet y la danza.

Seguramente resulta significativo que William Forsythe empezara tarde con su formación formal para ser bailarín. Nacido el 30 de diciembre de 1949 en Nueva York, de chico se sintió fascinado en primer lugar por Fred Astaire y los musicales, el *rock and roll* y el programa de televisión *American Bandstand*. Bailaba en la cocina, donde practicaba los pasos del *rock and roll*. Su abuelo le dio clases de violín, y heredó de él su oído absoluto. Con diecisiete

años se mudó a Florida para matricularse en la Universidad de Jacksonville. Además de estudiar las carreras de Ciencias del Teatro e Historia del Arte, asistió a diversos cursos en otras disciplinas. Dos veces fue el mejor alumno del año; sin embargo, no llegó a acabar ninguna carrera. Una de sus asignaturas favoritas eran las matemáticas, y su capacidad de abstracción y lógica irradian en sus trabajos artísticos hasta la actualidad.

Gracias a su entusiasmo por todos los aspectos del teatro comenzó a coreografiar y a bailar, asistió a cursos de danza moderna y recibió clases de ballet de Nolan Dingman, el que fuera bailarín de la escuela Balanchine, quien despertó su interés y su amor por las coreografías neoclásicas de Balanchine. En 1969 obtuvo finalmente una beca para asistir a la Joffrey Ballet School de Nueva York, en donde recibió clases de Jonathan Watts, Maggie Black y Finis Jhung. Danzó para la compañía junior Joffrey Ballet 2 y posteriormente también en la compañía principal.

Durante la actuación de la compañía Ballet de Stuttgart en Nueva York, Forsythe, que por aquel entonces ya no era bailarín de Joffrey, se decidió a participar en una prueba de danza. John Cranko había llevado a la fama mundial al Ballet de Stuttgart en los años sesenta con sus grandes ballets de acción y su diseño psicológico de los personajes. Cranko le ofreció a Forsythe un contrato, pero cuando este llegó finalmente a Stuttgart en 1973, Cranko había fallecido poco antes por un fallo cardíaco.

En 1976, Marcia Haydée, sucesora de Cranko, le dio la oportunidad de mostrar su primera coreografía durante una velada en la compañía Noverre. UR LICHT [Luz primigenia], un dueto para él y su esposa de entonces, Eileen Bradyzu; con música de Gustav Mahler, fue un éxito tan tremendo que Haydée lo convirtió de inmediato en uno de los tres coreógrafos del Ballet de Stuttgart.

«El factor más importante para mí fue la cultura musical americana –relata William Forsythe en una entrevista con Roslyn Sulcas– y estoy contento de haber aprendido ballet tarde, pues de este modo pudo filtrarse lo demás en él». Así pues, Forsythe no conoció nunca ese mundo estrecho y cerrado en sí mismo del ballet clásico al que se accede a una edad muy temprana de la niñez para no abandonarlo ya nunca. Seguramente esa mirada fresca y llena de energía hacia la tradición y esa viveza de sus movimientos tienen su origen también en ese hecho. Cada una de sus piezas transmite unas ganas incon-

tenibles de movimiento, cuya energía parece hacer caso omiso a los rígidos límites formales. Sale al encuentro del ballet y de la manera en que ha sido escenificado durante siglos con un cierto descaro que, sin embargo, nunca es irrespetuoso. Se atreve a ciertas licencias y cepilla los hábitos adquiridos a contrapelo para hacer visible y experimentable en el ballet aquello que hasta entonces había permanecido invisible y oculto. Ese lenguaje del movimiento que no tiene parangón y que ha venido desarrollando durante más de veinte años se basa en el sistema de la danza académica. Él no destruye nada, sino que toma algunas partes con exquisito cuidado y cariño, las analiza como un investigador y expone sus resultados ante la opinión pública.

El trabajo de Forsythe con el Ballet de Fráncfort es el intento de repensar el ballet. Gracias a su amplia formación, que va aparejada con una mente increíblemente despierta, Forsythe ha demostrado su capacidad para mirar más allá de las márgenes de la forma artística propia para poder encontrarse con una mirada desconocida. ¿Qué puedo experimentar sobre la forma artística que me es propia si me meto en el terreno de otra forma artística como, por ejemplo, la arquitectura? ¿Cómo funciona el sistema de las artes plásticas en contraste con el mundo del ballet?

William Forsythe es un artista que no rehúye la complejidad que nos rodea y que define nuestra vida. Absorbe las informaciones del tipo que sean con celeridad y las procesa. Los movimientos, las imágenes, las palabras y los sonidos, los comportamientos, las películas, los textos literarios y filosóficos, la música popular y la música moderna... sus intereses son amplísimos. No importa si se trata de física cuántica o de investigación de cerebro, pues nada escapa a su curiosidad intelectual. Con ello ha acumulado un conocimiento increíble sobre el funcionamiento del cuerpo, por una parte, y sobre el funcionamiento del ballet como estructura coreográfica, por otra. De una manera lúdica consigue trazar conexiones y paralelismos con otros campos del saber para hacerlos fecundos en su propia labor. Con ese método de la acumulación y de la estructuración procuró al ballet un repertorio único a finales del siglo veinte, un repertorio que busca sus semejantes.

El arte es también y siempre un modelo de nuestra realidad. En su limitación temporal y espacial crea un mundo propio que se relaciona con nuestra realidad ilimitada con sus perspectivas inconclusas. Con ello hace

visibles y experimentables como bajo la lente de un microscopio aquellas cosas y aquellos comportamientos que normalmente se extinguen con el paso de las cosas. El mundo del ballet está compuesto por pasos y por sus conexiones. Contrariamente a la idea popular y romántica que se tiene del ballet, los bailarines no trabajan durante los ensayos principalmente con sentimientos, sino que buscan cómo puede producirse el sentimiento. De ahí que el ballet haya sido siempre un análisis, históricamente condicionado, del movimiento, un modelo determinado de movimiento que se presenta y que persigue alcanzar un efecto determinado.

Por esta razón, el movimiento del ballet en la actualidad ya no puede ser para Forsythe el mismo que hace cien o doscientos años. Nuestro mundo vital, que se está volviendo cada vez más complejo, exige modelos más heterogéneos que el arte puede poner a su disposición de una manera única para tener interés en él y mostrar sus posibilidades de relación. Los ballets de Forsythe son métodos probatorios condensados y organizados con rigor, que son tan analíticos como entretenidos. Para William Forsythe, el movimiento comienza en la mente. La manera en la que se piensa en él determina sus posibilidades y su aparición. Forsythe piensa el movimiento y piensa con él, porque su propio pensamiento acerca de lo que puede ser el movimiento siempre está en movimiento.

Actuación en Fráncfort: Gänge [andares]

Cuando William Forsythe, al comienzo de la temporada 1984/1985, se hizo cargo de la dirección del Ballet de Fráncfort, no era ya ningún desconocido en esta ciudad. Dirigido por su predecesor, Egon Madsen, quien al igual que Forsythe fue durante mucho tiempo bailarín del Ballet de Stuttgart, en 1981 ya formaron parte del repertorio del Ballet de la Ópera dos de sus piezas. En la misma apertura de la nueva temporada, *Time Cycle*, que había sido estrenada en diciembre de 1979 con el Ballet de Stuttgart, se estrenó también en Fráncfort. Antes de las Navidades de ese mismo año le siguió *Love Songs*, que se había creado para una gala de ballet en la Ópera Estatal de Baviera, en Múnich, y que revive en la pareja con el dramatismo de la música de Aretha Franklin y de Dionne Warwick sus crisis sentimentales.

Sin embargo, la impresión más duradera la dejó Forsythe con su segunda pieza de toda una velada de duración, *Gänge*, que se estrenó el 27 de febrero de 1983 con el Ballet de Fráncfort. A la versión de toda la velada le precedió un año antes una pieza de un acto y de cincuenta minutos de duración que Forsythe había trabajado en La Haya con los bailarines de la compañía Nederlands Dans Theater.

«*Gänge* [andares]. Una pieza sobre el ballet», reza el lapidario título que, no obstante, lo dice todo. En La Haya, Forsythe repartió a la compañía unos cuestionarios en los que preguntaba a los componentes por sus experiencias como bailarines. El resultado fue tan sorprendente como desilusionante. Los bailarines hablaban de un estrés permanente, en parte por un trabajo de entrenamiento y de ensayo de una brutalidad inhumana y de una dura lucha competitiva que hacía imposible un trabajo verdaderamente creativo. Todas estas experiencias son diametralmente opuestas a las que conforman el contenido romántico de muchos ballets y a lo que significan para una parte preponderante del público, esto es, la expresión de sentimientos, de belleza, donaire, dignidad, ligereza y elegancia. En este punto de discrepancia estableció Forsythe su pieza *Gänge*.

La pieza, en su versión de Fráncfort, se compone de tres partes que explican los ámbitos de trabajo de los bailarines: el entrenamiento, el ensayo y la función. Dos tabiques posicionados en ángulo delimitan en la primera parte el escenario hacia atrás. Al principio yace en el suelo un hombre joven dirigido al público; tiene la cara tapada con un trozo de papel. Repite una y otra vez la frase «*the most beautiful girl in the whole wide world*», mientras hace volar un avioncito que ha pintado en un papel. Tres bailarinas aparecen en el escenario y bailan algunos *battements* contra la pared de atrás, que está repleta de dibujos de trazos de movimientos en forma de diagrama. Forsythe los sacó de un libro de Rudolf von Laban. La perspectiva parece haberse desplazado. Los espectadores miran hacia la pared que hace las veces de pista de baile y sobre la cual las bailarinas aparecen como contempladas desde arriba en forma de puntos y señalizaciones. Tanto el suelo como las paredes están provistos de micrófonos, de modo que los sonidos se amplifican y se mezclan con la música de Thomas Jahn. Las imágenes de los ejercicios, algunos de los cuales son violentos, no solo son visibles, sino también, por la vía del plano acústico, audibles y perceptibles.

Dos bailarinas –en el estreno fueron Marie Luise Kersten y Gisela Schneider– con las preclásicas faldas de tul largas y de color blanco, saltan en la parte posterior del escenario y dan patadas con las piernas estiradas en vuelo contra una puerta cerrada. Ejercitan el vocabulario clásico hasta la extenuación, mientras que el coro de bailarines se ha posicionado encima del tabique, como sobre una balastrada, y observa con prismáticos lo que sucede en el escenario. «Tahití, Miami, Honolulu», exclaman por turno como si hubieran perdido la orientación en ese circo internacional del ballet, pero quizá sean también lugares anhelados en los que preferirían estar en lugar de en el salón de ballet durante el ensayo. Al utilizar adjetivos como «aburrido», «fantástico» o «magnífico», se solapa su propia perspectiva con las reacciones del público sobre lo que está viendo. Las esperanzas y los sueños se articulan del mismo modo, igual que están continuamente presentes los miedos: «Te vienes hasta donde estoy yo. Me levantas y no me dejas caer», dice una bailarina una y otra vez durante la tercera parte, como si quisiera que su compañero le jurara que no va a lesionarla cuando la alce.

Sin embargo, el instrumento más importante es el listón de medir, el signo del ideal corporal y dancístico, al que el bailarín tiene que obedecer. Es arrojado desde un saliente del muro hacia abajo; su estruendo hace las veces de interrupción rítmica que se añade a las innumerables escenas en miniatura, separadas, además, por rudos apagones. El primer acto acaba con una bailarina con una camiseta roja, que se está preparando para su papel. El joven del comienzo se acerca a ella, continuando su búsqueda de la chica más bella en este vasto y ancho mundo. Su encuentro puede asociarse naturalmente con el primer encuentro del príncipe y Odile, la princesa encantada de *El lago de los cisnes*, pero también es el encuentro de una bailarina ejercitándose y un hombre que anda perdido en sus fantasías de mujeres. Esa escena representa una alegoría sobre el anhelo del ballet que aquí permanece insatisfecho. La bailarina contempla al joven y se da la vuelta. El trabajo tiene aquí un rango superior que el amor, lo cual es un contraste estridente con relación al contenido romántico del ballet.

En el segundo acto se retoma la alusión a *El lago de los cisnes*. Cuando la bailarina Elizabeth Corbett aclara: «The room spins around me 32 times», alude a las famosas treinta y dos piruetas, las *fouettés* del cisne negro en el tercer acto de *El lago de los cisnes*. Pero también en *Gänge* gira el espacio que

diseñó Michael Simon. Un sofá de color rojo anaranjado situado frente a una pared gira y se refleja varias veces en el espacio junto con esta hasta que al final queda en paralelo a la rampa. Los bailarines meten la cabeza por la puerta de la parte derecha y relatan una fiesta que al parecer está teniendo lugar detrás de la pared, mientras que una dama aprieta contra el sofá con garbo una y otra vez a un caballero. Forsythe bosqueja aquí el entorno de la alta burguesía con sus ideales como el matrimonio y el éxito, y muestra su banalidad.

En la tercera parte de la función, una serie diagonal de puertas escupe a los bailarines. Por delante los reciben una serie de focos que los delinean nítidamente en sus perfiles a contraluz. Con los brazos alzados ejecutan unos pasos básicos mientras un bailarín habla sobre la creación de una línea: «Él irá de aquí hacia allí. Ella irá de aquí allí, y tendremos entonces una diagonal perfecta». Ya en el segundo acto, unas frases abstraídas de su contexto como «and then they enter, and then they exit», «yo soy la primera, yo soy la segunda» o «from this position I can't» remiten al nacimiento de una velada de ballet. Desde esa posición, por ejemplo, no puede comer espaguetis, dice la bailarina Elizabeth Corbett y alude de manera irónica a la disfuncionalidad absoluta de las posturas de ballet. Forsythe enfatiza la facultad de los bailarines de describir su propia actividad para ser conscientes con ayuda del lenguaje verbal sobre cómo y por qué hacen lo que hacen. El procedimiento de la descripción representa un primer paso hacia la mayoría de edad y la emancipación del bailarín, un paso fuera de la dependencia de ser únicamente una herramienta ejecutora de un coreógrafo prepotente.

Al final, alguien exclama «y no hicimos esto», y a continuación la compañía se pone a hacer piruetas y arabescos, traza y rompe figuras. Mientras se oscurece, el escenario y los bailarines van abandonándolo paulatinamente uno tras otro, una bailarina va de bailarín en bailarín. «¿Era ella? ¿O era la otra? ¿Se acuerdan ustedes?», pregunta con tristeza y desesperación al público. Pero nadie ha memorizado la cara de quien acaba de bailar con tanta belleza. ¿Qué bailarina o qué bailarín consigue realmente en una función salir del anonimato y ser conocido y reconocido como personalidad individual entre el público y la crítica a pesar de los muchos esfuerzos realizados en los entrenamientos y en los ensayos?

Ya en *Gänge* pueden reconocerse dos constantes que en los siguientes veinte años recorrerán todas las piezas de William Forsythe, pese a lo distintas que puedan parecer a primera vista: el debate con el oficio propio y, por consiguiente, con el ballet clásico, sus leyes y condiciones de producción, así como la colaboración con los bailarines que con sus ideas propias, su creatividad, su personalidad y su inteligencia en relación con el movimiento se convierten en las piezas, en los interlocutores del coreógrafo.

La bailarina Nora Kimball, que antes de llegar al Ballet de Fráncfort, había trabajado con Forsythe ya en Stuttgart en *Time Cycle* y en La Haya en *Gänge*, recuerda: «Creo que en *Gänge* fue la primera vez que Billy hizo una pieza reuniendo y procesando las informaciones que procedían de los bailarines. Pasamos semanas escribiendo o dibujando simplemente, o mostrando nuestras diapositivas de las vacaciones en lugar de comenzar con una pieza musical determinada o con una serie de pasos como hace la mayoría de los coreógrafos. A continuación lo montó todo y de ahí salió algo que no se había visto nunca antes»³.

¡La fase de preparación de la pieza en Fráncfort duró nueve meses enteros! Egon Madsen hizo posible que la compañía de ballet no tuviera que realizar ninguna función durante un periodo de cuatro meses para poder concentrarse del todo en los ensayos con Forsythe además del entrenamiento diario, un lujo tremendo del que Forsythe no volvería a disponer nunca más en ninguna de sus piezas posteriores. Surgieron trescientas horas de material de vídeo durante los ensayos. El proceso de ensayo, la investigación de determinadas relaciones bajo unas condiciones especiales en el laboratorio, fue aquí por lo menos tan importante como el resultado final, la pieza, la cual tal vez representa solo un resultado provisional más o menos azaroso en medio de los materiales reunidos.

La comparación con Pina Bausch y su Tanztheater Wuppertal resultó palmario a casi todos los críticos por aquel entonces. El hecho de que llegara alguien y cuestionara las jerarquías tradicionales y los métodos de trabajo, a comienzos de los años ochenta se consideró un acontecimiento escandaloso. Igual que Forsythe en *Gänge*, Pina Bausch, desde finales de los años setenta, ya había convertido el cuestionamiento de los estados de ánimo, de los recuerdos y de las motivaciones de los bailarines en el fundamento de su Tanztheater. Sin embargo, mientras que ella había dejado atrás el ballet clásico y las técnicas modernas de la danza para unir danza y teatro mediante el montaje de escenas

y cuadros aislados para alcanzar una forma nueva, Forsythe permaneció unido al ballet clásico. Hasta la actualidad, este es el fundamento de trabajo con el que se debate críticamente para todas sus piezas.

La Compañía de Fráncfort era en 1984 una compañía clásica de ballet que no estaba acostumbrada a trabajar con el lenguaje hablado ni a reflexionar a fondo sobre las condiciones de producción del ballet. Urs Frey, que era coreógrafo y gerente desde el comienzo de los años ochenta y que posteriormente ascendió también a director de la empresa de ballet, se acuerda del primer ensayo de *Gänge*: «En la sala solo había una mesa, y encima de ella había un zapato rojo. Cada uno tuvo que dirigirse a la mesa y decir en voz alta “¡zapato!”. En la actualidad apenas puede comprenderse ya el efecto que tuvo por aquel entonces oír hablar a un bailarín. Forsythe trabaja con las personas y saca de ellas cosas que no sabían que se hallaban en su interior»⁴.

Aún hoy en día, muchos bailarines que hace mucho tiempo que dejaron la compañía siguen teniendo contacto con Forsythe, asisten a las funciones de las giras como compañía invitada o reciben las piezas que él les confía para que se estudien en otras compañías de ballet. Aunque se encuentren trabajando en ámbitos completamente diferentes, sigue existiendo entre ellos un vínculo que tiene que ver con la transformación ocurrida en su pensamiento y en su actitud hacia sí mismos, forjado por la colaboración con Forsythe.

Forsythe se hizo cargo de la compañía de Egon Madsen al comienzo de la temporada 1984/1985. Se quedaron casi todos los bailarines. Con las escenografías clásicas de *Romeo y Julieta*, *Giselle* y *El lago de los cisnes* al lado de desarrollos contemporáneos del ballet como los de Uwe Scholz o Jiří Kylián, el Ballet de Fráncfort de Egon Madsen «no estaba identificado como vanguardista», tal como escribió Jochen Schmidt en aquel tiempo en el *Frankfurter Allgemeine Zeitung*⁵. Con *Gänge*, el Ballet de Fráncfort abría por primera vez nuevos horizontes. «De esta manera –dice Schmidt–, se colocó a la cabeza de las compañías experimentales de danza». Para Hans-Klaus Jungheinrich, en el *Frankfurter Rundschau*, fue «el logro más arriesgado y expuesto durante el tiempo en que Egon Madsen fue director del ballet»⁶. El público arraigado del Ballet de Fráncfort, igual que muchos sectores de la crítica, percibió la pieza como un descaro. Abandonaban en masa las hileras de los espectadores, de modo que el rotativo *BILD* fue capaz de informar de una «huida del ballet» en

toda regla, mientras que F. K. Müller condenó la pieza, en la edición vespertina del *Frankfurter Abendpost*, con la expresión de «petulancia» y de excrecencia de una promoción inadecuada de la cultura⁷. Hilmar Hoffmann, el antiguo jefe de la sección de cultura del Ayuntamiento de Fráncfort, quien a la postre debía llevar rápidamente a buen puerto las negociaciones contractuales con Forsythe, tuvo que rendir cuentas en el Römer, el Ayuntamiento de Fráncfort.

No fue una casualidad el hecho de que una pieza como *Gänge* y un coreógrafo como William Forsythe fueran posibles y se impusieran a comienzos de los años ochenta entre los responsables en política y en cultura justamente en una ciudad como Fráncfort y en sus escenarios municipales. Por un lado, el complejo de los escenarios municipales de Fráncfort, había experimentado con la dirección artística de Peter Palitzsch entre 1972 y 1980 el modelo de gestión en el que la cosa iba ni más ni menos que de la emancipación de los actores, de su derecho a intervenir en todo lo referente a la programación de las funciones, las contrataciones y los repartos. En ese entorno surgieron las escenificaciones innovadoras de Hans Neuenfels, Klaus Michael Grüber y Christof Nel, que estaban caracterizadas por el espíritu del debate de la crítica social. Intentaron reflejarlo en su propia práctica artística, en eso que se denomina «hacer teatro»⁸.

Por otro lado, en el edificio doble de la antigua plaza Theater, que en la actualidad se denomina plaza Willy Brandt, la ópera, bajo la dirección artística de Michael Gielen y Klaus Zehelein, con directores como Harry Kupfer o Ruth Berghaus, se había despedido de cantantes inmóviles que cantaban sus arias en el proscenio. En el análisis crítico de música, libreto y en su conversión escénica y musical se originó un teatro musical contemporáneo que en sus escenificaciones reventó los tradicionales hábitos para el oído y la vista. En los diez años comprendidos entre 1977 y 1987, resumidos en la actualidad como la «era Gielen», la Ópera de Fráncfort, con sus escenificaciones así como con sus numerosos estrenos, se situó a la cabeza de lo que desde entonces se conoce con el nombre de «teatro de director».

Así, no sorprende que fueran sobre todo Gielen y Zehelein quienes, tras el polémico estreno de *Gänge*, se aferraran a Forsythe. A pesar de que el ballet apenas tenía que efectuar servicios para la ópera, seguía estando subordinado a la ópera; así pues, todavía no era ninguna sección autónoma en los escenarios municipales.

La dirección del ballet a cargo de Egon Madsen fue para Fráncfort tan solo un breve intermezzo. «En un momento en el que dos de las mejores compañías de danza-teatro se van de las óperas y buscan refugio en los teatros porque la mayoría de las óperas contemplan el ballet como un apéndice no problemático y lucrativo, la ópera contrató a William Forsythe, al coreógrafo que en ese tiempo era tal vez el más osado, más creativo y más progresista; tras los intentos de Fred Howalds [director de ballet, de 1977 a 1980, G. S.] se alcanzó por fin en Alemania una armonía en los objetivos de la ópera y del ballet (del teatro musical y de la danza-teatro)»⁹.

La «armonía en los objetivos» de los que habla Gielen en el prefacio del libro de Helga Heil *Frankfurter Ballet von 1945 bis 1985* [El Ballet de Fráncfort de 1945 a 1985] queda clara en la orientación vanguardista de la ópera de Gielen y de Zehelein y en el ballet de William Forsythe. Los tres estaban interesados en una emancipación de su forma artística y de los artistas intervinientes, en una indagación consciente y autocrítica de sus medios de expresión en el contexto contemporáneo.

En la senda hacia la autonomía institucional del ballet, la formulación de Gielen de que el ballet no debía ser meramente un apéndice lucrativo del negocio operístico era ya una buena llamada de atención; sin embargo, tuvieron que pasar cuatro años más.

Las condiciones de trabajo en los Escenarios municipales no eran al principio nada acogedoras que digamos. Tal como recuerda Urs Frey, no había despachos en el ala operística de los edificios. Las salas para el ballet estaban todas en la zona del teatro y no se podía hablar realmente de «salas» en determinados casos. «La antesala era un pasillo angosto en donde se apilaban los expedientes y todos los documentos»¹⁰.

La primera temporada con la dirección de William Forsythe se inauguró el 15 de septiembre de 1984 con el reestreno de *Gänge*. Su primer programa como director de ballet tuvo lugar el 11 de noviembre de 1984. *Audio-Visual-Stress* constaba de dos coreografías, *France/Dance*, que la había estrenado el 16-12-1983 el Ballet de la Ópera de París, y *Say Eye Bye*, un trabajo del año 1980 con el Teatro Dans de los Países Bajos, así como por la película *Berg ab* [Cuesta abajo], que se grabó en 1984 en el foso de la Ópera Estatal de Viena. El 5 de diciembre de 1984 siguió el ballet de velada completa *Artifact*. En

esa misma temporada, Forsythe creó otra obra de velada completa: *LDC*, que se estrenó el 1 de mayo de 1985 en el escenario de la ópera. Las piezas de la primera temporada estaban marcadas por el pensamiento de elaborar métodos de trabajo, planteamientos de problemas, métodos y materiales que la compañía, todavía joven, y su nuevo director de ballet podían manejar juntos en el futuro. Forsythe llegó a hablar incluso de una temporada para los bailarines.

Esa mirada hacia dentro y esa estética nueva habían desconcertado o incluso irritado a no pocos admiradores del ballet de siempre, de modo que Forsythe escenificó para la segunda temporada un musical que tenía por objetivo llenar de nuevo tanto las hileras semivacías de la ópera como la taquilla.

Isabelle's dance, estrenada el 3 de febrero de 1986, es un musical disparatado sobre la elaboración de un musical, en el que el personaje del título, Isabelle, ni aparece ni mucho menos baila. La idea y la escenificación corrieron a cargo de William Forsythe, la música la escribió Eva Crossmann-Hecht, que junto con Forsythe, Sara Neece y Stephen Saugey también esbozó los textos de las canciones.

Isabelle's dance, que acaba con la exclamación «¡pero ¿dónde demonios está Isabelle?!», retoma todas las convenciones y clichés melodramáticos del mundo del espectáculo para reducirlos al absurdo en artimañas surrealistas. No se omite nada: a Roxy, la talentosa chica tímida, la contrata el agente Mr. Mariposa, que aparece en escena con un disfraz de abejorro. Un héroe romántico con el ambiguo nombre de Boink Bonk le da consejos, y su ángel de la guardia, Mrs. Malloney, intenta ayudarla a sobreponerse a sus dudas. El espectáculo en el que debe aparecer ella sufre un continuo cambio en el reparto y nadie sabe con exactitud lo que pasa. Roxy tiene que ir al psiquiatra y le relata su infancia. Al mismo tiempo, las hermanas Placque, Dentina y Enamela cantan sobre el esmalte dental y sobre las espinacas entre los dientes, las Aloha Girls mueven las caderas, las hermanas Rima, Moon y June riman versos mientras dos cactus matan a los actores con sus púas. Al final, la autora, Mrs. Schmidt, está realmente en las últimas. ¡Le han cambiado su pieza! Todos constatan que se encuentran en el espectáculo equivocado, pero a pesar de todo hay un gran final.

Este musical de Forsythe desarrolla en tres horas más ingenio enigmático y fantasía que muchos de los espectáculos de las superproducciones de Broadway perfeccionadas hasta el tedio. La pieza se retomó en 1992 y en 1997

para gran alegría del público, que se divirtió de lo lindo las dos veces y que no pudo quedar saciado con *Isabelle's Dance*.

William Forsythe y Martin Steinhoff, que llegó al ballet en 1984 primeramente como director gestor, conformaron desde el principio el Ballet de Fráncfort como una compañía internacional. Desde 1986, las giras de la compañía por el extranjero figuraron como componente fijo de la programación de las funciones y de la temporada. Tras las vitoreadas actuaciones como compañía invitada en Stuttgart, Ferrara, Reggio Emilia, Módena, Bari y Roma, el grupo regresó en 1986 a Fráncfort, en donde la buena nueva de los éxitos en el extranjero trajo consigo paulatinamente también un cambio de enfoque y un cambio generacional en el público.

Ya un año más tarde tuvo lugar la primera actuación en Nueva York; en 1989, la primera gran gira por los Estados Unidos de América. Le seguirían Japón en 1991 y Australia y Nueva Zelanda en 1994. Poco a poco, el público de Fráncfort fue aceptando que el ballet de Forsythe no rendía homenaje a ningún tipo de sociedad extinta con sus formas de representación transmitidas por la tradición, sino que su ballet tenía la capacidad de conectar con las evoluciones en las demás artes, retomaba los debates actuales y reflexionaba del mismo modo que la vida y el pensamiento contemporáneos.

Ahora bien, tanto la situación espacial como la institucional del Ballet de Fráncfort no mejoraría significativa e irónicamente hasta después del incendio de la ópera. En la noche del 11 al 12 de noviembre de 1987, el edificio de la ópera en los Escenarios Municipales quedó completamente carbonizado por un incendio provocado. En consecuencia, el Ballet de Fráncfort tuvo que compartir los escenarios con la ópera y el teatro, hasta que en el mes de octubre de 1988 el teatro pudo mudarse a la velozmente rehabilitada Terminal de Bockenheimer, una antigua terminal de tranvías en el antiguo campus universitario. Para el Ballet eso significó la pérdida de la única sala de ballet del quinto piso del edificio de la ópera, de modo que la compañía tuvo que mudarse a las estrechas salas del Centro de Ballet de la calle Schwanthaler, en el barrio francfortés de Sachsenhausen. Sin embargo, esto resultó ser, en muchos sentidos, un golpe de fortuna. William Forsythe fue capaz de sacar algo también de aquella catástrofe. En una entrevista ofrecida al diario *Frankfurter Neue Presse*, dijo: «Ahora volvemos a tener una fuerte situación experimental de la que no solo

[...] podemos aprovechar el conocimiento y el material adquiridos, sino que también podemos crear nuevas reservas. Podemos trabajar más entre bastidores, ensayar con esmero y trabajar para alcanzar un nivel superior en la danza»¹¹. La proximidad en el espacio entre las personas, tal como recuerda la mayoría de los bailarines, cohesionó a la compañía como si fuera una familia y produjo muchas ideas.

«Hacer de la necesidad virtud», este principio parece tener validez incluso para el Forsythe de hoy en día. Él se adapta a las situaciones difíciles con una pragmática realmente desenfadada. No se amedrenta ante las dificultades, sino que las contempla como desafíos que pueden y deben tratarse de una manera creativa. Para él, la creatividad no depende en primera instancia de mucho dinero. La institución denominada «teatro» existe para crear y posibilitar la libertad de movimiento para la labor artística. Forsythe ha mantenido hasta el presente una sana desconfianza hacia las exigencias del negocio del teatro que espera que sus artistas le suministren un número determinado de piezas lo más exitosas posibles. No está en el ánimo de William Forsythe producir con una buena regularidad piezas previsibles y de éxito asegurado. Por un lado, sus piezas dominan el aparato teatral con virtuosismo; por otro lado, pasan por alto sus leyes con mucho ingenio y encanto, y ensanchan nuevamente, con cada pieza, sus posibilidades.

A pesar de la continuidad de su reflexión sobre la danza y el movimiento, Forsythe supo siempre transformar las aplicaciones para sus piezas de modo que no se agotaran en la mera repetición de una fórmula. Así pues, los modos de trabajo adquiridos con cariño se arrojan por la borda igual que las soluciones encontradas en su momento. Ya casi carga con el sambenito de estar haciendo cambios en sus piezas literalmente hasta el último minuto antes del estreno, antes de que se alce el mismo telón. Lo suyo no es lo transitado, ni lo fijado, ni lo previsible. En ocasiones han tenido que esperar incluso algunas altezas reales. Cuando el Ballet de Fráncfort llevó en 1990 a estrenar dos partes de *Slingerland* en el Het Muziektheater de Ámsterdam en presencia de la reina Beatriz de los Países Bajos, el comienzo de la función se retrasó durante más de media hora porque Forsythe estuvo realizando cambios en el escenario hasta el último segundo. Su majestad (eso es lo que llegó a oírse) lo soportó con entereza y dignidad, a la vista del resultado.

Para los bailarines, un método de trabajo semejante no es siempre muy agradable, por supuesto. Continuamente se ponen a prueba su receptividad y su capacidad de reacción y de cambio veloz. Para algunos bailarines, los largos horarios de ensayo que en los primeros años de la compañía podían durar hasta altas horas de la noche presentaban por consiguiente también cierta similitud con los «turnos en un cementerio».

En esa situación extraordinaria tras el incendio surgió *Impressing the Czar*, que se estrenó el 10 de enero de 1988 en la Ópera de Fráncfort. El punto de partida fue la pieza de un solo acto, *In the Middle, Somewhat Elevated*, estrenada en París durante la primavera de 1987, que finalmente se convertiría en el segundo acto de *Czar*. Su título se refiere a dos cerezas doradas que cuelgan algo por encima del gálibo en el centro del escenario.

Retomando la idea de los objetos, Forsythe, junto con el escenógrafo Michael Simon, repartió en la primera parte de la pieza atrezos dorados que estaban colocados sobre un estrado en forma de tablero de ajedrez, en pendiente e inclinado hacia delante. Todos los objetos están tomados de pinturas clásicas. Además, del caudal de imágenes de la historia del arte se seleccionaron pinturas en las que aparecen cerezas, y estas se proyectaron sobre una serie de folletos en el escenario. En el curso del primer acto van desprendiéndose de las paredes como las páginas de un libro. Provistos de trajes exuberantes que parece que provinieran del vestuario del teatro, corren, saltan y danzan los bailarines sobre el escenario, tan pronto bailan un dueto completamente neoclásico como caen unos encima de los otros en una danza nada clásica.

En esa atmósfera agitada, casi histérica, entran en escena Agnés y Rosa, dos colegialas uniformadas, con faldas azules y blusas blancas. En su igualdad representan para Forsythe la idea del *corps de ballet*. A través de un *walkie-talkie* se comunican con Rodger, a quien le transmiten todo lo que van descubriendo en ese museo imaginario. Le dicen que no hay ninguna cereza, pero que en todos los canales de la televisión puede verse a un tal Mr. Pnut. Este brinca sobre el escenario con un tutú corto de piel de vaca en calidad de Amor, armado con carcaj, arco y flechas.

Forsythe tematiza aquí la apertura del espacio de representación recordando que en las postrimerías del siglo diecinueve todavía se le mostraban al zar de Rusia los grandes ballets de acción de Marius Petipa en un

espacio cerrado. Ahora bien, ¿qué sociedad iba a reflejar el ballet en 1988 después de las revoluciones políticas y sociales del siglo veinte? *Impressing the Czar* es una pieza con las decoraciones portátiles de la edad dorada del ballet. Los atrezos dorados se subastan en el tercer acto en un número divertido en pleno escenario. Ya pasó la era del feudalismo cuyo símbolo era el ballet. Finalmente, en las partes cuarta y quinta, tanto las mujeres como los hombres de toda la compañía están vestidos con el uniforme de colegiala de Agnés. Además, todos llevan las mismas pelucas de paje. En una emocionante danza ritual, bailan en torno al difunto Mr. Pnut, que ahora lleva un traje del Renacimiento y que fue asaeteado con flechas igual que san Sebastián, antes de volver a resucitar al final y ponerse a la cabeza de la compañía embravecida para acometer un final arrebatador.

Alertado por su precaria situación espacial, en 1987, inmediatamente después del incendio, el Teatro del Châtelet de París también tanteó el terreno y se interesó por Forsythe. Esta casa renombrada, en la que en 1912 se había estrenado *La siesta de un fauno* de Vaslav Nijinsky, no poseía ninguna compañía propia y por ello intentó mover a William Forsythe junto con su gente para que se mudaran a París.

Sin embargo, Hilmar Hoffmann, jefe de la sección de cultura, reaccionó con rapidez. Presentó una oferta a William Forsythe que este no podía rechazar. El contrato original de Forsythe tenía una validez de dos años y había sido prorrogado por otros dos años más en 1986, más allá de la dirección artística de Michael Gielen. El sucesor de este, Gary Bertini, se había declarado dispuesto a hacerse cargo de Forsythe y del Ballet de Fráncfort, pero Hilmar Hoffmann aprovechó las nuevas negociaciones contractuales para convertir a Forsythe a partir del año 1990 en el primer director artístico de ballet de Alemania. Martin Steinhoff pasó a ser el director gestor antes de abandonar el ballet en 1998. A partir de ese momento, el Ballet de Fráncfort dispuso de un presupuesto propio. En asuntos de administración y en el acceso a la técnica, Forsythe, en calidad de director artístico, recibió el mismo derecho de intervención que sus colegas de la ópera y del teatro.

Aparte de esto, pareció que el incendio abría la posibilidad de mejorar notablemente las agobiantes condiciones de trabajo del ballet. Fue así como se originó en la séptima planta de las instalaciones del teatro un complejo del

todo nuevo que estaba reservado al ballet. Junto a numerosos despachos, se acondicionó una sala de ballet, de modo que por la vía más rápida quedaron a disposición del ballet dos espacios para los ensayos y los entrenamientos.

No obstante, la opción de París no se quedó en el cajón. Forsythe aspiraba a una colaboración con el Teatro du Châtelet para procurarle al ballet un segundo pilar. En el mes de diciembre de 1988, el por aquel entonces alcalde de París, Jacques Chirac, y su homólogo de Fráncfort, Wolfram Brück, firmaron un contrato por el cual el Ballet de Fráncfort se comprometía a dar aproximadamente entre uno y dos meses por temporada veinte funciones en París y a desarrollar piezas nuevas. Poder trabajar entre cuatro y seis semanas en un teatro con una completa equipación técnica significaba disponer de una creativa libertad de movimiento para ensayar, aspecto este que para William Forsythe ya por aquel entonces representaba una parte esencial de su trabajo.

El primer estreno en el Teatro de Châtelet tuvo lugar el 20 de octubre de 1990 con la versión en cuatro partes del ballet *Slingerland*. La primera parte se había estrenado ya un año antes en Fráncfort como parte del programa mixto *Parallax*; la segunda y la tercera parte se estrenaron en junio de 1990 en el Holland Dance Festival en Ámsterdam. Es un proceder típico de Forsythe desarrollar ballets que duran toda una velada a partir de piezas de un solo acto ya existentes, que se integran en las piezas nuevas ya sea de manera completa o en una forma ligeramente cambiada. Junto a los ya mencionados *In the Middle, Somewhat Elevated* de 1987, que encontró su sitio en *Impressing the Czar* un año después, *Enemy in the Figure* (1989) se convirtió en la parte central de *Limb's Theorem* (1990) y *Self Meant to Govern* (1994), en la primera parte de *Eidos: telos* (1995). De una versión corta de *As a Garden in this Setting* (1992) se pasó un año después a una velada entera de ballet. En raras ocasiones sus piezas son creaciones acabadas, cerradas. La primera versión de *The Loss of Small Detail*, del año 1987, tiene que ver muy poco con la segunda versión de 1991. *The Vile Parody of Address* (1988) se transformó en 1991 en una pieza completamente nueva que se sigue modificando en la actualidad.

Slingerland rapta a los espectadores a un imaginario mundo de ensueño, en el que los enanos se rebelan contra los gigantes mientras los bailarines flotan en cuerdas por lo alto del escenario y están provistos

de micrófonos y de auriculares para dirigir lo que sucede por debajo de ellos como si fuesen comandantes en jefe. Unas cabezas calvas sobresalen de unas trampillas en el suelo. Estos seres consiguen salir a través de los agujeros hacia la libertad apenas con un brazo, sujetando una piedra que gira, levantándola y moviéndola a un lado y a otro. Esta forma de dar bandazos a la que alude el título de la obra tiene su continuidad en el tutú de los bailarines, con ondulaciones y vueltas estilizadas. La artista neoyorquina Cara Perlman construyó para el ballet gigantescos objetos que transformaron el escenario en un paisaje primigenio y arcaico. En el primer acto hay rocas colgando del techo y piedras esparcidas. Personajes imaginarios de cartón blanco pueblan el escenario en la tercera parte, y en la cuarta, una gigantesca garra domina el trasfondo derecho del escenario y amenaza con aplastar todo lo que se pone en su camino.

Cuando Forsythe indica en sus entrevistas que el mejor público para *Slingerland* son los niños, está atribuyendo a su ballet una función similar a la del *Cascanueces* de Tchaikovsky y de Petipa. En él, un cascanueces que ha cobrado vida rapta a la pequeña Clara en la noche de Navidad y la conduce a su castillo de confituras a través de un paisaje invernal en el que los copos de nieve danzan. También aquí deben librarse luchas antes de que el sueño se cumpla por la danza armónica. Así, los ratones de la sala de estar de la casa de los padres luchan primero con los soldaditos de juguete antes de precipitarse sobre el ejército de Cascanueces. En el duelo entre el Rey de los ratones y Cascanueces parece que vence el Rey de los ratones hasta que Clara lo mata con una zapatilla, igual que la bailarina al final de *Slingerland* quiere arrojar una piedra a la gigantesca garra mientras se va extinguiendo la luz por encima de ella. El sueño del movimiento puro, armónico, neoclásico, que para Clara y su príncipe solo se cumple en el territorio imaginario del castillo de confituras, lo sueñan también en la pieza de Forsythe los bailarines, que danzan como extasiados y que se reúnen una y otra vez en grandiosos *pas de deux*.

Tras el incendio, la Ópera de Fráncfort se reinauguró el 6 de abril de 1991 con un estreno operístico. Solo un día más tarde, el 7 de abril, mostraba el Ballet de Fráncfort *Slingerland*, una señal de la importancia que se asignó en Fráncfort al ballet que entretanto había difundido en todo el mundo la fama de la ciudad como baluarte de la cultura y de la vanguardia.

El contrato entre el Ballet de Fráncfort y el Teatro de Châtelet estuvo vigente primero desde 1990 a 1994 y se renovó hasta 1998. Posteriormente, el Teatro de Châtelet tuvo que permanecer cerrado durante mucho tiempo a causa de las amplias obras de rehabilitación. En 1999, William Forsythe pasó a ser director artístico del antiguo *Off-Bühne Theater am Turm*, que ya en 1996 se había trasladado desde la plaza Eschenheimer Tor a la Terminal de tranvías de Bockenheimer. Con ello, el ballet obtuvo un tercer lugar para su actividad además de los escenarios de la ópera y del teatro, lo cual dio alas de nuevo a la imaginación de Forsythe. Con el estreno de *Endless House* el 15 de octubre de 1999 se efectuó la mudanza simbólicamente junto con el público. Mientras que la primera parte del ballet tuvo lugar todavía en el edificio de la ópera, los espectadores tuvieron que cambiar de lugar durante la pausa y trasladarse hasta la terminal de tranvías de Bockenheimer, en donde se exhibió a continuación la segunda parte. En un gigantesco juego espacial, Forsythe obsequió a su público ese espacio nuevo e hizo posible que los espectadores se movieran libremente por él y lo descubrieran por sí mismos.

William Forsythe decidió no prorrogar su contrato como director artístico más allá de la temporada 2003/2004. Con el final de esa temporada, la ciudad de Fráncfort del Meno cierra tanto el Theater am Turm como el Ballet de Fráncfort, el sector que bajo su dirección le procuró tantísima atención internacional y éxitos como ningún otro. «Otorgar a esta forma artística impulsos y oportunidades de realización es una obligación indiscutible para una metrópolis como Fráncfort del Meno», escribió Hilmar Hoffmann todavía a comienzos de la era Forsythe, en 1985¹².

Danzar, en palabras del filósofo francés Alain Badiou, significa también inaugurar espacios en los que pueda suceder el pensamiento. «La danza –dice Badiou–, simboliza el espacio que el pensamiento llena»¹³. Para Forsythe, ese espacio está en el futuro por fuera del ensamblaje de los Escenarios Municipales, en una forma autónoma de organización para su propia compañía.

Lenguaje: Hipótesis sobre el ballet

«Con la danza hago lo mismo que con las palabras. Lo que he experimentado por la vía del lenguaje hablado, solo lo he aprendido manipulando el lenguaje de la danza», declaró Forsythe en 1987 en una entrevista de Eva-Elisabeth Fischer¹⁴.

En esa entrevista describe tanto su comprensión del ballet como su manejo de la forma clásica. El ballet es para él en primer lugar un lenguaje que funciona según determinadas reglas. Del mismo modo que el lenguaje humano se compone de determinadas clases de palabras que, ordenadas correctamente, dan como resultado una frase con sentido y gramaticalmente correcta, el ballet consta de figuras concretas que pueden combinarse unas con las otras. Así pues, el ballet es el arte de una determinada forma de organización de cuerpos en el espacio. Por un lado, esta forma de organización puede hacer referencia a la coreografía, es decir, a ciertas sucesiones de pasos y de relaciones entre los cuerpos en el espacio y en el tiempo. Por otro, se alude por consiguiente, también, a la forma de organización del cuerpo danzante que está estructurado de un modo y manera concretos y que tiene que comportarse en el espacio y en el tiempo.

Desde que Pierre Beauchamp fijara en la Academia Real de Danza fundada en París en el año 1661 por Luis XIV las cinco posiciones básicas como vocabulario de base de la *danse à l'école*, pocas cosas han cambiado en las figuras fundamentales. En su método para bailarines, Charles Blasis, el director de ballet de la Scala de Milán, definió en 1820 la danza principalmente como un arte de las posturas que se originan a partir de la interacción armoniosa de las extremidades. Desde su punto de vista, la oposición armónica de las distintas partes del cuerpo y una fijación firme en las caderas que hacen aparecer el torso relativamente inmóvil procuran estabilidad al bailarín. En el ballet, según él, la organización de cabeza, brazos, piernas, pies y torso se puede llevar a cabo siguiendo determinadas reglas complejas que establecen que un doblar de codos tiene que ir acompañado de un doblar de las muñecas para que el brazo no parezca rígido. La cabeza tiene que estar girada siempre un poco hacia la izquierda o la derecha para combinar con la vivacidad de las líneas de los brazos¹⁵. A esto va unida una jerarquía de valores que distingue como perfecto a un bailarín, pero a otro lo califica de menos bueno porque no sabe ejecutar las figuras conforme a las reglas.

Ahora bien, el trabajo de Forsythe se ocupa de ambos aspectos. La manipulación del lenguaje de la danza de la que él parte se refiere a la posición de las figuras o bien de las palabras en el sistema completo de su ordenación espacial y temporal. Él descompone las figuras y las sucesiones de los pasos

en elementos aislados que repite y varía, que traslada del centro del escenario a un lado, que separa espacialmente o interrumpe para los espectadores mediante telones que caen o apagones. Además de esto, interviene también en la organización interna del cuerpo del bailarín cortando relaciones y creando otras nuevas.

En la historia de la danza es un viejo tópico medir la corrección de la ejecución con la vara de medir de la pintura, que tiene que valer como modelo para bailarines y coreógrafo. De esta manera, el ojo del observador, tal como expone Charles Blasis, tiene que poder aquietar al bailarín en cada momento de su movimiento. Solo cuando se muestra conforme a los principios verdaderos merece la palma del vencedor. El movimiento aparece prioritariamente como transición entre las poses que son dignas de ser pintadas¹⁶.

Pero el movimiento también tiene en sí ya algo de pose, porque tiene que orientarse de manera frontal hacia el observador conforme a principios externos del ordenamiento en perspectiva. Forsythe contrapone a esta lógica visual externa del movimiento una interna, anclada en el cuerpo mismo. Para el ojo del observador suele permanecer invisible aquella coordinación nueva y altamente compleja de las partes del cuerpo. La cualidad de la nueva forma de movimiento es diferente dependiendo de cada pieza. Unas veces, los movimientos parecen vibrantes y de un gran dinamismo como en *Limb's Theorem*, otras, de una lentitud lírica, casi hipnótica, como en *The Loss of Small Detail* o en *Quintett*. En ambos casos consiguen su efecto cautivador, sugestivo.

En una entrevista que William Forsythe concedió el 29 de enero de 1983, antes del estreno de *Gänge*, explicó lo siguiente:

«Hay que describir el ballet. El ballet es un complejo de interacciones en diferentes niveles de lenguaje. Está el lenguaje especializado, el lenguaje cotidiano, la historia del ballet, la descripción de los roles de los bailarines en el siglo diecinueve; también cómo se describen a sí mismos en sus roles; pero también hay dependencias, por ejemplo, dependencias educativas, es decir, cómo se educa cada bailarín como bailarín. Todo eso son experiencias, cada bailarín tiene su historia propia, pero conoce también la historia del ballet»¹⁷.

Por tanto, el ballet no representa para él ninguna estructura cerrada, monolítica. La definición que los coreógrafos han dado del ballet desde el siglo diecisiete, para Forsythe significa tan solo una posibilidad de concebir el ballet.

En una escenificación de *El lago de los cisnes* ni siquiera en la actualidad se da un cuenta de todas las experiencias y conocimientos diferentes de los bailarines de los que Forsythe habla aquí: todos pasan a un segundo plano por detrás de la historia. Por el contrario, a él le interesa permitir y recuperar lo excluido por la historia. De ahí que el punto de referencia hacia el clasicismo permanezca en todas sus piezas, por muy diferentes que puedan llegar a ser. Sus trabajos, pese a la disparidad de sus medios, son siempre reflexiones sobre los axiomas del ballet. Cada pieza representa la investigación de un parámetro específico del ballet y, por consiguiente, se entiende como hipótesis sobre el ballet. ¿Qué significa que la exigencia del «encuentro», del unísono de los movimientos, como en *Gänge*, determine el ensayo, el entrenamiento y la ejecución? ¿Qué cantidad de la armonía que hay que expresar puede encontrarse en el trabajo de los bailarines?

Con Michel Foucault puede designarse la actitud de Forsythe frente al ballet como la de un genealogista. En el centro de la investigación hace tiempo que dejó de estar la pregunta acerca del origen de determinados fenómenos en favor de la pregunta acerca de los «innumerables comienzos» que cuestionan la identidad del fenómeno.

«La genealogía no se remonta al pasado para construir una gran continuidad más allá de la dispersión del olvido. No debe mostrar que el pasado sigue estando ahí, que sigue viviendo en el presente vitalizándolo en secreto después de haber estampado a todos los periodos una forma fija desde el principio. [...] Tratar de aclarar el hilo complejo del origen significa mucho más que retener lo que ha sucedido en su dispersión: los incidentes, las discrepancias mínimas o incluso las revoluciones absolutas, los errores, los errores de apreciación, las cuentas equivocadas que permitieron que se originara lo que existe y lo que tiene valor para nosotros. Lo que importa es descubrir que en la raíz de eso que reconocemos y de eso que somos, no se halla la verdad ni el ser, sino la nimiedad de lo aleatorio»¹⁸.

De una manera comparable, William Forsythe no intenta reproducir el ballet como una forma fijada que a partir de un determinado momento del origen quedó establecida de una forma definitiva y válida. «No soy ningún guardián del museo de la tradición —dice—. La historia es algo vivo que no puedes poseer. Eres parte de una tradición, y te mueven en ella»¹⁹. Él pregunta por lo excluido, por lo que se desechó para hacer surgir el ballet de una forma determinada,

de una forma que ahora reclama para sí el derecho único de ser denominada «ballet». Él pregunta por las demás posibilidades que se hallan en esa forma y que la transforman cuando se siguen sus sinuosos hilos. Sigue la pista de los fragmentos que, cuando se cambian de sitio como en *Gänge*, adquieren otro significado. Sin embargo, lo heterogéneo del ballet también es ballet, es otra posibilidad de ejecutar el ballet.

Cuando Forsythe habla del ballet como lenguaje y afirma de una manera un tanto apodíctica: «Hablo ese lenguaje. No cito ese lenguaje», entonces está poniendo de manifiesto que no está satisfecho con la mera relectura de los clásicos que consiste en deletrear correctamente su vocabulario. No obstante, él cree que el «ballet es una idea muy buena» porque es un «corpus de conocimiento» que lo une forzosamente con el pasado²⁰. Aunque el ballet es historia, se recuerda desmontándolo incesantemente y volviéndolo a montar de nuevo, precisamente hablando su lenguaje.

Puede que *Artifact* sea la pieza que tematiza de la manera más bella la lingüística del ballet. En calidad de primer ballet de toda una velada en el nuevo período de Forsythe como director artístico, se estrenó el 5 de diciembre de 1994 en la Ópera de Fráncfort. Se mantuvo casi veinte años en el repertorio de la compañía y se representó en todo el mundo hasta que se le dio sepultura en Amberes en el año 2002 durante una actuación como compañía invitada.

Al comienzo de la pieza, un único anuncio publicitario ilumina el suelo en la parte izquierda del escenario vacío. En una oscuridad casi completa, atraviesa el escenario una bailarina que aparece embutida en un blanco fantasmal y a la que se denomina «Other Person». Apenas desaparece de la escena, aparece una mujer vestida con ropaje barroco y se planta precipitadamente con amplia gesticulación en el centro del espacio. Da unas palmadas y con esa señal comienza la música: *Las Bach Variations* de Eva Crossman-Hecht, que en el segundo acto son relevadas por la *Chacona en re menor* de Bach. «*Step inside*», nos invita esa mujer. Tras ella, en la penumbra de otro personaje, aparece un hombre con un megáfono. «I forget the dust. I forget the rocks», se oye decir con su voz metálica e incorpórea. La cabeza y el torso del personaje blanco del principio aparecen ahora por una trampilla del suelo del escenario. El hombre del megáfono se agacha hacia ella y dice: «I forget the story about you. Remember, remember, remember». Con una pose amanerada se

topa con la mujer del disfraz histórico: «Good evening. Remember me?». Pero sus palabras no le pertenecen. El hombre del megáfono la exhorta a emplear las palabras correctas. Ella obedece a regañadientes hasta que al final los dos acaban peleándose en el tercer acto a voz en grito y descontroladamente.

Algo más tarde aparece por la escotilla de nuevo el personaje blanco sin nombre para ejecutar unos enérgicos *ports de bras*. Da palmadas cada vez que junta los brazos frente al cuerpo y por encima de la cabeza. Una serie de bailarines que perseveran en la oscuridad de los escenarios laterales responde a sus señales repitiendo las palmadas. Hacia el final del primer acto y el comienzo del segundo, ella se halla frente al *corps de ballet* como una maestra cuyos alumnos asimilan sus movimientos básicos de brazos y piernas, como si se tratara de un ejercicio de repetición: *Tendus avant, arrière, croisés*.

Ya en el primer acto se pone de manifiesto el procedimiento de Forsythe. Pone en paralelo el lenguaje verbal con el lenguaje de los movimientos de ballet eligiendo cada vez tan solo unos pocos elementos. Así, los personajes solo utilizan un puñado de palabras, verbos como *recordar* y *olvidar*, *ver*, *oír*, *pensar*, *decir* y *hacer*, pronombres personales como *yo*, *tú*, *él* y *ella* o adverbios de tiempo como *siempre* y *nunca*. Por su parte, los bailarines emplean solo unos pocos pasos y ejercicios básicos que ejecutan una y otra vez con una precisión constante. De la misma forma que los bailarines van combinando sus elementos cada vez de una manera nueva, los hablantes consiguen frases cada vez más desatinadas a través de la combinación de las palabras que, aunque son correctas desde un punto de vista gramatical, son completamente ilógicas semánticamente. Los movimientos predominantes de brazos y piernas se caracterizan todos por dirigirse desde el centro del cuerpo hacia la periferia de este. Son movimientos trasladados, extendidos y sobreextendidos, lo cual queda claro sobre todo en el segundo acto en los dos bellos *pas de deux*. El cuerpo ocupa su mayor extensión posible en el espacio. Detrás de las dos parejas pueden verse formaciones de bailarines que enmarcan el centro del escenario en diferentes figuras geométricas que se suceden de manera diferente unas a otras.

A causa de su exagerada gesticulación, se puede equiparar a la mujer del traje histórico con el ballet tradicional de acción. La historia que se cuenta se lleva hacia delante con gestos y movimientos pantomímicos, mientras que la danza pura incumbe al personaje de blanco. Este encarna

precisamente el principio estructural del ballet, el de formar concatenaciones a partir de elementos aislados. A ambos se les une el lenguaje verbal en la persona del hombre del megáfono, pero este discute sobre todo con la mujer del traje histórico.

Artifact ya pone de manifiesto con claridad lo que son siempre los ballets de Forsythe: un análisis y un debate sobre la historia de la danza, que se trae al presente en numerosas alusiones. A través de la pelea que lidian los dos personajes por las palabras correctas, aparece también una historia matrimonial: una pareja casada que riñe y que en el tercer acto se vocifera mutuamente en toda regla. Con ello se retrotrae Forsythe a la historia del nacimiento del ballet en el Renacimiento. Muchos de los ballets cortesanos que servían para la ostentación y la demostración del poder de los príncipes y de las casas reales se realizaban con ocasión de las nupcias. Por un lado eran un componente de las fiestas en las que la corte se autoagasajaba; por otro, eran declaraciones políticas de intenciones que se exponían de forma alegórica bailando, hablando y cantando en una especie de obra de arte integral.

Ahora bien, que esa pareja de casados no se profese precisamente ningún cariño en *Artifact*, sino que anden a la gresca en toda regla, tiene que ver con la situación personal de Forsythe en la época del nacimiento de la pieza. También esto se encuentra a menudo en sus coreografías. Se originan a partir de un suceso subjetivo concreto al que se le superponen otros niveles de significado hasta que queda superado por completo en una estructura fuerte.

Derivaciones de Balanchine: el neoclasicismo

Es característico de William Forsythe que se ponga a debatir con los acontecimientos y las posibilidades de la compañía para la que trabaja. De la misma manera que después de veinte años se pondría a estudiar muy poco *El lago de los cisnes* para su compañía de Fráncfort, tampoco impondría a una compañía de cuño neoclásico sus experimentos escénicos y dancísticos más radicales. La respuesta a la pregunta sobre lo que resulta sensato para los bailarines correspondientes, lo que pueden rendir estos, determina el comienzo de su labor. Forsythe crea sus ballets para los bailarines con los que trabaja, quienes, a la inversa, lo inspiran para su trabajo. Así es como surgieron sus piezas, que a

primera vista causan una impresión convencional, ofrecidas casi sin excepción a las grandes compañías de ballet tradicional: *New Sleep* (1987) para el Ballet de San Francisco; *Behind the China Dogs* (1988) y *Herman Schmerman* (1992) para el Ballet de la Ciudad de Nueva York; *The Second Detail* (1991), en Toronto, para el Ballet Nacional de Canadá; *In the Middle, Somewhat Elevated* (1987) así como *Woundwork 1* y *Pas./parts* (1999) para el Ballet de la Ópera de París.

Forsythe coloca siempre en escena a sus bailarines de una manera extremadamente plástica. La orientación frontal de los cuerpos, que puede observarse en muchas compañías clásicas y que reduce a estos a la medida de una imagen plana bidimensional, él la evita mediante giros y extensiones de las extremidades a las que siguen simultáneamente y siempre varias orientaciones espaciales. El tronco no reposa nunca rígido sobre una cadera caída que tire el cuerpo como conjunto hacia dentro, sino que prolonga el cuerpo gracias a la movilidad dentro del espacio.

Su concepción de que el ballet visibiliza en el espacio y en el tiempo la matemática inherente del cuerpo humano, su geometría, relaciona a Forsythe con George Balanchine, el gran maestro del neoclasicismo y cofundador del Ballet de la Ciudad de Nueva York. Sin embargo, no es menos importante el ideal de Balanchine sobre el ballet como música visualizada, lo que hace que Forsythe recurra una y otra vez a Balanchine. Durante mucho tiempo, dice Forsythe, no hubo en la danza ningún otro como Balanchine. Ese ideal está basado en el principio básico de una ordenación abstracta que se encuentra representado en la unión armoniosa de movimiento y música. Este se basa por completo en una cierta visión barroca del mundo, una visión que Balanchine ha apoyado a través de numerosas alusiones a las etiquetas y a las formas cortesanas de la danza. La danza no expresa nada aparte de sí misma, se coloca en el espacio mismo para exhibirse como ordenación armoniosa de cuerpos con motivo de festividades y solemnidades. Esta idea de la ordenación armoniosa del mundo se refleja en la idea de la ordenación armoniosa de los cuerpos, que el espectador puede ver y oír en el entrelazamiento de música y movimiento.

En las piezas postreras de Balanchine, como por ejemplo en *Agon*, del año 1957, única pieza de Balanchine que el Ballet de Fráncfort, de manera significativa, incluso estuvo estudiando en 1991, se expresa esa ordenación en una coreografía en serie, cuyas partes están montadas de acuerdo con determinadas

sucesiones y principios matemáticos. Ya la técnica de ballet de Balanchine fue en el principio una derivación de la técnica clásica cuyo vocabulario amplió él mediante la posibilidad de la colocación paralela de los pies y cuya propuesta para la organización de los cuerpos él aumentó y extendió gracias a la acentuación de las extremidades extralargas y delgadas. Se trata de una determinada idea de ballet que se deriva de las coreografías de Marius Petipa para el Teatro Mariinski en la segunda mitad del siglo XIX, de su trato con el *corps de ballet* y los solistas. «Marius Petipa inventó la idea de una danza "pura", de las formaciones y simetrías complejas y de los desarrollos caleidoscópicos de los movimientos. George Balanchine simplemente la desfiguró un poco [...]; empleaba los mismos principios de ballet, pero las reinterpretó»²¹. En este sentido, también la referencia de Forsythe al clasicismo es una derivación más de los principios del clasicismo que él rompe y desplaza en el espacio y en el tiempo.

France/Dance, estrenada en 1983 en la Ópera de París, surgió medio año después de la muerte de Balanchine y se le dedicó a él. Forsythe retoma movimientos de su pieza *Apollon Musagète* (1928), la coreografía originaria del ballet neoclásico que está basada, además, en un mito fundacional: Apolo, el Dios de las artes, organiza una competición entre las musas para ver cuál de ellas es capaz de expresar mejor el ideal de armonía. Terpsícore, la musa de la danza, acaba siendo la vencedora.

Forsythe desmonta los *solí* y los *pas de deux*, los hace bailar en otra sucesión o los traslada a un lateral del escenario, en la oscuridad, donde apenas se les puede reconocer. A través de una pared corrediza cae una sombra alargada sobre el escenario y se traga a los bailarines, los borra a su paso como si se apoderaran de ellos el tiempo y la muerte. Esta disgregación de un orden establecido en algún momento está intercalada en un proceso escénico que refleja la posición de Balanchine entre el viejo y el nuevo mundo, entre sus raíces en Europa y su éxito en los Estados Unidos de América. Sabine Rothe, de estatura baja, ordena en el espacio del escenario los objetos creados por la artista Cara Perlman. Entre la Torre Eiffel y las Pirámides de Guiza se encuentran también una figura de King-Kong y el Empire State Building. Sonidos naturales se mezclan con los rugidos del león del logotipo de las películas de la MGM y la pieza *El clave bien temperado* de Bach. Rothe recita un texto que una y otra vez plantea la cuestión acerca de la jerarquía de los juicios culturales

de valor. ¿Qué objeto posee culturalmente un valor más elevado que otro? Sin embargo, su texto trata también de la ordenación del recuerdo que oscila de lugar en lugar cuando pretende llevar algo a la memoria. Pero los recuerdos emergen en otro sitio condicionados por el paso del tiempo, porque su espacio original hace mucho tiempo ya que no les es accesible. Forsythe transfiere la discontinuidad temporal, que está en relación con el recuerdo, a la situación espacial de la actuación. Se acuerda del *Apolo* de Balanchine reordenando los componentes en el escenario.

Esta pieza es un ejemplo temprano del gran talento de Forsythe para emplear todos los recursos del teatro, con el fin de captar también escénicamente lo que investiga en el plano del movimiento y de la coreografía, de modo que se rompen y se reflejan mutuamente ambos planos. Los trabajos de Forsythe son, asimismo, ejemplos de un arte de la comprensión, entre cuyos elementos pueden establecerse numerosas relaciones sensibles y semánticas.

Forsythe investiga igualmente en *In The Middle, Somewhat Elevated* lo que significa que algo sea «susceptible de interpretarse en ballet». El forzamiento de la forma se trata aquí de una manera similar a la de *France/Dance*. En un lateral del escenario, en semipenumbra, los bailarines están esperando para bailar sus variaciones. Para ello se dirigen sencillamente al centro del espacio o persisten en el lateral en una inversión de lo que es el centro y la periferia, y dejan el centro a un trío compuesto por dos bailarinas y un bailarín. Entre estos se entabla una pequeña lucha: un hombre que se halla desgarrado entre dos mujeres, o bien que es lanzado por ellas de aquí para allá.

El despedazamiento de las sucesiones y relaciones tradicionales de los pasos procura a los movimientos una energía y una dinámica tremendas porque se danzan sin preparación, por decirlo así. Si en el ballet se introduce cada figura mediante los pasos preparatorios, Forsythe deja libres esas transiciones y de esta manera aísla las figuras en una sucesión ininterrumpida de culminaciones que parecen explotar en toda regla. Él acelera la velocidad y prolonga la orientación vertical de los cuerpos, cuya energía rebosante puede casi tocarse con las manos. El mismo Forsythe describió esta pieza como un estudio sobre los «elementos del virtuosismo académico que siguen siendo considerados como lo "clásico"»²². Al retomar esos elementos y exagerarlos, se los fuerza a entrechocarse consigo mismos como extraños y novedosos.

El hecho de que la danza no es ninguna conversión lineal de la música, lo pone una y otra vez de manifiesto con claridad la colaboración de Forsythe con el compositor holandés Thom Willems. Willems, de la quinta de 1955, estudió piano y composición en el Conservatorio de La Haya, y trabaja principalmente con el sintetizador. Con la ayuda de este reúne y almacena su *material* y desarrolla sonidos y diferentes timbres que junta en una composición siguiendo unas determinadas premisas.

A comienzos de los años ochenta, Thom Willems vio una pieza de William Forsythe y quedó impresionado por su concepción del material y por el modo de su conversión. Escribió una carta a Forsythe y se encontraron los dos. Desde la pieza *LDC* de 1985, los dos trabajan juntos de manera continuada. Desde entonces han surgido más de cincuenta piezas musicales.

Lo que sobre todo une a Willems con Forsythe es su predilección por las estructuras. Si Forsythe trabaja en los rasgos fundamentales del ballet clásico, Willems trabaja en determinados parámetros musicales. La coreografía y la composición se corresponden en el hecho de que respectivamente presentan variaciones en torno a una estructura. De este modo, la música de *Die Befragung des Robert Scott* [El interrogatorio de Robert Scott] se compone solamente de una única nota, la nota si, que es modulada, superpuesta y rebajada para generar una dinámica específica con la que puede trabajar el ballet. *Limb's Theorem* trabaja principalmente con la melodía, mientras que *The Loss of Small Detail* renuncia casi por completo al ritmo. Para *As a Garden in this Setting*, Willems intentó renunciar de igual manera a la melodía, la armonía y el ritmo para aislar el movimiento en la música y hacerlo audible. Algunas veces, como en *Herman Schmerman*, surgen en ese proceso figuras polirítmicas que no siempre facilitan la tarea a los bailarines de encontrar un acceso a ella danzando. Al mismo tiempo, la música de Willems, tal como él mismo lo expresa, es «marcadamente visual»²³. Abre a la danza espacio y atmósferas, sin fijarla ni coartarla.

La herencia de las artes plásticas: la labor en el espacio

La relación de Forsythe con el espacio del escenario es, sin duda, de todo menos clásica. No tiene en ninguna consideración la ordenación de los elementos escénicos y de los cuerpos tomando en cuenta la perspectiva central. La orien-

tación tradicional de la danza en la pintura y en los principios de composición de esta tuvo como consecuencia que hasta bien entrado el siglo xx se comprendiera el escenario como un lienzo que hay que pintar conforme a las leyes de la perspectiva. En 1760, el gran reformador del ballet, Jean-Georges Noverre, formuló ese ideal en su libro *Cartas sobre la danza*, de la siguiente manera:

Un ballet es un cuadro: el escenario es el lienzo; los movimientos mecánicos de los figurantes son los colores; su fisionomía es, si se me permite expresarlo así, el pincel; las combinaciones son la vivacidad de las escenas; la elección de la música, los ornamentos y el vestuario conforman el colorido; y el compositor es el pintor²⁴.

Eso significaba, por regla general, que los grupos y las formaciones se ordenaban a lo largo de un eje central imaginario por el que se orientaban tanto las líneas espaciales como las figuras de los bailarines. Con esa disposición simétrica no solo se dividía el escenario en dos mitades iguales, sino que incluso los cuerpos de los bailarines representaban un eje vivo de coordenadas. Habían adoptado las exigencias de las proporciones armoniosas y de la perspectiva (como por ejemplo en la postura de las piernas giradas básicamente hacia afuera) en la alineación de sus cuerpos. Esta ordenación, que resultó abolida en la danza libre y moderna en el debate con las vanguardias de las artes plásticas, se ha mantenido en el ballet hasta muy entrada la época moderna. Ni *Les Sylphides* de Michel Fokine, del año 1909, que para muchos críticos representa el primer ballet abstracto porque renuncia por completo a la acción y a la trama, ni las piezas como *Concerto Barrocco* de George Balanchine salen adelante sin la perspectiva central.

Fue Merce Cunningham, habitante asiduo de la zona fronteriza entre la danza moderna y el ballet, quien comenzó en los años cincuenta a dinamitar el espacio del escenario y a liberar la mirada de los espectadores de su fijación rígida en un centro. El título de una de sus coreografías, *Points in Space*, puede considerarse como una obra programática en el sentido de que cada punto del espacio es susceptible de convertirse en el centro de actividades dancísticas, que a menudo tienen lugar simultáneamente en diferentes lugares, de modo que el espectador puede dejar vagar la mirada o incluso tiene que decidir qué quiere ver y seguir. Si cambia su perspectiva, la pieza pasa a tener otro

aspecto. Esto tiene como consecuencia también ciertas transformaciones en la dramaturgia de las piezas. De este modo, cada secuencia de la danza puede convertirse en un punto culminante autónomo, sin tener que someterse a la secuencia lineal de principio, parte central y parte final o a la jerarquía gráfica de lo que es primer plano y fondo.

La evolución de William Forsythe hacia un espacio abierto tiene su punto de partida en los escenarios de construcción arquitectónica fija, como los que diseñó el escenógrafo Axel Manthey para *Time Cycle* o para *Say Bye Bye*. En colaboración con el escenógrafo y director Michael Simon, esos espacios comenzaron a ponerse en movimiento. Simon, nacido en 1958, estudió escenografía en Stuttgart entre 1978 y 1981 con Jürgen Rose, en la Academia Estatal de las Artes Plásticas. Al mismo tiempo fue dándose a conocer poco a poco en diferentes galerías de Stuttgart, Colonia, Washington y Nueva York como artista performativo. En 1981 conoció a William Forsythe (quien por aquel entonces ya había dejado el Ballet de Stuttgart), en el proyecto performativo *Events 1, 2 and 3* realizado en el Wagenbach Tunnel de Stuttgart. Su primer trabajo conjunto fue *Gänge*. Siguió después *LDC*, *Isabelle's Dance*, *Impressing the Czar* y *Limb's Theorem*.

Ya en *Gänge* se habían abierto y girado las paredes y se habían generado rupturas de la perspectiva. El escenario para la siguiente colaboración de Forsythe y Simon, *LDC*, de 1985, se componía, aparte de algunos tabiques móviles, de dos objetos sobredimensionados que dispuestos sobre una tarima giratoria podían desplazarse mutuamente para abrir cada vez nuevas perspectivas escabrosas a partir de superficies inclinadas y de líneas precipitantes. Durante la función, un gigantesco dado gira continuamente de una manera nueva en el campo visual de los espectadores; sus cuatro lados desempeñan diferentes funciones. En un lado sirve como almacén de atrezzo, mientras que otro lado solo está compuesto por altavoces, y un tercero por letreros cuadrados con texto cuya escritura es un código de barras blancas y negras de ordenador. Cuando una cara se detiene en paralelo a la rampa, el escenario se reduce a una banda estrecha en la que un bailarín retira incesantemente unas varas y monta soportes para micrófonos mientras que una bailarina da instrucciones a través de un micrófono. Unas veces actúa como locutora; otras, como animadora que incita a los bailarines a realizar determinados trabajos.

Hacia esa caja se mueve una turbina de cinco metros de altura (que la compañía bautizó durante los ensayos con el nombre de «Mumbo Jumbo»), que como un gigantesco ojo vigila por encima de los bailarines arracimados como hormigas a su sombra. Al final están todos sentados delante como ante un ídolo, pero la turbina no se mueve. En el segundo acto de esta pieza de dos horas, esos objetos duros y de estructura fija son desbaratados por la intervención de materiales fluidos que unas veces se emplean para la construcción de una tienda de campaña, y en otras, como folletos de una escena en medio del escenario, crean un espacio. Por encima se proyecta la foto de un paisaje. Igual que ocurriría en *Impressing the Czar*, aquí vuelve a citarse la historia del arte con su fondo de imágenes cuyas leyes de la perspectiva hacía mucho tiempo ya que habían quedado abolidas en los espacios de las piezas de Forsythe. Los románticos paisajes anímicos que se exhiben en ballets como *Giselle* o *El lago de los cisnes* hacen sitio, como en *LDC*, a la atmósfera de un trabajo duro que hace aparecer a los bailarines como las ruedecillas de un mecanismo en un mundo tecnificado.

Forsythe adora emplear el escenario entero para sus escenificaciones y sabe manejarse en sus límites y en sus efectos. De esta manera, en *LDC* el escenario está abierto hasta los cortafuegos. Se actúa tanto por encima de una tribuna en la parte posterior del escenario como en el foso de la orquesta en el que los bailarines se introducen brincando para arrojar unas mantas grises arriba, al escenario. Entre el cubo y la turbina se abre un paso largo de cuarenta metros que conduce a las profundidades y en cuyo punto de fuga (desde el punto de vista de la perspectiva central) está colocada una batería de luces compuesta por ocho focos. La iluminación de las escenas se produce, a menudo, solo de manera puntual, con fuentes de luz integradas con precisión en la actuación. De esta manera andan dispersas por el suelo, por ejemplo, algunas bombillas que iluminan a los bailarines desde abajo y confieren a sus caras un perfil muy definido. Se hacen ondear unas bombillas en los cables, como relámpagos. El contraluz reduce a los bailarines a sus contornos y transforman su tamaño. Los ambientes que se crean de esta manera tienen siempre algo de misterioso, de impenetrable en sí mismos. Los bailarines se exponen a un entorno que no pueden controlar, cuyo horizonte se transforma continuamente y cuya perspectiva permanece difusa.

El hecho de que Forsythe, con medios relativamente sencillos, sabe crear imágenes pegadizas lo demuestra también en *Enemy in the Figure* (1989). Un único foco que mueven los bailarines sobre el suelo del escenario crea magníficos efectos luminosos, abre y cierra espacio, hace desaparecer los muros y los límites se vuelven permeables.

Para él, el espacio no es ninguna forma hueca estática, no es ningún marco en el que se colocan los bailarines, sino un principio dinámico que surge en la interacción precisa con otros medios como la luz y se transforma a través del movimiento. Son espacios que laten, espacios vivos que respiran con los bailarines. En *Enemy in the Figure*, se retoma ese latir en la forma de un tabique de madera de forma ondulada, situada en la diagonal dinámica, en cuyas curvaturas los bailarines, dependiendo de la colocación de la luz, pueden desaparecer en toda regla. Hay una soga tirada en el suelo a través de la cual dos bailarines envían breves sacudidas de energía que se transmiten por la soga como si fueran olas.

Enemy in the Figure es como un campo eléctrico por el que los bailarines dan giros, remolinos y persecuciones, movidos por la música rítmica de Thom Willems.

Esta pieza se integró un año después en el ballet de velada entera *Limb's Theorem*. Para las otras dos partes, Michael Simon diseñó objetos que intensificaban la definición de espacio cerrado²⁵.

En la primera parte domina el escenario una gigantesca vela de barco que un asistente puede hacer que gire colocada en una articulación. En la tercera parte, cuelgan del gálibo esculturas de madera, varas que en intervalos regulares están apoyadas en un tabique lateral y bolas que ruedan sobre el suelo formando un campo arquitectónico compuesto de superficies y líneas en el que los bailarines pueden moverse. Ahora bien, primero tienen que afirmarse sobre todo contra los objetos que les cierran el camino e impiden a los espectadores la mirada expedita sobre ellos. Una y otra vez la vela de barco tapa sus *pas de deux* o las formaciones alargadas hasta el tope, de modo que el trazado de sus líneas queda otra vez roto y desplazado ópticamente. Con ello se originan una fricción y una tensión adicionales que convierten esta pieza en una de las coreografías más dinámicas de Forsythe.

El punto de partida tanto para los movimientos como también para el escenario son los dibujos del arquitecto estadounidense Daniel Libeskind, compuestos por líneas abstractas, curvas y figuras geométricas recortadas que se extienden como una explosión por encima de la superficie. Mediante recortes y arrugas, Forsythe y Simon intentaron traducir en el espacio el principio de Libeskind de un espacio utópico a partir de la superficie. Las líneas y las figuras tridimensionales generadas por las arrugas sirvieron a los bailarines como base para su propio descubrimiento de movimientos al haber transmitido a sus cuerpos el principio del aislamiento y del desplazamiento de las líneas en el espacio. Para esa exploración de los movimientos, Forsythe utilizó sobre todo las articulaciones de los bailarines (tal como ya resuena en el título) con las que pueden iniciar movimientos en todas las direcciones del espacio.

Un espacio dinamitado y deconstruido de tal manera que casi hace imposible a los espectadores captar en su totalidad el conjunto completo de los procesos que tienen lugar en el escenario. A esto se añade la distribución de la luz, que hace aparecer una y otra vez oscuras a formaciones enteras de bailarines. Incluso nuestra percepción se ve fragmentada, se sustrae, de modo que el ojo hambriento jamás puede apropiarse por completo de la pieza. Lo que podemos hacer, aunque de esta manera perdemos la visión general, resulta una experiencia al lado de la danza. Tenemos que movernos a través del laberinto que tras cada curvatura y cada recodo nos abre otra perspectiva sorprendente y un nuevo espacio.

Forsythe ha tematizado también el dinamitado espacio concebido como un cuadro en los escenarios de ballet haciendo que la mirada de los espectadores sobre el escenario se vuelva consciente. Desde que en 1984, en *Artifact*, el telón cayera varias veces con aplomo en medio de una escena, sabemos que para William Forsythe lo fundamental en sus ballets es la vista. Su ballet, que entre tanto ha ascendido a la condición de clásico, quebrantó nuestro *continuum* de percepción y nos volvió conscientes de nuestra mirada glotona sobre el escenario. Querríamos ver con toda tranquilidad a los bellos bailarines en sus *pas de deux* tensados hasta el desgarró, sin que se nos sorprenda a cada instante.

En *Steptext*, del año 1985, una especie de variación sobre *Artifact*, se interrumpe súbitamente la música de Johann Sebastian Bach, de modo que los bailarines se ven obligados a seguir danzando sin música. A la inversa, los tres

bailarines y su compañera cesan sus dúos tensados hasta reventar y deambulan por el escenario en diagonal para formar una nueva posición sin tener en cuenta el curso de la música. De repente se apaga la luz, pero los bailarines siguen danzando.

Lo que por aquel entonces muchos espectadores y críticos interpretaron como provocación era nada más ni nada menos que un análisis de la situación del teatro en la que se percibe normalmente la danza. El principio tradicional de combinar y unir objetos unos con otros con el fin de generar una impresión de belleza queda infringido aquí para turbar nuestra arraigada actitud receptiva y mostrarnos cómo está construida la belleza. El gran arte de Forsythe consiste en no dejar aparecer nunca tales análisis de una manera seca o incluso descabezada. Él une un grado elevado de autorreflexión crítica de la propia práctica artística con la alegría de la danza y el placer de poner en escena asuntos complejos de una manera amena y divertida.

La mirada sobre la danza fue desde entonces un tema predominante en los trabajos de Forsythe. Después de que en 1999 el Ballet de Fráncfort obtuviera un escenario adicional en la Terminal de tranvías de Bockenheimer, esa temática del ver se ha intensificado en las piezas de Forsythe. Tanto *Endless House* (1999) como también *Kammer/Kammer* (2000) fueron proyectos que colocaron en el centro de atención una determinada política del ver.

En *Endless House*, que se estrenó el 15 de octubre de 1999, William Forsythe expone con toda claridad los fantasmas de la tradición del ballet en la arquitectura del teatro ya en la división en escenario y platea, así como las líneas visuales en el escenario reviven determinadas formaciones históricas que fueron fundadas en la época cortesano-aristocrática del ballet.

La primera parte de la velada tiene lugar en la Ópera de Fráncfort, cuya platea permanece vacía. Los espectadores se distribuyen por los palcos desde donde a pesar de tener una visión distante del escenario, lo ven por completo. No pasan muchas cosas en él verdaderamente. En el centro, un poco desplazado hacia atrás, allí donde comienzan a estrecharse las líneas laterales hacia el punto de fuga, hay dos tresillos indonesios separados por una gran distancia entre ellos. Encima del asiento que está más atrás, se sientan dos hombres (en el estreno fueron William Forsythe en persona y Ron Thornhill). Ascenden por encima de un fondo pintado que yace en el

suelo y que paulatinamente comienza a izarse hacia arriba y, de este modo, se tapa la parte trasera del escenario con el cortafuego y el aparato que está allí plantado.

La bailarina Dana Caspersen escribió el texto en el que este extraño ser doble provisto de cuatro brazos, cuatro piernas y dos cabezas balbuce sentado en el banco como si surgieran los balbuceos de él con gran resistencia. Está basado en el discurso de defensa que Charles Manson pronunció durante su juicio en 1970 frente a un tribunal estadounidense. Manson, para muchos el anticristo por antonomasia, fue el cabecilla de una milicia apocalíptica que en 1969-1970 asaltó la casa del director de cine Roman Polanski y asesinó a la esposa embarazada de este, la actriz Sharon Tate, así como a amigos y otras personas presentes en la casa. Lo que a Forsythe le interesa del personaje de Manson es el contexto ocultista y ritual en el que cometen los asesinatos, un contexto que escapa a nuestra comprensión occidental de la racionalidad. Los dos hombres se mueven lentamente entre estremecimientos, se arrastran, retuercen las extremidades y se dirigen así al banco de delante antes de salir simplemente de la escena.

No es casual que se asemejen en su extraño acoplamiento a una divinidad asiática. La cultura musical y teatral de los balineses es el segundo intertexto que conforma la pieza. La pieza de gamelán *Sirimpi* (Preparativos para la muerte) de Java llena el escenario de la Ópera tras la partida de los dos hombres, una muerte que puede referirse tanto a los asesinatos de Manson (en cuanto al contenido) como a la situación del teatro mismo (en cuanto a la forma). Y es que durante los siguientes tres cuartos de hora descenderán y ascenderán farolillos y fondos pintados desde la trampilla generando un efecto hipnótico. Si al principio están en blanco y negro, Forsythe añade también colores hacia el final: el azul, el rojo y el amarillo.

En la primera parte de *Endless House*, Forsythe posibilita a cada espectador una visión casi idéntica sobre el escenario, pero lo que el ojo del observador ve es la maquinaria de tramoya del aparato técnico del teatro. La máquina de ilusión del teatro funciona en vacío. Lo que refleja y devuelve al observador es su visión, que desde una posición elevada no se apodera aquí del suceso, sino de sí mismo. Aquí quedan expuestas, por tanto, las implicaciones de la perspectiva central que se basa en un ojo que todo lo ve, que tiene que encontrarse por fuera del campo de visión en una posición trascen-

dental, por decirlo así. En este estado se encuentran también los espectadores de los palcos de la Ópera. Sin embargo, los fondos pintados, que pueden ser considerados lienzos o incluso una pantalla de cine que corta el campo de visión para que pueda perfilarse sobre ellos un objeto, sirven solo al juego de luces. La luz genera aquí exclusivamente sombras y contornos que remiten al acto de ver.

La segunda parte de *Endless House* disuelve por completo la rígida ordenación visual de estructura jerárquica de la primera parte. Tras un cambio de lugar, el observador se encuentra de nuevo en medio de un campo abierto. A lo largo de los más de treinta metros de la terminal de tranvías de Bockenheilm tienen lugar diferentes actuaciones de danza por las cuales el observador no solo puede deambular, sino que, además, el espacio completo sirve como pista de actuación en la que deben encontrarse los bailarines y los espectadores. Esas actuaciones tienen lugar incluso en las pocas hileras elevadas de asientos situadas en un margen de la nave. Los bailarines se preparan y son contemplados en la cercanía inmediata de los espectadores, lo cual convierte sus preparativos naturalmente en una escena. Hay una mesa a un lado en la cual los bailarines incluyen a los espectadores en la función y los convierten en actores a ojos de terceros. El bar sigue estando abierto durante la función. Está permitido llevar bebidas en todo ese espacio.

A todo lo largo de la terminal de tranvías se extiende una pista de baile. Notas escritas a mano indican a los espectadores que también les está permitido moverse por ella con la condición de que se descalcen. Hay sillas desperdigadas en hileras por encima de la pista de actuación. Tabiques móviles de madera estructuran el espacio primero en tres centros distintos de actividad. Si en el espacio posterior hay una formación de bailarines exhibiendo pasos básicos de ballet, en el campo central hay una alfombra blanca de lana extendida en el suelo. Hay un perchero móvil con disfraces y pelucas. En la zona delantera tienen lugar algunos sobrios movimientos típicos de Forsythe. Por medio de tabiques móviles se transforma una y otra vez la ordenación del espacio y, por consiguiente, las líneas visuales sobre lo que sucede. Resulta imposible verlo todo. Pero también es imposible seguir un fragmento desde un lugar. Una y otra vez se cierra la visión, una y otra vez se incita a cambiar de posición sin tener que volver a ella más tarde. Cada cual puede

elegir libremente su perspectiva, la cual exhibe abiertamente su limitación. Pueden formarse grupos alrededor de bailarines aislados o de formaciones que vuelven a diluirse con la misma rapidez. Si en *Endless House I* cada cual veía todo y finalmente solo su propia mirada, ahora nadie lo ve todo, ni siquiera el coreógrafo que se ha escondido en el centro del campo, detrás de un foco móvil, para dar instrucciones.

Este espacio abierto carga al espectador con una responsabilidad propia aún mayor. Cada cual se construye su propia pieza a partir de las perspectivas que ha elegido. Ninguna se asemeja a la de los demás porque nadie lo ve todo. Y cada cual establece su propia relación personal con los bailarines de quienes los espectadores tienen que asumir la responsabilidad en ese espacio dividido. ¿Intervienen en lo que está sucediendo o impiden la actuación planeada? De este modo, *Endless House* se convierte también en un experimento social que en el debate con el aparato visual denominado teatro prueba constructivamente otra forma de convivencia simbólica que ya no vive de la oposición binaria «escenario/espacio de los espectadores», sino que extrae su energía del campo de las diferencias individuales.

Isometrías cinéticas: el polo sur del ballet

Comprender el ballet como un lenguaje cuyos pasos uno puede transformar en su sucesión (igual que ocurre con las palabras) para generar otros significados y alcanzar efectos es una de las caras del debate de Forsythe con el clasicismo. Una consecuencia mucho más radical es la reconstrucción del cuerpo del ballet y del bailarín, que puede suceder cuando uno comienza a rastrear sus posibilidades ocultas en el interior de la organización del ballet clásico.

Unido a esto existe otro planteamiento de la cuestión. Lo principal no es ya la gramática ni la estructura del ballet, sino la cuestión de la posibilidad de la producción de movimiento. En las Ciencias del Teatro se circunscribe desde hace algún tiempo todo esto con el concepto de lo performativo: el arte, y por consiguiente también el ballet, se comprende como un contexto de acción con implicaciones sociales y culturales. Para el trabajo de Forsythe, esto supone un giro aún más extremo hacia los bailarines en su libertad de tomar decisiones y trabajar de manera autónoma y responsable.

Ya en *Limb's Theorem*, los escenarios de arquitectura fija, que en los años ochenta todavía caracterizaban las piezas de Forsythe, dan paso a objetos móviles. Esto tiene que ver también con las elevadas exigencias de las giras: las piezas con escenarios casi vacíos pueden transportarse mejor. Pero, por otro lado, desde los años noventa se ha trasladado con mucha mayor intensidad el principio de la arquitectura en los cuerpos de los bailarines, quienes gracias a la especificidad de sus movimientos hacen originar cuerpos que, a su vez, se convierten en figuras plásticas y absolutamente móviles en el espacio.

El punto de partida para esta evolución fue la pieza *LDC* y en su continuación *Die Befragung des Robert Scott* [El interrogatorio de Robert Scott], que tuvo su estreno el 29 de octubre de 1986 en el Teatro de Fráncfort. Sin embargo, el difunto al que paradójicamente hay que interrogar no es solamente el oficial británico de la marina Robert Falcon Scott, que falleció en 1912 en la competición con el noruego Roald Amundsen por el descubrimiento del polo sur. *Die Befragung des Robert Scott* es también una autopsia de una pieza muerta, pasada, y en relación con esto un interrogatorio que el coreógrafo se hace a sí mismo sobre el trabajo realizado hasta la fecha, sus planteamientos y sus éxitos o fracasos.

Algunos elementos de la escenografía de *LDC* se retoman de nuevo en *Die Befragung des Robert Scott* y se almacenan ordenadamente en los laterales del escenario. Altavoces, cables y siete notas escritas provenientes del cubo de *LDC* bordean los laterales, mientras que el centro, esta vez, pasa a pertenecer a los bailarines. Su material móvil procede de *LDC*; un programa de ordenador lo ha reordenado. En los laterales hay mesas. En la parte de atrás (a la derecha desde la perspectiva del espectador) está sentado un orador de perfil que repite textos de *LDC*. Hace preguntas a los bailarines, que las responden a coro con *yes* o *no*. Una cámara graba su cara y la proyecta a una pantalla que está sobre la mesa, al otro lado del escenario.

La historia en la que Forsythe basa *LDC* es la conquista del Polo Sur. Sin embargo, esta historia no se narra en el sentido convencional, sino que más bien fluye en una forma abstraída y sucinta gracias a numerosas alusiones en la pieza. Forsythe trabaja, tanto en *LDC* como también en *Die Befragung des Robert Scott* †, con una cadena de analogías mentales que le permiten reproducir acontecimientos históricos como la conquista del Polo Sur con la super-

posición de textos literarios, de la historia del ballet y del propio proceso de trabajo. Gracias a estas superposiciones e interferencias se origina una textura densamente entrelazada de medios que forma zonas de significado sin seguir un relato lineal como ocurre en el ballet de acción.

Una tercera fuente de inspiración para este complejo de piezas es la novela de terror de Mary Shelley, *Frankenstein*, del año 1818. Victor Frankenstein está obsesionado con la idea de encontrar el elixir de la vida. Este científico compone un cuerpo de apariencia humana a partir de fragmentos de cadáveres que extrae de cementerios, y le insufla vida. Sin embargo, la criatura de Frankenstein solo causa aversión entre los seres humanos, y como ni es amado ni se le permite amar, se convierte en un asesino. Persigue a su creador por toda Europa, hasta que finalmente los dos se encuentran en la zona de hielos perennes del Ártico. Tras una dramática lucha, Frankenstein pierde a su criatura en aquellas inmensidades heladas. Al bailarín que en *Die Befragung des Robert Scott* da vueltas por el escenario con un cubo sobre la cabeza le gusta narrar acerca de ese cuerpo monstruoso que fue engendrado mecánicamente, y lo hace con movimientos robotizados.

Forsythe, en sus coreografías *LDC* y *Die Befragung des Robert Scott* proyecta el Polo Sur sobre el ballet, el monstruo de Frankenstein sobre la estructura del cuerpo del bailarín y el trabajo de exploradores y descubridores sobre el trabajo del coreógrafo y los bailarines. El cuerpo del ballet sirve aquí de modelo para la máquina cuyo producto y funcionamiento se investiga. También el cuerpo del ballet, a la hora de posibilitarle un mayor radio de acción, es un cuerpo desmembrado, «no natural», pero que a la postre vuelve a estar compuesto de una manera armoniosa.

Lo que une estos tres niveles en ambas piezas es la idea (o la realidad) del fracaso de sus hacedores. Ese fracaso es también un fracaso de la técnica, lo cual se traduce en este contexto tanto a la maquinaria técnica como a la técnica de la danza. Robert Scott perdió en la competición por la conquista del Polo Sur y lo pagó con la vida. Mientras el noruego Amundsen se deslizaba por encima del hielo y de la nieve hacia el triunfo con ayuda de trineos movidos con perros, Scott no avanzaba porque sus trineos motorizados, pese a la técnica avanzada que debía procurarles el triunfo, no funcionaban debido al frío y tenían que ser accionados manualmente. La pieza relata, por consi-

guiente, también el fracaso de la era industrial en las banquisas. El fracaso fue tanto de Scott y de Frankenstein como también de Forsythe, en una idea que no puede realizarse no solo a causa de un error humano o técnico. Los motivos del fracaso son de naturaleza estructural, pero, en el caso de William Forsythe, estos abren nuevas posibilidades del movimiento en la danza.

En diversas entrevistas, Forsythe subraya un detalle importante más en la competición por el Polo Sur: el Polo Sur, como el escenario de *LDC*, es únicamente una «geografía móvil», un suelo de placas de hielo que se desplazan permanentemente al que Scott da vueltas de forma constante. Con ello se transforma también el ángulo desde el cual el observador divisa el polo.

Para el coreógrafo, el ballet clásico representa del mismo modo una abstracción semejante, una idea:

El ballet solo existe en la teoría. [...] Cada bailarín tiene que aprender que el ballet solo lleva una existencia potencial. Nadie es capaz de bailar un arabesco absoluto, correcto. Todo lo que un bailarín puede hacer es moverse a través de la figura del arabesco con su cuerpo individual y sus facultades como a través de una forma vacía. La idea de poder conquistar el Polo Sur sigue una lógica similar. Si el Polo Sur, en rigor, no existe como punto constante, uno tampoco puede haber estado allí²⁶.

Así pues, ningún bailarín es capaz de bailar un arabesco correcto. Solo es capaz de acercarse a él con sus facultades individuales, igual que Scott al Polo Sur. Sin embargo, cuando cree estar allí, la figura ha vuelto a escapársele de nuevo. Esta representa únicamente una forma posible dentro del *continuum* del movimiento y de las perspectivas, que el bailarín puede recorrer sin permanecer nunca allí ni poseerla correctamente.

En 1989, Forsythe da a este fenómeno el nombre de *paralaje*, que designa el principio de la desviación²⁷. La posición en la que se encuentra un determinado objeto depende del ángulo desde el que se contempla. El lugar en el que hay que encontrarlo queda determinado únicamente por la diferencia de los distintos ángulos de visión que recaen sobre él.

En este punto nos topamos con el núcleo filosófico del trabajo de Forsythe. Él no se cansa de subrayar que nadie puede llevarse nunca las figuras y los movimientos del ballet porque solo existen en el momento

en el que se ejecutan y en el lugar en el que se realizan. La danza es un fenómeno fugitivo que no puede dejar ningún rastro material en el sentido de las obras de arte fijadas, de manera diferente a como ocurre con la literatura, el cine o la pintura. Forsythe radicaliza esta visión que vale en principio para toda forma de arte sobre un escenario, y lo hace tomándola en serio. Si la danza es un fenómeno que en el momento en el que surge ya contiene el momento de su desaparición, en rigor no puede existir en absoluto el ballet. Existe únicamente como relación de ideas, como imagen primigenia ideal, y en ese principio todo bailarín no puede sino permanecer detrás de su perfección.

Ante la idea platónica del ballet, el *eidolon*, de la cual se habla en el título de la pieza de Forsythe *Eidos: telos*, tiene que fracasar por fuerza toda práctica de la danza. Al fin y al cabo, todas las secuencias de pasos y todas las figuras representan ideales abstraídos del ballet. Como tales son inmateriales y una idea pura. Si entran en contacto con el cuerpo concreto de un bailarín, tienen que desprenderse inevitablemente de su perfección. Así pues, un bailarín solo puede errar en realidad. De ahí que en los bailarines de William Forsythe uno busque en vano poses o figuras mantenidas que pudieran considerarse puntos culminantes de una sucesión de pasos. Tan solo rozan figuras como los arabescos, se aproximan a ellas antes de volver a desaparecer en el flujo permanente del movimiento.

De todas formas, hay en cambio un segundo fenómeno que no presenta la danza para nada como una forma artística fugitiva, sino como forma de una permanencia especial. Este segundo aspecto tiene que ver con el cuerpo de los bailarines, que posee la capacidad de recordar. Mediante el entrenamiento y el ensayo diario se va formando como cuerpo de bailarín hasta que tras años de trabajo duro ejecuta de manera automática determinadas series de movimientos y coordinaciones de grupos de músculos y de extremidades.

Este conocimiento corporeizado, tal como funciona el ballet u otras formas de la danza, Forsythe lo hace suyo. Su trabajo en el ballet requiere la memoria corporal de los bailarines que con cada movimiento recuerdan también el ballet. Por esta razón le gusta trabajar con bailarines educados a la manera clásica, porque poseen la facultad de ejecutar rápidamente procesos de elevada complejidad. De ahí que la historia del ballet esté presente también

en todas sus piezas, aunque estas no parezcan ballet, porque es la historia de los bailarines. El carácter de absoluta actualidad de la danza contiene, de este modo, el pasado vivo que siempre lo acompaña y que se cita, por decirlo así, en cada movimiento. Sin embargo, mediante esa evocación involuntaria se le abre también una nueva perspectiva, es decir, un futuro.

Lo que se promovía a la luz del día en los intentos de no «hacer» un arabesco, sino de acercarse a él y de ir a través de él era otro tipo de coordinación de movimientos que el ballet clásico, en calidad de organización corporizada, repite, recuerda y cambia. El cuerpo del bailarín funciona como un prisma en el que los rayos de luz o, como en este caso, las líneas, se quiebran. El bailarín registra estas «rupturas externas e internas» del movimiento y las transforma de nuevo en movimientos. En *Robert Scott* está el intento de observar, de transmitir líneas, superficies o puntos de una parte del cuerpo a otra, para alcanzar así el paralelismo de las formas que cuestionan la organización erguida, de simetría axial, del cuerpo que danza. Forsythe documenta ese procedimiento con el concepto de «isometrías cinéticas»²⁸.

En su CD-ROM *Improvisation Technologies*, que se concibió como programa didáctico por su tipo de exploración y coordinación del movimiento, Forsythe define el concepto de isometría como una relación entre las formas que son transmitidas a otras partes del cuerpo. De este modo, la forma de un brazo derecho en ángulo que se mantiene arriba se corresponde con la misma forma del brazo izquierdo que se mantiene abajo. La línea entre la parte inferior y la parte superior del cuerpo sirve aquí de eje de reflejo para la forma de movimiento. Aparte de esto, Forsythe amplía ese concepto transmitiendo no solo las formas a las partes del cuerpo, sino también la energía del movimiento. La energía como flujo y fuerza del movimiento se transmite a otra parte del cuerpo, se obtiene y se prosigue desde otro lugar²⁹.

Forsythe, en este contexto, piensa también en una «estructura cristalina interna» que le posibilita emprender la reorientación de las formas y de los movimientos en el espacio. «Conforme a la concepción tradicional, los movimientos parten en el ballet desde el centro del cuerpo hacia un espacio hipotético. Yo, en cambio, presupongo una geometría cristalina, interna y que produce el propio cuerpo, que a su vez influye en el movimiento en el espacio»³⁰.

Rastrea las conexiones internas entre los movimientos, oye también las resonancias que un movimiento produce en otra parte del cuerpo, para investigarlo. La disolución de las figuras del movimiento, como por ejemplo la del arabesco, parece ser menos el resultado de una supresión de elementos de unión, como en *In the Middle, Somewhat Elevated* que, más bien, una amplia delimitación y un tratamiento de las zonas de transición, un sondeo de posibilidades ocultas, mediante el cual las conexiones son más bien prolongadas en lugar de ser reducidas. Ese tratamiento de los andares o de las danzas del ballet obtiene, con relación a las isometrías cinéticas, una figura externa, hecho este que omite el centro más importante, la imagen primigenia ideal. Forsythe lo extrae, *lo ausenta*, para que surja así otro nuevamente.

En piezas puras de danza como *Workwithinwork* (1998), ese tratamiento intercalado de la danza con el centro vacío conduce a un lenguaje híbrido del movimiento que cubre, más allá de los límites ideológicos, todo el espectro del ballet, desde la danza moderna hasta las formas contemporáneas. A partir del análisis inicial del lenguaje del ballet y de sus fragmentos, surgió una nueva forma cerrada que ha absorbido en sí misma el conocimiento de los demás lenguajes del movimiento.

Nieve y círculo: figuras de otro tiempo

Partiendo de las isometrías corporales, Forsythe desarrolló diferentes métodos para transformar la cualidad del movimiento. Siempre parte de un axioma del ballet, para investigar como en un laboratorio cómo reacciona al cambio y qué resultados produce.

Las cualidades específicas del movimiento que Forsythe persigue en *The Loss of Small Detail* son una suavidad y una transparencia increíbles. Los bailarines parecen haber perdido toda energía. Se deslizan repetidamente por el suelo sin un control visible sobre sus músculos, solo para volver a levantarse en extraños movimientos giratorios. Forsythe desarrolló un método en el que el foco de la mirada no está frente a los bailarines, como es habitual en el ballet clásico, sino que se encuentra más bien vuelto hacia dentro. La capacidad de percibir su entorno se reduce en favor de una percepción aumentada de sus propias extremidades y grupos de músculos. Esta coordinación quebrada en el

interior del cuerpo impide por lo visto que los bailarines bailen como normalmente hacen los bailarines de ballet. «Sin embargo, en ello no se destruyen los fundamentos –explica Forsythe–. Se alcanza así únicamente un principio contrapuesto de estabilidad. El pequeño detalle que se ha echado a perder es la orientación corporal de los bailarines en el espacio. En la misma medida en que los bailarines dejan un tipo de fuerza, se pone en juego otra»³¹.

Como muchas de las piezas de William Forsythe, también *The Loss of Small Detail* recorrió varias fases durante su nacimiento. Una primera versión se estrenó en 1987 en la Ópera de Fráncfort, pero enseguida quedó olvidada hasta que Forsythe presentó una versión completamente nueva en 1991 que, a su vez, experimentó una reelaboración radical en diciembre de 1991.

La primera parte, *The Second Detail*, es un ballet neoclásico con un riguroso trazado de las líneas cuya ordenación simétrica fuerza Forsythe de la manera acostumbrada para repartir nuevamente en el espacio a los grupos de bailarines aislados.

La segunda parte es, seguramente, una de las piezas más potentes en imagen y más bellas que Forsythe haya coreografiado nunca. El ballet actúa dentro de un cubo blanco que recuerda un museo. Sus paredes pueden enrollarse y desenrollarse como rollos de pergamino, mientras que simultáneamente forman el fondo para todo tipo de proyecciones. Algunos minutos después del comienzo de la pieza comienza a caer nieve lentamente sobre el escenario y a cubrirlo con una capa metafórica de olvido, al mismo tiempo que amortigua sus sonidos. Al fondo aparecen algunas líneas de una obra de Yukio Mishima, solo para que vuelvan a enrollarse inmediatamente: «Each passing year, never failing to exact its toll, keeps altering what was sublime into the stuff of comedy»³². El diente del tiempo roe incesantemente los objetos y transforma en una comedia lo que en su día fue bello y sublime.

The Loss of Small Detail plantea también la cuestión acerca de lo que sigue quedando de bello y de sublime en el ballet cuando se ha perdido de manera irrecuperable su contexto histórico, como por ejemplo la sociedad cortesana en la que la danza poseía una función política. Como procedente de otra época y de otra realidad que podría ser también la de una película que se proyecta en la pared blanca, un bailarín desnudo que lleva una máscara de salvaje pisa el escenario después de una sonora tormenta electrónica. Todo

el carácter sublime del poderoso guerrero que fue en su día se ha desprendido de él; trasladado a un escenario desconocido, tiene que producir por fuerza un efecto inevitablemente ridículo. El creador de modas japonés Issey Miyake diseñó para ese ballet un vestuario con estrafalarios picos dentro de los cuales los cuerpos de los bailarines parecían transformarse en seres extraños.

En otra escena, una bailarina está sentada a una mesa en la parte delantera central del escenario, mientras una segunda bailarina está tumbada en el suelo a su derecha. Esta enreda a la primera bailarina en un ritual de preguntas y respuestas. De sus «apuntes» y «traducciones» va leyendo preguntas e intenta extraer algún significado de unas historias de la prehistoria que Forsythe ha sacado de un volumen de relatos de Jerome Rothenberg. Sin embargo, el letrado que está encima de la mesa dice «versión III A» y alude así a un número ilimitado de otras posibilidades que podrían salir a la luz en el caso de que la sesión continuara, se formularan otras preguntas o se interrogara a otra persona distinta. Todo puede significarlo todo, en efecto, a causa de la pérdida original o de la pérdida del origen, de la «pérdida del pequeño detalle» al que se refiere el título del ballet. Si falta esa clave del pasado, no existe ningún origen asegurado, sino solo interpretaciones. Si se ha extraviado el contexto histórico estabilizador, entonces del ballet no quedan más que decoraciones portátiles que deben utilizarse. Pero del olvido que recorre el ballet como tema, surge en William Forsythe algo nuevo. El malinterpretar y el no-saber-ya pone en marcha un proceso de producción de significados que permanecen por fuerza de manera fragmentaria debido a la falta de la clave en todos.

También *The Loss of Small Detail* muestra que uno no puede poseer simplemente las tradiciones como la del ballet clásico para cuidarlas como a la niña de sus ojos. Eso significaría silenciarlas, lo cual vendría a ser lo mismo que su muerte. También la niña del ojo (en oposición a su estática función supervisora en el modelo óptico de la perspectiva central) se halla en un movimiento incesante. Uno, en calidad de bailarín y coreógrafo, solo puede moverse dentro de la tradición para continuar describiéndola y cambiándola.

Si en *The Loss of Small Detail* la inversión de la perspectiva conduce a una percepción propia transformada, *As a Garden in this Setting*, de 1992 (originalmente una obra de un solo acto que se rehizo un año más tarde y a la que se le añadió una segunda parte) está basada en el principio del giro y contragiro.

Forsythe cambia la orientación de los giros dejando su ejecución a la respiración de los bailarines. Con ello se vuelven más abiertos, ganan otro radio y cambian, por consiguiente, también la posición del cuerpo en el espacio que, a su vez, se convierte en el punto de partida para otros movimientos. Ambas piezas crean otros lugares casi mágicos, en los cuales impera otro tiempo y que recuerdan a Sigmund Freud y su representación del tiempo en el inconsciente, en donde no existe ningún tipo de temporalidad.

En este sentido, puede describirse el cuerpo de los bailarines como un palimpsesto, sobre el cual existen diferentes coordinaciones almacenadas unas encima de las otras sobre una misma superficie, porque nada de él queda olvidado. Originalmente, ese sustantivo designaba a un pergamino antiguo cuya escritura se raspó para reescribir nuevos textos por encima y ahorrar así en material, o designaba también una estratificación geológica en la que son visibles todavía los rastros de formaciones más antiguas, pero aquí el concepto de palimpsesto se utiliza para describir una forma de la memoria que paradójicamente se ocupa de extinguir la memoria en el acto del recuerdo, es decir, de la danza. Recordar significa inventar, producir un nuevo significado sobre los jeroglíficos del pasado. Ambas piezas son un descubrir y un raspar de esas capas hasta hacer legible de nuevo lo no legible y hacer visible nuevamente lo desfigurado para aparecer como posibilidad del movimiento.

Al comienzo de *Garden*, el escenario se halla en penumbra. Solo hay un monitor en el tercio de la derecha, en el suelo, en la parte posterior del escenario. Ilumina y muestra imágenes de la naturaleza que faltan por completo en el mundo artificial del escenario. La parte izquierda del escenario está dominada por una rotunda de color rojo; a la derecha están diseminadas unas gigantescas peonzas de madera. Estas están provistas de micrófonos de contacto y posteriormente producirán un ruido infernal. También aquí, una parte esencial de la música surge a partir del movimiento mismo. En la parte inferior de su superficie está reflejada una de las peonzas, lo cual conduce en determinadas posiciones a que la superficie del suelo parezca que vaya a volcar o que las piernas de los bailarines de pronto queden reflejadas en un ángulo determinado.

Como ocurre con mucha frecuencia, también estas ideas quedaron reflejadas primero sobre una hoja de papel. Forsythe había comenzado a dibujar círculos y más círculos de diferentes radios que se distribuían por la

hoja. Con la forma del círculo se remonta al origen griego de la palabra «coreografía», la cual describe el trazado de círculos con el movimiento. El primer lugar para la danza de los diferentes coros del teatro griego fue la *orchestra*, que separaba el escenario propiamente dicho del espacio de los espectadores, el *theatron*. Una raíz posible de la palabra griega *chorós* relaciona el lugar de la danza con la palabra «jardín». Ambos son recintos delimitados, amurallados, pero con la diferencia de que la fortificación del lugar de la danza se genera por el movimiento de los bailarines, por su coreografía. Delimitan el lugar mediante el movimiento para que pueda formarse una unión en él.

Significativamente, la forma del círculo también se halla presente en el final de *Endless House*. En el momento en que queda anulada la confrontación de observador e imagen, se forman pequeños grupos en formas circulares abiertas alrededor de los bailarines. El experimento social de *Endless House* recuerda en la forma del círculo una antiquísima función de la danza, en la que aparece como mediadora e intercesora entre los mundos. La danza traza en el espacio del teatro un puente entre una ordenación lingüística y cultural por un lado y los cuerpos individuales de las personas por el otro. La danza conduce a nuestros cuerpos al orden del pensamiento abriéndole un espacio.

La forma del círculo vuelve a encontrarse en *As A Garden in this Setting* desde los elementos del escenario hasta en los movimientos en todos los niveles de la pieza. Un bailarín está delante, en la rampa, de espaldas al público; sujeta con la mano una cinta larga con la que dibuja pequeños círculos en el aire. Una bailarina deambula por ahí, pisa con los talones y fija con esa pulsación el ritmo de los movimientos. Los bailarines caminan y corren por la escena. Sus pasos son amplificados por micrófonos, de modo que junto al entretejido musical minimalista de Thom Willems, compuesto con frecuencia de solo un tono en ondulaciones dinámicas, surge un espacio sonoro autogenerado que se desplaza con cada movimiento de los bailarines. Ese alargamiento de las notas tiene su correspondencia en el alargamiento del tiempo que produce múltiples espacios de tiempo gracias a los diferentes *tempi* de los bailarines. Mientras un grupo pisa ese jardín artificial del escenario como si deambulara por él, vuelve a ralentizarse en el otro extremo una pareja hasta que sus movimientos quedan fijados en un temblor tenue. Al observarla más de cerca, la imagen del comienzo resulta ser una estratificación de varias imágenes que

siguen diferentes ritmos temporales. Lo que vale para los grupos de bailarines es válido también para los bailarines por separado. La cabeza se mueve de una manera más lenta en relación con los brazos; a su vez, las piernas llevan su propia vida. La «multitemporalidad» de los cuerpos de los bailarines que los elimina de nuestra representación lineal del tiempo convierte a cada cuerpo en un suceso singular. Cada cual sigue su propio tiempo subjetivo, que, reproducido en sí mismo, disuelve la uniformidad del cuerpo.

Cine y nuevos medios de comunicación: la coreografía desconocida

Forsythe rechaza la idea del ballet como una mera técnica que hay que aprender para llevarla hasta la perfección. Mucho más importantes para él son la movilidad mental y la lucidez de los bailarines, que tienen que estar en disposición de tomar decisiones autónomas con la mayor rapidez para entrar en contacto con sus colegas sobre el escenario y comunicarse con ellos. La belleza a la que aspira Forsythe ya no es la pintura clásica, sino la belleza que se origina al mirar a cuerpos inteligentes en actitud de pensar.

Las coreografías de Forsythe son tan vivaces también porque no caen en la mera repetición de lo ya practicado antes. Esto tiene su comienzo en el hecho de que Forsythe siempre está presente en el teatro durante las actuaciones de su compañía. Al contrario que muchos de sus colegas, no se va después del estreno dejando que la pieza se enfrente sola a su destino. Él sigue observando, da instrucciones y sugerencias, y de esta forma vuelve a realizar un cambio a fondo de las piezas, a menudo después de la primera función.

Dentro de sus coreografías hubo siempre pasajes en sus piezas tempranas, en los cuales los bailarines tenían la libertad de improvisar. De este modo, por ejemplo, los movimientos de los brazos del personaje de blanco al comienzo de *Artifact* no están prefijados y lo mismo ocurre con grandes partes del tercer acto. De ahí que, por el contrario, mediante el sistema de la reorientación espacial y corporal del movimiento, la tarea durante los ensayos es sensibilizar a los bailarines para que desarrollen sus propias secuencias de pasos y de movimientos. Lo que Forsythe persigue es que los bailarines conviertan sus cuerpos en instrumentos de pensamiento. Y justo ese proceso

de pensamiento se efectúa mientras estamos sentados en el espacio reservado a los espectadores, ante nuestros ojos. Lo que vemos no son pequeños productos acabados, sino decisiones, sendas que son trazadas y que tienen sus repercusiones sobre las posibilidades de los demás bailarines. Por consiguiente, lo que vemos es un modelo de interacción humana y un modelo de comunicación democrática.

Artifact es también un ejemplo temprano de lo que pasaría a ocupar la parte principal del trabajo de Forsythe: el procesamiento de la información. El personaje de blanco tiene única y exclusivamente la tarea de enseñar ejercicios al *corps de ballet*, ejercicios que este copia y repite. Si en *LDC* ya hubo un alfabeto del movimiento con cien pasos y en *Die Befragung des Robert Scott* un ordenador que descomponía los pasos y los ordenaba de nuevo, todos estos componentes se unieron en piezas como *Alie/n a(c)tion* (1992), *Eidos: telos* (1995) y *Sleepers Guts* (1996) para formar complejos sistemas coreográficos. En esa operación lo principal ya no era solo aprender movimientos. Las coreografías de Forsythe son canales en los cuales puede desplegarse por completo el placer de los bailarines por la danza.

Desde comienzos de los años noventa también aumentó su interés por el trabajo con películas y nuevos medios informáticos que él emplea en sus piezas para la creación de una coreografía. Con frecuencia, el público no se da cuenta en absoluto de que se emplean medios visuales porque a Forsythe lo que le interesa principalmente no es generar un bello espacio de ilusión con imágenes de vídeo en el que los espectadores puedan sumergirse como en el cine. Las películas y la tecnología informática representan para él fuentes de información que los bailarines pueden asimilar y convertir en movimiento. Así pues, el empleo de nuevas tecnologías queda destinado a la tarea primigenia y propia de los bailarines, esto es, a moverse y a bailar siguiendo determinadas normas.

Con la pieza *Alie/n a(c)tion*, Forsythe se decantó de nuevo por el ordenador para desarrollar estructuras para la organización espaciotemporal de los movimientos. La primera parte de esta pieza de tres actos está basada en un sistema que Forsythe elaboró con el bailarín David Kern³³.

Como base les sirvió a ambos un modelo geométrico del espacio que en los años veinte había desarrollado el alemán Rudolf von Laban, danzarín expresionista y teórico de la danza. Laban partió de la base de que el bailarín

que está erguido, cuando mueve un brazo, por ejemplo, puede alcanzar y señalar veintisiete direcciones espaciales diferentes en, delante y detrás de su cuerpo. Esos puntos en el espacio se los imaginaba Laban como rectángulos que rodean el cuerpo.

En *Alie/n a(c)tion*, ese modelo espacial tridimensional se proyecta en el suelo como un diagrama bidimensional, con lo cual queda ligeramente desfigurado y recalcado. Los veintisiete puntos de dirección espacial se mantienen como marcas en el suelo y fijan a los diez bailarines, dependiendo del punto en el que se hallan, las direcciones y la altura de sus movimientos. Estos puntos sirven como un disco duro de información: un alfabeto de movimientos cortos que los bailarines han elaborado previamente, ellos lo engloban y lo accionan en esos puntos dentro de sus posibilidades de movimiento, mediante el cual surgen la danza y la coreografía.

Además de ser abreviaturas del espacio y del movimiento, esos puntos contienen también indicaciones sobre el tiempo. Los números del 1 al 30 producidos por un generador aleatorio se les asignan a esos puntos. Indican los segundos en los cuales tiene que consumarse un cambio de punto a punto. Esa vía que, por tanto, puede llegar a durar hasta treinta segundos, la improvisan libremente los bailarines con ayuda del alfabeto. Lo importante para la cohesión de la coreografía es únicamente que se observen las unidades de tiempo para posibilitar las conexiones con otros puntos espaciales. De esta manera, se origina una coreografía de veinticinco minutos que queda desprendida de preferencias y de afectos subjetivos tanto por parte del coreógrafo como también, hasta cierto punto, por parte de los bailarines. El coreógrafo fabrica únicamente una cuadrícula que hay que rellenar siguiendo determinadas normas. Él y los bailarines tienen en cuenta por igual una coreografía que les es desconocida. Al respecto dice Forsythe: «El programa que desarrollamos imposibilita a los bailarines saber adónde van, cuándo tienen que andar, cuánto tiempo tienen que estar parados, qué hacen, con qué intensidad. Esa situación es la de estar mirando una pieza que no es tuya. Yo la llamé "Alie/n". Hice una pieza que me era ajena a mí mismo. Yo no conozco la coreografía. Esta se me va haciendo familiar poco a poco»³⁴.

La palabra *alien* (el extraño, el extraterrestre) forma, por consiguiente, la base para los diferentes códigos de la pieza. Los bailarines analizaron previamente las primeras dos películas de la tetralogía *Alien* y adoptaron los

movimientos de estas películas para los ensayos que iban a realizar. Primero copiaron los modelos de movimientos por separado, solo para, a continuación, desfigurarlos en su cualidad y en su orientación hasta volverlos irreconocibles.

Por encima de la mitad derecha del escenario cuelga una pantalla que no es visible para los espectadores. En una escena de la primera parte, dos bailarinas, Dana Caspersen y Christine Bürkle, que habían participado en la elaboración del sistema de movimientos, se hallan frente al monitor y alzan la vista hacia él. Describen (Caspersen, en inglés; Bürkle, en alemán) las escenas que están viendo en esos instantes en la pantalla. La estructura musical de Thom Willems retoma diálogos de las películas así como los sonidos estremecedores que hace el alien. En la esquina inferior izquierda del telón de hierro que cierra el escenario por detrás puede leerse «Ent-World-ET», en alusión al popular extraterrestre de Steven Spielberg en la película del mismo nombre, *E.T.* Seis bancos largos de madera se desplazan juntos en el transcurso de la pieza para formar diferentes constelaciones. En una ocasión forman una especie de mesa que se ata con cintas autoadhesivas para que los bancos no se separen unos de otros. Las posiciones que adoptan los bailarines en relación con la mesa, ya sea sentándose encima o tumbándose debajo, dependen de las direcciones espaciales que fija el modelo de Laban.

En la parte derecha del escenario (visto desde los espectadores) hay un hombre en paralelo a la rampa, con la cara vuelta a la izquierda; está sentado en una silla que el programa de la velada identifica como «contador». Con una enorme presión, casi como si estuvieran flagelándolo, cuenta en voz alta los segundos. Esa cuenta atrás, que tiene algo de maquinal en su precisión, añade presión a la escena, como si hubiera que evacuar la nave espacial antes de que se destruya.

Sobre la mitad izquierda del escenario cuelga un segundo monitor. Está conectado a una máquina estrafalaria, móvil, una construcción en forma de silla compuesta por cámara, cables y espejos, medio sillón odontológico de alta tecnología, medio instrumento de tortura que David Kern mueve cerca de la rampa en la mitad izquierda. La cámara proyecta en el monitor tomas en directo y ampliadas de la cara de Kern, de sus dientes o de su pulgar; un procedimiento que hace que su cuerpo se le vuelva ajeno, a él mismo y también a los espectadores. Más tarde capturará imágenes de formaciones de bailarines y las arrojará

en fragmentos a la pantalla. Kern, enlazando con la proyección de su cuerpo, retirará del monitor la información visual y, con ayuda de la máquina, dibujará sobre el suelo del escenario más o menos la forma de sus labios³⁵.

El empleo de medios, como grabaciones de películas o cámaras de retransmisión en directo, sirve aquí, igual que en casi todas las piezas de Forsythe, para generar movimientos, unos movimientos que, a su vez, son leídos, realizados y modificados activamente por los bailarines para producir así una coreografía como un conjunto de decisiones en el momento de su ejecución. Para Forsythe tiene una importancia capital que las decisiones sobre determinadas secuencias de movimientos las tomen los mismos bailarines. En ellas no existe ningún «correcto» o «falso», ningún «bien» o «mal». Solo hay decisiones, nada más, que conducen a soluciones interesantes o menos interesantes.

En raras ocasiones se le oye decir a Forsythe a sus bailarines, después de una función, que han bailado bien. En lugar de esto elogia las decisiones que tomaron. Todo esto contribuye a la cualidad eruptiva de los bailarines, que efectivamente piensan primero cada movimiento antes de ejecutarlo. Se observan perfectamente los pasajes de transición en los que realizan cambios bruscos para tomar sendas nuevas, diferentes. Forsythe asume riesgos en cada función que avergonzarían a otros artistas. Y es que el verdadero discurrir de una función ya no está bajo su control en amplias partes de sus obras. Él renuncia al control y se lo transmite con toda confianza a sus bailarines para que tomen decisiones emocionantes que lleven adelante la pieza. Esto es lo que caracteriza la vivacidad de las funciones del Ballet de Fráncfort.

De esta manera, en principio, todo es susceptible de convertirse en el punto de partida para el movimiento. Contemplados como fuente de información, Forsythe y sus bailarines pueden buscar sus inspiraciones en ámbitos enteros de la cultura para trabajar en ellas.

Un ejemplo especialmente bonito en este punto es la pieza *Hypothetical Stream II*, del año 1997. El desencadenante para su investigación sobre el movimiento fueron esta vez algunos dibujos del pintor barroco Tiepolo en los que flotan los ángeles sobre formaciones de nubes en el cielo. Con enérgicas rayas trazadas a lápiz, Forsythe marcó vectores y flechas y líneas onduladas

que debían indicar las posibilidades para poder desenredar el conjunto de nubes y de ángeles, y separarlos. Los bailarines tuvieron que encontrar ellos mismos las vías para transformar en movimiento esas líneas.

Esa pieza puede servir para tipificar el modo de trabajo de Forsythe: incita a sus bailarines a un trabajo autónomo dándoles informaciones que ellos elaboran de acuerdo con el sistema de las isometrías. No obstante, se mueve por la sala de ensayos entre los grupos que están improvisando («soy todo ojo con reloj incorporado», tal como dice él), selecciona las posibilidades que le parecen interesantes y compagina unas con otras³⁶. Los movimientos son transmitidos y modificados de grupo en grupo, de bailarín en bailarín, en toda la longitud del espacio abierto, de modo que más allá de la separación espacial se originan una densidad y una coherencia que distinguen a la pieza.

Forsythe se ha saltado una única vez su principio de tomar medios visuales de cualquier tipo como factores desencadenantes de los movimientos. Fue en su pieza de velada entera *Kammer/Kammer*, en la que el nivel fílmico está separado del de los movimientos. Sin embargo, también en *Kammer/Kammer*, que de hecho es más una película en directo que una pieza de danza, se reflexiona sobre el teatro y la danza. De manera similar que en *Endless House*, esta pieza refleja también la política del ver en el espacio teatral.

En *Kammer/Kammer*, que se estrenó el 8 de diciembre de 2000 en la Terminal de tranvías de Bockenheimer, William Forsythe aplica a una velada en el teatro la estructura de una película o de un espectáculo televisivo. Los sucesos en directo que presencian los espectadores los pone en relación con imágenes de vídeo grabadas en directo o con vídeos editados anteriormente, imágenes que programas informáticos mezclan y en parte manipulan. Lo que ocurre sobre el escenario cuenta al principio únicamente como materia prima para una película que transmiten una serie de pantallas de plasma. Las pantallas prosiguen desde la rampa hacia el espacio de los espectadores en donde están fijados por encima de sus cabezas formando una uve amplia. El público está orientado frontalmente a la escena, si bien la mirada está continuamente dividida entre lo que ocurre en el escenario y las imágenes montadas en las pantallas.

Esta interferencia entre escenario y película queda tematizada ya al comienzo. El primero se compone de una serie de tabiques de madera desplazables que sirven de bastidores en un plató de cine y forman a continuación una

serie de espacios que están en parte abiertos hacia delante y son visibles para el público, pero en parte también están cerrados, de modo que solo puede echarse un vistazo fugaz a lo que ocurre detrás. Hay algunas colchonetas sobre las cuales pequeños grupos de bailarines, tumbados o de pie, comienzan una danza con movimientos enérgicos y abruptos. Los laterales del escenario están flanqueados por letras aisladas con las cuales pueden formarse diferentes palabras, entre ellas la formulación programática *je traduis* (traduzco). Y es que, efectivamente, la pieza puede comprenderse en diferentes niveles como un proceso de traducción, de los cuales el cambio de medio entre teatro y cine tan solo es uno de ellos.

Cuando los espectadores pisan la sala del teatro, lo que ocurre en el escenario ya está en plena marcha. En medio de los tabiques de madera contemplamos una compañía de ballet haciendo ejercicios de calentamiento y ensayos. Un coreógrafo llamado Chris (Christopher Roman) intenta organizar una última versión de la pieza antes de que empiece la función, pero sobre el escenario reina el caos. Entonces pisa el escenario desde atrás otro personaje, Tony (Antony Rizzi), que va vestido con un jersey azul y una gorra azul de lana. Se presenta como ayudante de producción, un cargo que Rizzi ocupa ya en realidad en el Ballet de Fráncfort. Lleva numerosas notas en la mano e intenta mediar entre las partes. Mientras la compañía ensaya, Tony se dirige directamente al público y le explica la pieza. Pide a los técnicos que pongan el vídeo que ha servido de base para la pieza. En él vemos a un hombre joven (Martin Schwember), que toca el violín en una habitación de hotel, por primera vez, tal como nos cuenta Tony. Se nos presenta otro protagonista. Detrás de un tabique habían podido verse anteriormente las piernas de una mujer que ahora está calzándose unas botas. Tony se dirige a ella y la llama Dana (Dana Caspersen), pero entonces nos la presenta como Catherine Deneuve. Esta hace su aparición con un traje de color beis y con unas gafas de sol puestas, avanza acompañada de una operadora con la cámara que proyecta primeros planos de su cara en los monitores.

Esta velada de dos horas está basada en dos plantillas literarias que se les asignan a los dos protagonistas. Dana Caspersen interpreta a Catherine Deneuve en el texto de Ann Carson *Irony is Not Enough. Essay on My Life as Catherine Deneuve*. El texto hace referencia al papel de Marie, que interpretó Deneuve en la película de André Techiné *Les voleurs*, del año 1996, una catedrática de filosofía que analiza a Safo, a Sócrates y la esencia del amor, y que está

implicada en un triángulo amoroso. Antony Rizzi interpreta *The Boy in the Blue Sock Hat*, de Douglas A. Martin, que cuenta su vida con una estrella famosa del rock. Aunque Dana se dirige a él llamándolo «Tony», él es, dice, el joven del vídeo, reconocible por el jersey azul, pero que más tarde es el chico de la gorra azul de punto. La situación del joven del violín en la habitación de hotel, quien posee el carácter de una persona abandonada y vulnerable, se refleja por consiguiente en el amor del joven de la gorra de lana hacia su amigo, con quien viaja durante largas giras de habitación de hotel en habitación de hotel y que va volviéndose así cada vez más solitario. Esta historia se refleja, a su vez, en la situación del escenario en el que los tabiques de madera crean dos cámaras, dos habitaciones de hotel.

Forsythe escenifica en *Kammer/Kammer* también un juego vejatorio de identidades en torno a dos historias sobre la muerte y el fracaso del amor, que recorren la pieza como un nudo trágico en medio de rupturas irónicas. Las personas particulares, a quienes se llama por su nombre de pila, se convierten en el escenario en personajes con el mismo nombre que, a su vez, interpretan otros papeles como una función dentro de otra función. Aquí nadie es quien dice ser. Cada cual vive la vida de otra persona, cada cual es parte de la imaginación de otro de la que intenta salirse, como ocurre con el chico de la gorra de punto.

Esas proyecciones mentales hacen referencia muy concreta en la pieza a las demarcaciones y a las proyecciones de las imágenes de películas. Una y otra vez, la pieza intenta poner a cubierto la situación real de la actuación con la historia narrada y desviar la atención del espectador hacia el aquí y el ahora de la producción de una velada de teatro y de una película. De este modo, miramos a la producción de una película igual que al nacimiento de una velada teatral que se desarrolla cuando la estamos mirando. Sin embargo, mientras que las imágenes de película están creadas con rigor y se presentan de una manera estéticamente agradable, lo que ocurre en directo en el escenario siempre es un poco deslucido. Las imágenes nos permiten desviarnos hacia un espacio imaginario que se ha despegado de la situación real y que desarrolla su propia fascinación y una fuerza sugestiva.

Pero al contrario que con las imágenes de una película que siempre tienen que silenciar su enmarque para aparecer como imágenes, la autorreflexión del medio en *Kammer/Kammer* conduce a una fractura mutua de los

medios. La hechura de las imágenes es siempre identificada y con ello se impide el cierre totalitario de un medio por otro. *Kammer/Kammer* es también una reflexión sobre las posibilidades del teatro de reflejar críticamente la producción de imágenes y su marco mediante medios ajenos que, como el cine, no pertenecen necesariamente al ballet. Lo que no debemos ver nunca en el cine (ya que ello destruiría la ilusión) es el proceso de establecimiento de un marco. Sin embargo, es justamente eso lo que nos muestra Forsythe. Nos muestra cómo se hacen las imágenes y lo que no debe aparecer en ellas para que desarrollen su fuerza imaginaria de fascinación. La danza forma parte también de esto en *Kammer/Kammer*. Oculta tras los tabiques, la danza es el resto indisoluble que no puede convertirse en imagen, pero que como resto perturba la unidad del espacio de ilusión.

Tiempo: danzar la ausencia

Partiendo del campo de tensión entre el recuerdo físico de un movimiento y su desaparición permanente en la danza, Forsythe desarrolló un principio coreográfico que produce el movimiento siempre de una manera nueva a partir de la ausencia.

La pieza donde lo formula con mayor claridad es *Eidos: telos*. «Empleé el espacio que ocupa el cuerpo como una especie de cerebro, como un modo de recordar el cuerpo –dice Forsythe en una entrevista–. El conjunto se originó porque tras la muerte de mi esposa de pronto percibí sus brazos alrededor de la nuca. Fue algo tan auténtico que pude sentirlo realmente. Como es natural, yo tenía claro que se trataba únicamente de un deseo mío, pero fue una sensación que tuve en verdad. Fue así como llegué a preguntarme qué sucedería si pudiéramos intensificar el recuerdo que el cuerpo tiene de sí mismo, si colocáramos el cuerpo en torno a sí mismo»³⁷.

El cuerpo ausente de su esposa desató en él una sensación física, cuyo lugar se convierte en punto de partida de nuevos movimientos. El cuerpo se mueve alrededor de sí mismo como alrededor de un centro vacío, pues recuerda el lugar en el que ya no puede estar y la forma que ya no está. Esa autopercepción aumentada en el momento del recuerdo conduce a una presen-

cia amplificada del bailarín, una presencia que no se basa en otra cosa que en la ausencia de formas sentidas o percibidas en su día. El cuerpo que danza se convierte, por decirlo así, en el recipiente para la ausencia que él abarca y que produce de nuevo en cada movimiento.

En esto se basa toda la tercera parte de *Eidos: telos*, cuya parte central forma un octeto. Los bailarines recuerdan lo que ya no está (la posición de determinadas extremidades en el espacio); regresan, por decirlo así, a esa posición que ahora es imaginada e inician desde esa ausencia su siguiente secuencia de movimientos. Forsythe estructura finalmente sus recuerdos compaginándolos con las formas bailadas, el modelo, el cambio de posición y el nivel de energía.

Eidos: telos ha pasado a ser, desde su estreno en enero de 1995, una de las piezas más queridas de Forsythe, y no en último lugar esto se debe a que el segundo acto de la pieza trabaja con imágenes y escenas precisas que perduran en el recuerdo del público. El personaje de Dana Caspersen simboliza el principio del cambio, tan importante para la danza y que ha adquirido forma en el personaje mitológico de Perséfone. Como hija de la diosa de la fecundidad y del devenir, Hades, el dios del inframundo, la raptó, y tuvo que pasarse la vida en lo sucesivo entre el inframundo y la Tierra. En ese mundo de la imaginación, Dana Caspersen entretejió el personaje de una mujer araña que se halla en el tranquilo eje de rotación de la Tierra. Moviendo los brazos como si remara, gira en torno a su propio eje corporal; desplazada del centro por las fuerzas centrífugas se ríe como una loca, se inclina hacia delante para menear el trasero respingón como si fuera una araña que estuviera tejiendo su telaraña. «She's spinning a spider's web –cuenta tumbada de espaldas y estirando las piernas al aire y enlazándolas–. It is nighttime», sigue diciendo, y a continuación tapa el foco con una gigantesca lámina luminosa de color naranja entre infernales ruidos crepitantes, y el faro pasa a iluminar entonces con el color de las puestas de sol.

De repente comienzan a oírse los latidos de un corazón. Una mujer vuela con el torso muy extendido hacia delante y con los brazos también extendidos hacia delante, vestida con una falda larga reforzada con un polisón. Llega al escenario desde la izquierda; una vez en el centro, llega a la rampa y se detiene, habla con la voz ronca y como una anciana

pronuncia al micrófono, entre gemidos, el verso de la canción «Lucky to Be a Lady Tonight». A continuación, aparecen otros personajes idénticos, en formación, bailando un vals sobre el escenario. No importa si son hombres o mujeres, en esa escena todos son felices de ser damas. «The ranks of the dead appear», describe Caspersen ese planear de la formación de mujeres. Las mujeres que bailan vals y que se deslizan en dos hileras que se juntan o que se colocan frente a frente son renacidas procedentes del reino de los muertos. Representan el recuerdo de una cultura cortesana de la danza ya fenecida, esto es, la de la sociedad vienesa y la monarquía imperial-real austrohúngara del siglo diecinueve y comienzos del veinte.

Sin embargo, ese marco de la danza como danza de los muertos vivos vuelve a ser enmarcada. La voz de una mujer que identifica esa escena como la toma de una película interrumpe la descripción de Caspersen. Como está descontenta con esa grabación de la escena por dificultades técnicas, la interrumpe. En la noche de los muertos vivos que Forsythe escenifica aquí, los elementos sueltos oscilan continuamente entre géneros diferentes. Cine, teatro o danza, ensayo o función: todo se refleja y se imbrica. De ello resulta un cambio rasante entre formación y disolución de la forma, entre vida y muerte, que vuelve a vincular todo el segundo acto con el tema que se estableció al comienzo con el personaje de Perséfone.

Forsythe opera aquí con un concepto transformado del tiempo. No parte de una comprensión del tiempo que se aferra a un momento colmado y cosificado del presente, sino que ha integrado el pasado y el futuro en el presente como potencialidades. Entre estos tres aspectos del tiempo que en la vida cotidiana percibimos como separados para poder dividir mejor nuestra vida, él desarrolla una dinámica que, como el «ipow!», que Richard Siegal y Prue Lang exclaman una y otra vez en *Woolf Phrase*, abre en forma de explosión el pasado o el futuro, de manera similar a como en Marcel Proust, en *En busca del tiempo perdido*, al mojar una magdalena en una taza de té se le abrió todo el pasado al protagonista de la novela. La taza de té de Forsythe, su recipiente para el recuerdo, es el cuerpo de los bailarines y su memoria, que impregna cada momento de la duración, por fugaz que sea, y que con ello marca un momento de un pasado futuro.

Instalaciones: pensamiento coreográfico

En los últimos años, William Forsythe ha dado muestras crecientes de un interés por organizar la danza de otra manera. Bailar es para él algo elemental que no requiere de ninguna coreografía; todo el mundo puede bailar. Lo que distingue el momento de la coreografía es una determinada forma de organización que ofrece reglas a los bailarines, una forma de organización que cambia su autopercepción. Forsythe describe esto como una «especie de pensamiento coreográfico. He intentado crear un entorno coreográfico en el que los participantes tienen que manejar una idea que cambia la representación que ellos tienen de sus cuerpos en movimiento»³⁸. Con ello saca la coreografía de la danza sobre el escenario y la lleva, más allá del entorno del teatro, a la ciudad, en donde crea instalaciones que pueden mover a la danza a transeúntes ocasionales, a otras personas, cualquiera que sea su número. En el fondo, estos trabajos representan una continuación del pensamiento de Forsythe sobre la danza y su análisis de la situación del teatro. Sobre esta base han surgido desde 1997 cuatro proyectos que intervienen de diferente modo y manera en la vida cotidiana de las personas.

En este contexto hay que ver también la instalación ya mencionada al principio, *White Bouncy Castle*, que ya ha entrado en el *Libro Guinness de los Récords* como la mayor instalación de arte en interiores. No puedes detenerte simplemente frente al castillo inflable como ante un objeto de una exposición o ante un cuadro. Solo si te descalzas y comienzas a dar brincos sin reservas puedes comprender la idea que subyace en esa instalación. Una vez que has pisado el castillo inflable, tienes que ir trasladando tu peso para mantener el equilibrio. Penetran en tus oídos jirones sonoros de Joel Ryan. Una vez en los aires (tan alto que puedes mirar por encima del lateral de seguridad del castillo al espacio que hay detrás) te vuelves de pronto eufórico y vuelas por los aires como una bala. A veces se juntan otras personas. Se desarrolla un ritmo común sin haberlo concertado previamente. Bailas en grupo durante una pequeña onda antes de que ese acuerdo vuelva a disolverse también con desventura y se produzca un nuevo reagrupamiento.

En *City of Abstracts*, que diseñó Forsythe junto con la agencia de Fráncfort Atelier Markgraph, se montaron instalaciones de vídeo en tres plazas de Fráncfort que filmaban a transeúntes corrientes con cámaras ocultas. De

pronto, con ayuda de un programa informático, los transeúntes descubrían su imagen al otro lado de la calle en una pantalla de vídeo. Una vez comprendidas las reglas de juego, comenzaban a intervenir activamente, a hacer señas con sus bolsas de la compra o a abrir y cerrar ostentosamente sus paraguas. Ahora bien, los transeúntes situados al otro lado de la calle no podían ver las proyecciones de vídeo y se quedaban sorprendidos por los extraños movimientos y acciones de sus conciudadanos.

En *Scattered Crowd*, un evento que tuvo lugar en un pabellón ferial de Fráncfort, cada visitante podía llevar dentro dos globos inflados con gas helio, sujetos con hilos de diferentes longitudes, y colocarlos a su gusto, de modo que iba creándose una instalación espacial en continua variación, formada por pasos y modelos de globos. El equilibrio de los globos alteraba la percepción del propio paso.

En septiembre de 2003 tuvo lugar en París la acción *Instructions*, en la que aparecieron de pronto en estaciones o en la ciudad unos paneles de anuncios con instrucciones de movimientos que los transeúntes podían realizar.

Cuando William Forsythe hace conscientes del movimiento a las personas, se transforma entonces su percepción de la vida cotidiana mediante estrategias artísticas sin que la vida cotidiana se vuelva forzosamente arte. Las intervenciones en el espacio público aguzan la mirada hacia el entorno en el que vivimos y al mismo tiempo ponen de manifiesto con claridad que es susceptible de ser transformada mediante actuaciones estratégicas. En este punto se halla tal vez la dimensión utópica de tales proyectos.

En todos esos casos, Forsythe supera la relación que refleja tradicionalmente entre escenario y auditorio, entre bailarines y espectadores. Ya no existe ningún marco que blinde a ambos ámbitos. Aquí no se refleja nada porque uno tiene que entrar en el espacio incluso físicamente para entender con el propio cuerpo y a través de él a qué se alude. Estos trabajos recuerdan más las intervenciones surrealistas o situacionistas en el espacio público que las coreografías y, sin embargo, son investigaciones sobre determinados principios del movimiento. Son experimentos con la percepción y la conciencia humanas que conducen a transformaciones. El afán de Forsythe es entender la coreografía como un campo en el que puede suceder algo, un campo que no está previamente ocupado con determinadas ideas, sino

que está abierto para lo imprevisto, para nuevas ideas, un espacio para la exploración y el descubrimiento de posibilidades que no se habían tenido en cuenta anteriormente.

El ballet como era: piezas más tempranas

Algo de esa alegría no convencional por experimentar se halla también en las piezas más tempranas de Forsythe para escenario. Ciertamente está presente en ellas la jerarquía tradicional entre ver y ser visto, pero él se niega de manera creciente a la estetización de la situación en el escenario. Esa negativa puede valorarse perfectamente como una tendencia a oponerse al creciente acaparamiento de la danza a través de la publicidad y de los vídeos musicales, como intento de permanecer en una posición de resistencia en un mundo de consumo coreografiado, en el que los cuerpos bellos y potentes se han convertido en la norma del estilo de vida.

En *The Room As It Was* (2002), por ejemplo, se ha descendido simplemente la profundidad del escenario de la ópera y ha quedado reducido a una estrecha franja. La música se sustituye, como también ocurre en *(N.N.N.N.)* (2002), solamente por el ruido de la respiración de los bailarines, un sonido que dirige los movimientos. Los extravagantes vestidos han dado paso al ropaje simple de los entrenamientos. La danza se lleva a cabo sin maquillaje, con toda sobriedad, pero a cambio con un mayor ímpetu emocional. Los principios coreográficos son comparables a los de sus piezas tempranas. En *The Room as It Was*, las figuras ya bailadas, que están organizadas conforme al principio de la encorvadura, son recordadas, cambiadas y retroalimentadas en el sistema. Los grupos que danzan se mantienen unidos únicamente por el recuerdo de la frase ausente. Ricercar (2003) está basada en una secuencia de movimientos procedente de *Artifact*, que resulta fragmentada y cambiada en el espacio y en el tiempo. La colocación de los movimientos en torno a algo ausente, en torno a un centro vacío que solo sigue existiendo en la mente y en el cuerpo de los bailarines, convierte la danza en su propio trabajo de recuerdo mientras está ejecutándose.

Algunas piezas, como la hipnótica *7 To 10 Passages* (2000), en la que no sucede nada más sino que entre siete y diez bailarines salen de la profundidad del espacio con los cuerpos tensados y las extremidades extrañamente

giradas y avanzan hacia la rampa, o la apasionante danza encima de la formación de mesas, entre ellas y debajo de estas, *One Flat Thing, Reproduced* (2000), surgieron de la versión de velada completa de *Die Befragung des Robert Scott f.* Las mesas recuerdan los témpanos de hielo a la deriva que no posibilitan ninguna georreferenciación. Algo similar ocurre con *Double/- Single* (2000), tres danzas remodeladas sobre colchones que en *Kammer/Kammer* permanecen ocultos al público tras los tabiques móviles del plató cinematográfico. En su pieza de velada completa más temprana, *Decreation* (2003), el ballet clásico parece ya muy alejado, como nunca anteriormente. Forsythe partió efectivamente por primera vez de determinados estados físicos que desfiguran extremadamente la imagen del cuerpo.

El credo de William Forsythe es seguir permaneciendo abierto, no echarse a descansar en lo elaborado ya en su momento, y eso incluso después de casi treinta años de trabajo coreográfico. Su impulso más potente no es saber, sino querer saber cómo puede pensarse la danza y adónde conduce al cuerpo ese pensamiento. De esa postura ha surgido una obra única, en cuyas variadas dimensiones puede encenderse la imaginación. William Forsythe ha abierto un futuro al ballet en una sociedad del conocimiento y de la información que está en proceso de transformación.

Notas

- 1 «Räume eröffnen, in denen das Denken sich ereignen kann». En *William Forsythe. Denken in Bewegung*. Henschel Verlag, Leipzig, 2004.
- 2 Roslyn Sulcas, «Channels for the Desire to Dance», en *Dance Magazine*, septiembre de 1995, p. 52; para la biografía véase también: Senta Driver, «The Life So Far», en Senta Driver (ed.), *William Forsythe, Choreography and Dance* 5, 2000, págs. 9-12.
- 3 Citado en: Sulcas, «Channels», pág. 55
- 4 Extraído de una conversación con Gerald Siegmund, octubre de 2003.
- 5 Jochen Schmidt, «Von Blackout zu Blackout», en: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1 de marzo de 1983, p. 23.
- 6 Hans-Klaus Jungheinrich, «Tänzer tanzen. In Ordnung. In Ordnung?» [Los bailarines danzan. De acuerdo. ¿De acuerdo?], en *Frankfurter Rundschau*, 1 de marzo de 1983.
- 7 F. K. Müller, «Anmaßung hat in der Frankfurter Oper zu wilden Protesten geführt» [La petulancia ha provocado escandalosas protestas en la Ópera de Fráncfort], en *Frankfurter Abendpost*, edición vespertina del 1 de marzo de 1983.
- 8 Gert Loschütz y Horst Laube (eds.), *War da was? Theaterarbeit und Mitbestimmung am Schauspiel Frankfurt 1972-1980* [¿Hubo algo allí? Labor teatral y cogestión en el «Schauspiel Frankfurt» entre 1972 y 1980], *Fráncfort del Meno: Syndikat*, 1980.
- 9 Michael Gielen, «Geleitworte» [Prefacios], en Helga Heil, *Frankfurter Ballett von 1945 bis 1985*. Stuttgart: Theiss, 1986, p. 7.
- 10 Urs Frey en conversación con Gerald Siegmund, octubre de 2003.
- 11 Citado en: *Ballett Frankfurt (ed.). 10 Jahre Ballett Frankfurt. Dokumentation 1984 bis 1994. Plakate, Texte und Fotografien*, [10 años del Ballet de Fráncfort. Documentación de 1984 a 1994. Carteles, textos y fotografías], *Fráncfort del Meno*, 1994, sin especificación de la página.
- 12 Hilmar Hoffmann, «Geleitworte» [Prefacios], en Helga Hell, *Ballett Frankfurt*, p. 6.
- 13 Alain Badlou, *Kleines Handbuch der In-Ästhetik* [Manual breve de la estética In], Viena: Turin El Kant, 2001, p. 87.
- 14 William Forsythe, «Im besten Fall drückt Tanz nichts aus außer sich selbst» [En el mejor de los casos, la danza no expresa nada más que a sí misma]. Entrevista con Eva-Elisabeth Fischer, en *Programmheft Artifact*, marzo de 1988, sin datos de página.

15 Charles Blasis, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, reimpresión de la edición de Milán: Arnaldo Form Editore, 1820, p. 54.

16 Blasis, *Traité élémentaire*, p. 24.

17 *Programmheft Gänge* (1983), sin indicación de la página.

18 Michel Foucault, «Nietzsche, die Genealogie, die Historie» [Nietzsche, la genealogía, la Historia], en Michel Foucault, *Von der Subversion des Wissens [De la subversión del conocimiento]*, ed. por Walter Seltter, Múnich: Hanser, 1974, p. 89-90.

19 Citado en: Gerald Siegmund, «Tanz als Bewegung In der Geschichte» [La danza como movimiento en la Historia], en *Die Deutsche Bühne* 74 (9:2003), p. 45.

20 Citado en: Steven Spier, «Engendering and Composing Movement: William Forsythe and the Ballett Frankfurt», www.frankfurt-ballett.de/splr.html

21 Citado en: «Das Beispiel Balanchine» [El ejemplo Balanchine], en: *Ballettanz* 11 (1:2004), p. 30.

22 Cfr. Gabriele Brandstetter, «Defigurative Choreographie. Von Duchamp zu William Forsythe» [Coreografía defigurativa. De Duchamp a William Forsythe], en Gerhard Neumann (ed.), *Poststrukturalismus*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 1997, p. 614.

23 Citado en: Eva-Elisabeth Fischer, «Die Gefühlswelt des Synthesizers» [El mundo emocional del sintetizador], en *Süddeutsche Zeitung*, 1 de septiembre de 1987.

24 Jean-Georges Noverre, *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette* [Cartas sobre el arte de la danza y sobre el ballet], Múnich: Editorial Heimeran, 1977, p. 3.

25 Michael Simon llevó adelante la idea de sus espacios dinamitados en 1990 junto con el compositor y creador teatral Heiner Goebbels en *Newtons Casino* en el teatro Theater am Turm en Fráncfort. El plano de la antigua ciudad de Troya le sirvió de base para elementos arquitectónicos desplazables que mantenían el espacio continuamente en movimiento y lo transformaban. A mediados de los años noventa pudo llevar a cabo sus propios trabajos de dirección en los teatros Volksbühne y sobre todo en el Schaubühne de Berlín.

26 William Forsythe, citado en Gerald Siegmund, «Wir arbeiten, um uns arbeiten zu sehen» [Trabajamos para vernos trabajar], *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23 de enero de 2000.

27 *Parallax* [Paralaje] se denominó una velada de ballet en tres partes que se estrenó en el Teatro de Fráncfort el 25 de noviembre de 1989. El programa correspondiente desarrolla en varios ensayos cuestiones teóricas relacionadas con ese asunto.

- 28 Roslyn Sulcas, «Kinetic Isometries», en: *Dance International* (2:1995), p. 4-9.
- 29 William Forsythe, *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye*, Ostfildern: Hatje Cantz, 1999.
- 30 William Forsythe, «Im besten Fall drückt Tanz nichts aus außer sich selbst» [En el mejor de los casos, la danza no expresa nada más que a sí misma], sin indicación del número de página.
- 31 Sulcas, «Kinetic isometries», p. 8.
- 32 Citado en: *Programmheft The Loss of Small Detail*, abril de 1996.
- 33 Esta pieza se estrenó el 19 de diciembre de 1992. Una nueva versión se exhibió el 5 de noviembre de 1993. Las revisiones afectaron sobre todo al segundo acto.
- 34 William Forsythe en conversación con Johannes Odenthal, en: *Ballett International /Tanz Aktuell*, 1 (2:1994), p. 36
- 35 Agradezco esta información a David Kern.
- 36 Citado en: Gerald Siegmund, «Wenn ich choreographiere, bin ich Auge mit eingebauter Uhr» [Cuando coreografo soy un ojo con reloj incorporado], en: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13 de septiembre de 1997.
- 37 Julie Copeland, «Eidos: telos and William Forsythe: Radio National's "Arts Talk" presenter Julie Copeland interviews choreographer William Forsythe about "Eidos: telos"», 13 de diciembre de 2001, en *ABC Arts Online* 2003, www.abc.net.au/arts/performance/stories/s439792.htm
- 38 Citado en: Gerald Siegmund, «Choreografische Interventionen» [Intervenciones coreográficas], en *Schluss mit der Spaßkultur [Basta con la cultura de la diversión]*, Ballett International/Tanz Aktuell, Anuario 2001, Berlín: Editorial Friedrich, 2001, p. 74.

El espacio de la memoria. Los ballets de William Forsythe¹

Gerald Siegmund

Traducción: Marcel Germain

Es solo un pedacito de historia que se repite...²

En su ensayo *De l'œuvre au texte* (1971), Roland Barthes esboza la idea de un cierto placer, *plaisir*, que es inherente a la noción de texto. Este placer es diferente del gozo que podemos sentir «al leer y releer a Proust, Flaubert, Balzac e incluso, ¿por qué no?, –afirma Barthes–, a Alexandre Dumas; pero ese placer [...] queda parcialmente [...] como un placer de consumo; puesto que, si puedo leer a estos autores, sé también que no puedo reescribirlos (que actualmente no es posible escribir “de esa forma”); y esta triste constatación es suficiente para separarme de la producción de esas obras, en el mismo instante en que su alejamiento funda mi modernidad (ser moderno, ¿no es saber realmente lo que no podemos reemprender?)» (Barthes 1994: 1216). El propósito de esta cita, tal y como yo elijo leerla, es doble. En primer lugar, relaciona la modernidad en la literatura y las artes con un ideal de la producción de textos, entendida en contraposición con el consumo de textos: lo *escribible* y lo *legible*, como Barthes lo llama en *S/Z* (Barthes 1994: 558). El texto se define como una actividad que constantemente se reescribe y se reelabora a sí misma, afirmando así su modernidad en un estado de placentera producción por parte tanto del artista como del lector. De hecho, se redefine la relación misma entre obra, autor y lector. Todos se involucran en la misma actividad de producción textual. No obstante –y esta es la segunda idea que quiero destacar– esa modernidad no puede

abolir el pasado en un simple acto de negación, sino que tiene que plantear una cierta relación con el pasado y con modos de escritura anteriores. Sus textos recurren, pues, a la historia, a pesar de que existe una cierta futilidad e incluso una pérdida inherentes a sus artefactos. Se trata, además, de una futilidad que constituye y marca mi propia modernidad como una modernidad melancólica.

No hay duda de que lo que es cierto para la literatura lo es también para el ballet clásico, con sus anticuadas historias de hadas y sus ideales de amor cortés. En entrevistas, William Forsythe, director del Ballet de Fráncfort desde 1984, ha afirmado repetidamente que el ballet es una actividad inútil y que, como forma artística, puede que tenga que llegar a su fin (Fischer, 1999). El coreógrafo, formado como bailarín clásico en la Joffrey Ballet School de Nueva York, lamenta que el ballet es una forma artística a la que la sociedad contemporánea no reconoce ninguna utilidad más allá de lo que Roland Barthes llamaría un consumo lector no productivo. Hoy el ballet no tiene más opción que demostrar con dolor la desaparición de un modelo de sociedad jerárquicamente estructurado, exactamente el mismo orden que fue constitutivo para su nacimiento. No puede evitar el luto por la pérdida de la perspectiva lineal, el instrumento que en el siglo *xviii* dio lugar a sus propios sujetos distribuyéndolos a lo largo de líneas de visibilidad, como ha explicado Michel Foucault en *Surveiller et punir* (Foucault, 1975). Al espaciarlos en función de su valor y su rango, desde el alumno (*élève*) hasta la estrella (*étoile*), creó un espacio en el que resultaba fácil verlos, vigilarlos, detectarlos y juzgarlos. De este modo, el uso del espacio en el ballet corresponde al modelo de poder disciplinario que se aplica en colegios y cárceles. Finalmente, después de las revoluciones sociales y científicas del siglo *xx*, ya ni siquiera puede depender del modelo del cuerpo erguido, un cuerpo que se siente seguro en su eje y su verticalidad como indicadores de razón. Cuando Forsythe afirma, en términos un tanto apodócticos, «Yo hablo el idioma. No recito el idioma» del ballet, está dejando perfectamente claro que no se conforma con una simple relectura de los clásicos, con deletrear correctamente su vocabulario. Forsythe sabe que ya no puede «escribir de esa forma». Sigue creyendo que el ballet es una idea muy buena, puesto que es «un cuerpo de conocimiento» que lo conecta con el pasado. Aunque el ballet es historia, la manera de recordarlo consiste en recordarlo, desmontarlo y ensamblarlo de nuevo; en hablar el idioma.

A la vez que consuma la abolición del ballet, Forsythe crea un espacio de memoria que mantiene al ballet muy vivo en el acto mismo de su desaparición. Al reorganizar el espacio, el sonido, la iluminación, el cuerpo y sus movimientos, los ballets de Forsythe se convierten en textos que se resisten a producir un objeto, un artefacto: lo que generan es un efecto artístico melancólico. Se sirven de una pérdida original de pequeños detalles que, en lugar de darle al sujeto del ballet lo que quiere, lo desestabiliza por medio del acto mismo de recordar algo que no puede ser recordado. A continuación me gustaría explorar un poco más estas ideas. Pondré como ejemplos dos de los ballets de Forsythe, acertadamente titulados *Artifact* [Artefacto] y *The Loss of Small Detail* [La pérdida de pequeños detalles]. Quiero llamar la atención acerca de tres modos diferentes de memoria en estos textos: memoria acústica, memoria espacial y memoria corporal.

El espacio sonoro: la cámara de resonancia de *Artifact*

*Artifact*³, estrenada en Fráncfort en 1984, empieza con una figura grisácea y sin pelo (el programa lo identifica como «Otra persona») que camina por el escenario en una oscuridad casi total. Un único punto de luz ilumina el suelo, en el lado izquierdo de un escenario vacío. Aparece una «Persona con vestuario de época», cuyas largas mangas parecen capas ondeando con fuerza, y se sitúa en el centro del escenario. La mujer da una palmada e inmediatamente empieza la música: las *Variaciones de Bach* de Eva Crossman-Hecht, seguidas, en el segundo acto, de la Chacona en re menor de Bach. «Entrad», nos invita. Detrás de ella, en la penumbra del escenario, aparece la sombra de otra figura, la «Persona con megáfono». «Olvido el polvo. Olvido las rocas –declara con voz metálica, incorpórea–. Recuerdo una historia que decía así. Ella salía afuera y siempre lo veía. Entraba dentro y siempre lo ha visto». La «Otra persona» asoma la cabeza y el torso por una trampilla en el suelo del escenario. El hombre del megáfono se inclina y, dirigiéndose a la figura, dice: «He olvidado cuál era tu historia. Recuerda, recuerda, recuerda». «Buenas tardes. ¿Os acordáis de mí?», interviene la mujer del vestido de época con una actitud pomposa y farandulera. Pero sus palabras no son las suyas propias. El hombre del megáfono le advierte de que debe usar las palabras correctas y ella obedece a regañadientes, hasta que, en el tercer acto, terminan discutiendo airadamente y a gritos.

Un poco más tarde, la «Otra persona» aparece por su trampilla para realizar unos potentes *ports de bras*; junta los brazos delante del cuerpo y por encima de la cabeza y cada vez da una palmada. Desde el fondo del escenario oscuro, una fila casi invisible de bailarines responde a sus llamadas con dos palmadas en el tiempo débil. Hacia el final del primer acto y al principio del segundo, la vemos de pie ante el cuerpo de baile como si se tratara de una profesora cuyos alumnos copian sus movimientos básicos de brazos y piernas (*avant, arrière, croisé*) en un ejercicio repetitivo.

El sonido, el movimiento e incluso la escasa iluminación funcionan en *Artifact* de maneras similares, a pesar de que cada uno de estos elementos actúa de forma independiente de los demás. Sus respectivos sistemas de signos están estructurados individualmente, pero a la vez siguen un mismo paradigma, como las palabras de un poema formando una densa red de significados. En cada uno de esos tres niveles, el ballet sigue la estructura del doble o del espectro. Así, el artefacto que creemos ver no es más que un efecto artístico, la ilusión de algo que, cuando pensamos que realmente lo estamos viendo, ya hace tiempo que terminó. La «Otra persona» se refleja en la «Persona con vestuario de época» como en un espejo. Ambas utilizan con gran frecuencia el *port de bras* y sus respectivas posiciones sobre el escenario son diametral y simétricamente opuestas: una arriba, la otra abajo; una lujosamente vestida, la otra casi desnuda. La «Otra persona» parece una figura no marcada, el blanco sobreexpuesto que actúa como contrapunto negativo de la historia marcada del ballet que ella, en su papel de profesora, enseña al cuerpo de baile.

La lista de oposiciones binarias continúa. Mientras la mujer de época reordena las palabras vaciándolas de su sentido dentro de una determinada estructura gramatical, la mujer de gris reordena el vocabulario del ballet. El segundo acto consiste en dos *pas de deux* enmarcados por varias formaciones del cuerpo de baile. Cada cierto rato baja el telón con aplomo, interrumpiendo la continuidad de la visión, y cada vez que se alza de nuevo las formaciones han cambiado de posición: de situarse contra las tres paredes del escenario han pasado a formar la punta de un triángulo o una línea en la parte posterior o dos líneas a ambos lados. Al negarse a coreografiar transiciones graduales, que permitirían pasar por alto lagunas y abismos (históricos), Forsythe enfatiza las posibilidades estructurales de la línea aislando cada una de sus

posiciones en el tiempo y en el espacio. Ambos lenguajes se vacían de sentido a medida que sus elementos de significación quedan aislados y se enfrentan unos con otros sin ningún contexto. Las palabras intercambian sus posiciones como en un ejercicio de gramática. Recordar es igual a olvidar, que es igual a pensar, a ver, a oír, simplemente porque aparecen en la misma posición dentro de la estructura. En este sentido, se pueden considerar ecos unas de otras, similitudes paradigmáticas en las que la que está presente recuerda a las ausentes. El resultado es que el potencial de pensamiento y percepción se expande de una forma sobrecogedora pero fascinante. A partir de una cantidad estrictamente limitada de palabras básicas y de unos movimientos estrictamente limitados surgen posibilidades infinitas. Al desnudar el ballet y el lenguaje hasta que solamente queda su esqueleto, Forsythe reconstruye sus huesos y sus ecos.

William Forsythe describe así su enfoque del movimiento en *Artifact*:

Lo que empecé a hacer fue imaginar una especie de movimiento en serie y, manteniendo ciertas posiciones de brazos del ballet, moverme por ese modelo, orientando el cuerpo hacia puntos externos imaginarios. Es como el ballet, que también orienta los pasos hacia puntos externos (*croisé, effacé...*), pero se da la misma importancia a todos los puntos, se pueden incorporar movimientos no lineales y diferentes partes del cuerpo pueden moverse hacia los puntos a velocidades diferentes. (Sulcas 1995: 59)

Al vaciar el centro y concentrarse en los puntos más lejanos de la kinesfera, el centro estabilizador únicamente se evoca, pero nunca se llega activamente a él. Al tratar de alcanzar esos puntos exteriores, los bailarines, con la espalda extremadamente arqueada, como si alguien tirara de sus cuerpos hacia atrás o dando pequeños saltos que alejan los pies y las pantorrillas del centro, desestabilizan y reorganizan el modelo axial del cuerpo del ballet.

La estructura espectral no solo es una estructura de movimientos fragmentados y repetidos. También es, y aquí quería poner el énfasis, una estructura acústica. Efectivamente, el sonido y el movimiento existen en universos paralelos que son un reflejo el uno del otro. Por medio del recurso técnico del paralelismo, crean sendos espacios mentales que se entremezclan. Las palabras, o más bien la calidad de su material sonoro, sus significantes,

asumen el papel de la música como acompañamiento de la danza. Los cuatro personajes diferenciados del ballet (la Otra persona, la Persona con vestuario de época, la Persona del megáfono y el cuerpo de baile como entidad) se relacionan estrechamente creando ecos de sonidos. El cuerpo de baile y la «Otra persona» establecen una relación mediante ecos de palmadas. Las palmadas sirven a la vez para llamar la atención y para señalar la sincronía, el ir juntos, que es un imperativo a lo largo de la formación histórica del ballet⁴. La figura con vestido de época se relaciona con el hombre del megáfono haciéndose eco de sus frases. La voz del hombre se separa de su cuerpo natural y adquiere un segundo cuerpo en forma de instrumento técnico. El megáfono aísla esa voz que ha cambiado de cuerpo dándole un sonido metálico que enfatiza sus cualidades tanto mecánicas como imaginarias. Se convierte así en una fuente de fascinación y fantasías, precisamente porque se ha transformado en un objeto, una «cosa en sí» independiente y susceptible de ser deseada.

La voz como objeto se dirige a nosotros desde una cierta distancia. Como la voz del teléfono, salva la distancia entre dos ámbitos temporales diferenciados. Crea así un tercer espacio, un espacio intermedio en el que se desdibujan los límites entre pasado y presente. Al fin y al cabo, ¿cómo podemos estar seguros de que la voz que oímos realmente sigue viva? Puede que sea solo una señal que se ha retrasado en el proceso de retransmisión. *Artifact* es una cámara de resonancia del pasado del ballet. Sus ecos son efectos, repeticiones de fragmentos sin cuerpo, de voces sin identidad ni origen. Su origen queda dividido, desviado, distorsionado al rebotar contra un Otro oblicuo y perderse en una serie de repeticiones. Así, el acto mismo de estar presente repitiéndose es lo que señala su propia desaparición⁵.

La presencia del ballet, por lo tanto, es solamente un efecto de su ausencia. Su presente está impregnado de historia, una historia que a su vez no es más que una reverberación de efectos de sonido. Está ausente porque, como dice Forsythe, «cuando hablas del vocabulario de la danza clásica, estás hablando de ideas» (Sulcas 1995a: 9)⁶. No es más que una idea o *langue* que solo cobra vida en el acto de *parole*, de bailar⁷. La persona que baila no hace un *arabesque*; atraviesa el *arabesque* como si de un holograma se tratara, de modo que solo evoca la figura retrospectivamente. Forsythe puede afirmar, pues, que el *arabesque* no existe. Es la suma de todos los *arabesques* posibles, cuyo número

es infinito. Enfatizando así el aspecto de la ejecución en el lenguaje del ballet, logra una concepción diferente de la danza y el movimiento. Ya no es una esencia que se tenga que incorporar de manera más o menos perfecta (convirtiendo a una bailarina en mejor que otra), sino una forma espectral cuyo estado ontológico es la ausencia. El lenguaje del ballet deja de ser el *logos* de una pre-cripción, de un texto anterior a la representación que simplemente hay que realizar sobre el escenario. Es más bien una in-cripción en el cuerpo de un particular bailarín o bailarina que lo atraviesa con su movimiento, despojándose así de la historia del ballet. Si el vocabulario del ballet no se concibe ya como una esencia, puede transformarse repentinamente y relacionarse con otras formas de cualquier modo imaginable.

El espacio visible: *The Loss of Small Detail* como palimpsesto

Si la cámara de resonancia sirve de modelo para *Artifact*, lo que actúa como marco de referencia de *The Loss of Small Detail* es el palimpsesto⁸. El término palimpsesto describía originariamente un pergamino antiguo cuyas inscripciones se habían borrado raspándolas para ahorrar material o una formación geológica en la que permanecían visibles restos de otra formación anterior. Aquí se usa para describir una clase de memoria que se caracteriza por el temor paradójico a desfigurar el recuerdo en el acto mismo de recordar. Recordar es inventar, producir nuevos significados que se superponen a los jeroglíficos del pasado.

El proceso de creación de la pieza demuestra ya este tipo de superposición. En 1987 se estrenó en Fráncfort una primera versión, que rápidamente quedó olvidada. En 1991, Forsythe presentó una versión completamente nueva, que a su vez fue radicalmente reelaborada en 1992. El ballet tiene lugar dentro de un cubo blanco, parecido a un museo. Sus paredes se pueden enrollar arriba y abajo como un pergamino y se utilizan para todo tipo de proyecciones. Al cabo de unos minutos de comenzar el ballet empieza a nevar suavemente sobre el escenario, que queda cubierto de una metafórica capa de olvido que a la vez atenúa sus sonidos. Sobre la pared del fondo aparece un fragmento de texto de Yukio Mishima que poco después desaparece enrollándose: «El transcurso de los años nunca deja de hacer mella y va convirtiendo lo que era

sublime en materia para la comedia. ¿Acaso hay algo que se va corroyendo? Si el exterior se va corroyendo, ¿significa eso que por naturaleza lo sublime pertenece solo a un exterior que esconde un núcleo de sinsentido? ¿O será que lo sublime pertenece al todo, pero lo va cubriendo un polvo de ridículo?» (Ballet de Fráncfort 1991).

Detrás del escenario, en la esquina inferior derecha, se proyectan dos películas. Entre violentas luces estroboscópicas y ruidos atronadores se oye una voz distorsionada electrónicamente. Cuando la tormenta amaina, vemos una figura desnuda encaramada en una silla. Tiene el cuerpo pintado de blanco con puntos negros, como si realmente estuviera cubierto de nieve o como si se hubiera posado sobre él ese «polvo de ridículo» que según la cita de Mishima cubre la esencia sublime de las cosas. La nieve/polvo ha transformado su apariencia, que en otro momento y contexto habría sido la de un sublime guerrero o chamán, en algo ridículo y cómico. Pero la pintura corporal también lo convierte en el negativo de las imágenes oscuras de la película que se proyecta al fondo del escenario. En el programa, Forsythe describe una escena imaginaria, algunos elementos que forman parte de la escena real que vemos sobre el escenario: «Muy muy lentamente la película funde en negro. Nieva. Parece que lleva nevando un buen rato. La luz, ahora más intensa, revela varias figuras que están viendo una película de humanos primitivos representados por intérpretes actuales. Las figuras están cubiertas de nieve y también lo están los actores primitivos del filme, que se ve en negativo. La nieve es negra. Los actores primitivos, blancos. Están viendo una escena de una película contemporánea impresa en negativo. En este filme también nieva, de color blanco. La película ilumina desde atrás la nieve real que cae sobre el escenario, de modo que esta parece negra» (Ballet de Fráncfort 1991).

Esta compleja escena de marcos cambiantes tiene su equivalente en el escenario, en el hombre que representa a un humano primitivo en negativo, como si realmente hubiera salido directamente de una película. Encima del espacio visible se establece un área donde ya no podemos distinguir entre interior y exterior, entre lo que es película y lo que es teatro, quién mira y quién es mirado. Es un espacio intermedio desconcertante en el que pueden presentarse espectros del pasado, como el del primitivo, aunque solo en su forma cómica. En la historia, como dijo Marx, todo sucede dos veces:

primero como tragedia y la segunda vez como repetición en forma de farsa. Una vez que se le ha permitido acercarse, el hombre que interpreta a un primitivo no puede evitar convertir también en fantasmas a los demás intérpretes que se hallan sobre el escenario. Ese es el aspecto desconcertante de la historia: que perturba el presente y suspende su realidad. Al enfrentarse a lo que irradia su presencia, también los demás se vuelven figuras en el negativo de una película que, por cierto, es la que miran sentados en el suelo del escenario mientras escuchan las palabras incorpóreas de los fantasmas. Sus identidades como intérpretes o personajes quedan invalidadas por capa tras capa de sedimentación histórica.

Este mismo recurso también se hace evidente en otra escena crucial del ballet. Hay una bailarina sentada en una mesa, en el centro de la parte frontal del escenario, mientras otra bailarina está tendida en el suelo a su derecha. La primera se dirige a ella en un ritual de preguntas y respuestas. Va leyendo en voz alta, de sus notas y traducciones, preguntas como «¿Qué es la puerta?» o «¿Qué son las dos orillas del río?», tratando de extraer algún significado a los viejos cuentos prehistóricos que Forsythe ha tomado de una colección de historias de Jerome Rothenberg. La segunda mujer interpreta sus preguntas en términos explícitamente sexuales, de manera que el umbral de la puerta es un cocodrilo; su tirador, un pene y las dos orillas del río, un hombre y una mujer. Pero el letrado de la mesa indica «Versión III A», lo que implica un número infinito de otras posibilidades que podrían salir a la luz si continuase la sesión, si se plantearan otras preguntas o quien preguntara fuese otra persona. Sin duda cualquier cosa puede significar cualquier cosa como resultado de una pérdida original o de la pérdida de un origen, la pérdida de pequeños detalles a la que se refiere el título; esos pequeños detalles que nos garantizan un origen estable y, por lo tanto, una base segura sobre la que construir nuestra interpretación.

The Loss of Small Detail escenifica la pérdida de un *Ursprung* [origen], lo que conduce a una producción de significado aunque sea a partir de posibles malentendidos. El olvido se concibe aquí como una actividad productiva. Se considera necesario olvidar para posibilitar que pasen cosas nuevas. Forsythe explica:

Pero al principio nuestro intento de leer esa página queda frustrado porque aún no hemos acordado un punto de partida común para entender esos símbolos como un sistema lingüístico. Asumamos, sin embargo, que existe alguna manera de descifrar el texto. ¿Puede que debamos cambiar nuestra posición? Pero claro, también podríamos considerar un cambio de posición del texto. Quizá una redistribución espacial de esos símbolos nos permitiría acercarnos a su significado. (Ballet de Fráncfort, 1991)

Tal redistribución espacial del texto del ballet la efectúan los bailarines con sus movimientos. Al principio, una bailarina se levanta lentamente del suelo con los brazos extendidos y el cuerpo ligeramente doblado sobre sí mismo. Da la impresión de flotar hacia arriba, su cuerpo casi líquido, sin huesos. Un bailarín vestido de negro se acerca y le trae un taburete. Ella se sienta y mira a la mujer que está en la mesa y que más adelante la interrogará. De repente va hasta la mesa y la envuelve con su cuerpo, con las piernas estiradas por debajo y los brazos reposando encima. El hombre de negro la agarra y se la lleva, sosteniendo con los brazos su cuerpo rígido y horizontal como una tabla. La frase se repite varias veces y sin duda constituye el primer momento de olvido en el ballet: el olvido de algo que ya se ha hecho anteriormente, sin éxito, y que sin embargo se repite una y otra vez sin dejar rastro en la memoria del bailarín. Es un movimiento destinado a desaparecer cada vez que se realiza. El movimiento de este ballet se caracteriza específicamente por una suavidad y una transparencia increíbles. Los bailarines parecen haber renunciado a toda fuerza. Se deslizan repetidamente hasta el suelo y vuelven a alzarse con extraños movimientos ondulantes. Este efecto es el resultado de una técnica que Forsythe llama *disfocus* [desenfoco] (Sigmund 1999: 16). La visión de cada bailarín no se concentra en ningún punto que tenga enfrente y que pueda servir de eje a su cuerpo, sino que se dirige a la parte trasera de su propia cabeza, con lo que se consigue mejorar su propiocepción. Disminuye su capacidad de percibir el entorno en favor de una mayor conciencia de sus propias extremidades y alineamiento muscular interno. Estas «coordinaciones refractadas internamente» le impiden bailar de la forma en que su «cuerpo ha sido entrenado como bailarín de ballet. No se trata de destruir los fundamentos –explica Forsythe–, sencillamente

acabas en un estado de apoyo opuesto. La pérdida de pequeños detalles es la pérdida de tu orientación física. Tu cuerpo renuncia a un tipo de fuerza, pero otro tipo entra en juego» (Sulcas 1995a).

Este cambio de enfoque del exterior al interior redistribuye el cuerpo del ballet, pero no lo destruye. El cuerpo histórico continúa percibiéndose como un estrato bajo la actual reorientación del cuerpo. El cuerpo del ballet se percibe a sí mismo por primera vez, se hace consciente de sí mismo. Quizá incluso adquiere una consciencia que lo deshace al mismo tiempo en que alcanza su pleno potencial. El resultado de este centrarse en sí mismo, de replegarse en el cuerpo, es la anulación de su texto histórico, que ya no se puede escribir, que queda borrado y hace que el cuerpo se vuelva ilegible. Estos cuerpos ya no se pueden leer porque rechazan convertirse en signos dentro de una economía de intercambio. Hacen referencia al vocabulario del ballet como un rastro que queda en sus memorias corporales, pero no lo representan. Los bailarines han absorbido en sus cuerpos el lenguaje histórico del ballet para hacer que se desmorone, deshaciendo sus relaciones codificadas. Aquí el cuerpo en movimiento no crea espacio cinestésico, sino que más bien internaliza el espacio, provocando en el proceso la implosión tanto del espacio visible como del cuerpo. Esos cuerpos no representan nada más que la obviedad de que, sobre el escenario, cada cuerpo representa por lo menos un cuerpo.

El espacio mnemónico

Cuando Forsythe nos sugiere «cambiar nuestra posición» en relación con el palimpsesto ilegible con el fin de hallar un modo de descifrarlo, vuelve a entrar en juego el concepto de placer de Roland Barthes. Ya debería haber quedado claro que este no puede ser un placer de consumo, el placer que siento al releer un viejo relato. Se trata, por el contrario, del placer de escribirme a mí mismo dentro de este texto consistente en paisajes sonoros y teatrales que entretejen el pasado y el presente formando un espacio mnemónico. Es precisamente porque el cuerpo se vuelve ilegible por lo que ese cuerpo entra en juego, un juego no solamente entre significantes, sino, ante todo, con los límites del sujeto. El escenario ya no tiene la función de un espejo que presenta una imagen imaginaria del cuerpo (social) entero, como en el ballet clásico.

No es una escena de representación, sino la escena de su alteridad imaginaria. Cuando miramos a los cuerpos de Forsythe sobre el escenario, ese escenario se niega a darnos lo que queremos. Toda identificación narcisista con esos cuerpos está condenada al fracaso. Lo que sí nos ofrecen es un deseo de «lo real» del cuerpo, de la catexis imposible que Lacan llama «objeto a» (*objet petit a*). No obstante, ese pequeño objeto del deseo, cuyos detalles siempre son ya algo perdido, aquí nunca llega a tomar forma. Permanece como un rastro de algo originalmente perdido en el cuerpo, de algo que nunca llegó a estar ahí; es decir, de movimiento. Podemos decir, por lo tanto, que es un movimiento melancólico, en el sentido freudiano de la melancolía: un estado en el que el sujeto desconoce el objeto de su duelo, en el que ese objeto rehúsa revelarse porque nunca fue un objeto en primer lugar (Freud: 193-212). El sujeto melancólico anhela el vacío: el recuerdo espectral de un recuerdo espectral. En ese sentido, el movimiento de Forsythe no deja de ser un recuerdo, insustancial, fantasmal, porque desaparece con cada nuevo movimiento, resistiéndose a su reificación a pesar de ser deseado como objeto. Es un espectro, un fantasma que juega con los fantasmas de nuestro propio cuerpo.

El movimiento actúa avanzando hacia su punto de fuga en el espacio comprendido entre el interior y el exterior de lo que Laurence Louppe llama el *fonds corporel*: un cuerpo fenomenológico prearticulado que es el residuo de un significado pero que nunca tiene significado en sí mismo (Louppe, 1997: 72). Si en la danza el movimiento es a la vez el elemento generador y la cosa generada, si el cuerpo que baila es simultáneamente un agente sin consciencia de sí mismo y su propio intérprete, que debe mantener una distancia respecto al movimiento por el acto mismo de analizarlo, entonces el movimiento nunca se da a sí mismo ni es transparente para sí mismo. Es, como señaló Jacques Derrida en relación con el gesto del pintor, «un acto de memoria» ya en su presencia misma (Derrida, 1990). El movimiento se genera en el espacio liminar entre el Yo y el No-Yo, un espacio mnemónico que entrega cada movimiento al pasado en el estado mismo en el que emerge. El movimiento siempre existe en un estado de emergencia, una cuestión de vida o muerte que también implica la vida o muerte del ballet a la que me refería al principio de este texto. Es en esa brecha, sin embargo, donde se abre un espacio que permite al movimiento pensar: las decisiones se toman en el espacio-tiempo

prearticulado del esfuerzo. En el caso de Forsythe, este espacio liminar que no es interior ni exterior, que –como apuntó Donald Woods Winnicott– no pertenece ni al sujeto ni al objeto (Winnicott, 1971: 11-12), nace cuando el sujeto que baila renuncia a su control. El desenfoque permite que el cuerpo entre en un nuevo estado de semiconsciencia en el que literalmente «tropieza»⁹ con nuevos movimientos al mismo tiempo que deja atrás los anteriores. El movimiento, como el fantasma del ser primitivo en el espacio intermedio entre pasado y presente, película y teatro, se convierte así en el rastro mnemónico de una potencialidad, de un futuro.

A modo de conclusión, me gustaría volver a citar a Forsythe, que resume estas ideas de forma admirable:

Cuanto más renuncies a tu control, entregándolo a una especie de transparencia del cuerpo, a una sensación de desaparición, más capacidad tendrás de conseguir una forma diferenciada y una dinámica diferenciada. En este estado es posible moverse muy rápido y la impresión que dará no será la misma: no dará una impresión de violencia. También puedes moverte con una aceleración tremenda si sabes dónde dejar el movimiento (no dónde ponerlo, sino dónde dejarlo). Intentas despojar a tu cuerpo de movimiento, que es lo contrario de pensar que estás produciendo movimiento. No es pues una cuestión de impulsarse adelante en el espacio e invadirlo: es más bien como abandonar tu cuerpo en el espacio. Es disolución, dejarte evaporar. El movimiento es un factor del hecho de que realmente te estás evaporando. (Forsythe 1995)

Notas

- 1 William Forsythe. «The space of memory: William Forsythe's Ballets», en S. Spier, *William Forsythe and the Practice of Choreography. It starts from any point*, Routledge, 2011, pp. 128-138. La versión alemana es «Gedächtnisraum. Die Ballette William Forsythes», en Klein, G.; Zipprich, C. (Hg.), *Tanz Theorie Text, Jahrbuch*, 2001, S. 72-75.
- 2 Verso de la letra de la canción *History Repeating* de Propellerheads, interpretada en una famosa versión por Shirley Bassey.
- 3 He asistido a varias funciones del ballet en directo en la Ópera de Fráncfort. Además, para contrastar mis recuerdos, he utilizado una grabación en vídeo de la función del 26 de febrero de 1997.
- 4 William Forsythe ha basado todo un ballet, *Gänge*, en ese «ir juntos» de las formaciones lineales como principal elemento estructural del ballet clásico.
- 5 Véase también Gilpin, 1996: 110.
- 6 Véase también Siegmund, 2000.
- 7 Sobre el aspecto lingüístico de *Artifact*, véase Gabriele Brandstetter, 1997: 207.
- 8 He asistido a varias funciones del ballet en la Ópera de Fráncfort. Como en el caso de *Artifact*, para mi análisis me he servido de una grabación en vídeo, del 27 de abril de 1996.
- 9 Véase también Brandstetter, 2000: 102-134. El fuerte énfasis de Brandstetter en las caídas de los bailarines para generar movimientos imprevistos me parece, sin embargo, una comprensión excesivamente limitada de sus movimientos.

Bibliografía

- Ballet de Fráncfort. Notas del programa, *The Loss of Small Detail*, Fráncfort: Intendanz Ballett Frankfurt, 1991.
- BARTHES, ROLAND. «De l'œuvre au texte», en *Œuvres complètes*, vol. II, Eric Marty (ed.), París: Seuil, 1994.
- BRANDSTETTER, GABRIELE. «Choreographie und Memoria. Konzepte des Gedächtnisses von Bewegung in der Renaissance un im 20. Jahrhundert», en Claudia Öhlschläger y Birgit Wiens (eds.), *Körper-Gedächtnis-Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung*, Berlín: Erich Schmidt Verlag, 1997.
- BRANDSTETTER, GABRIELE. «Choreographie als Grab-Mal: Das Gedächtnis der Bewegung», en Gabriele Brandstetter y Hortensia Völckers (eds.), *Re-Membering the Body*, Ostfildern: Cantz, 2000.
- DERRIDA, JACQUES. *L'autoportrait: mémoires d'aveugle et autres ruines*, París: Gallimard, 1990.
- DRIVER, SENTA y editores del *Ballet Review*. «A Conversation with William Forsythe», *Ballet Review*, 18 (1, Primavera), 1990, p. 96.
- FORSYTHE, WILLIAM. Programa de *Eidos: telos*, Fráncfort: Intendanz Ballett Frankfurt, 1995.
- FOUCAULT, MICHEL. Capítulo III, «Discipline», en *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, París: Gallimard, 1975.
- FREUD, SIGMUND. «Trauer und Melancholie», en *Psychologie des Unbewußten*. Studienausgabe vol. III, Fráncfort: Fischer, 1982.
- GILPIN, HEIDI. «Lifelessness in movement, or how do the dead move?», en Susan Leigh Foster (ed.), *Corporealities*, Londres: Routledge, 1996.
- LOUPPE, LAURENCE. *Poétique de la danse contemporaine*, París: Contredanse, 1997.
- Siegmund, Gerald. «Interview with William Forsythe», *Dance Europe*, 23, 1999, pp. 12-17.
- SIEGMUND, GERALD. «Wir arbeiten, um uns arbeiten zu sehen: Ein Gespräch mit William Forsythe», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, domingo 23 de enero, 2000.
- SULCAS, ROSLYN. «Kinetic Isometries», *Dance International*, Verano, 1995a, p. 9.
- SULCAS, ROSLYN. «William Forsythe: Channels for the Desire to Dance», *Dance Magazine*, 69, 1995b, pp. 52-59.
- WINNICOTT, DONALD WOODS. *Playing and Reality*, Londres/Nueva York: Routledge, 1971.

De monstruos y marionetas¹

Gerald Siegmund

Traducción: Marcel Germain

¿Y ahora qué? *Wear* y el complejo de Robert Scott

La iluminación del Bockenheimer Depot es tenue. Un enorme telón de fieltro gris separa el vestíbulo del escenario como una pared permeable. El vestíbulo de estas antiguas cocheras del tranvía que el Ballet de Fráncfort utilizó como un espacio escénico adicional entre 1999 y 2004 también está cubierto de fieltro. Unos bloques cúbicos, móviles, de varios tamaños se pueden disponer, junto con más tiras de fieltro, para crear paisajes en los que sentarse, tumbarse o apoyarse. Al otro lado del umbral continúa el interior de fieltro: el área del escenario es una extensión del espacio esculpido que acomoda a espectadores y transeúntes. Sobre ese escenario, situado en el suelo, vemos láminas de fieltro esparcidas. En la esquina izquierda se ha construido un iglú que, durante una parte de la función, servirá de refugio a los tres bailarines. Los miembros del Ensemble Modern, una orquesta de Fráncfort especializada en música contemporánea, han ocupado sus asientos a la izquierda del escenario, justo al margen del espacio reservado a los bailarines. Interpretan *Opus 1*, un concierto para cuerdas del compositor japonés Ryoji Ikeda. Sus patrones de sonido no lineales se entremezclan con sonidos de la calle, palabras habladas y ruido de interferencias que carga la atmósfera. En el suelo, en la parte delantera del escenario, hay un gran cartel que declara en letras enormes: «37 años de futilidad». Sin embargo, el mensaje únicamente se puede leer con claridad desde una posición elevada: su grito de auxilio parece dirigirse al cielo.

Una figura con una inmensa peluca afro cruza el escenario bailando, con las rodillas dobladas y el cuerpo algo inclinado hacia delante. Da la impresión de que en cualquier momento tropezará con sus propios pies. Al rato se desprende de la peluca y debajo descubrimos a la bailarina Yoko Ando. Dos figuras más, que el programa identifica como Ander Zabala y Amancio González, pasean por el escenario. Ambos llevan grandes anoraks y pantalones enormes para resguardarse del frío. El vestuario limita tanto el alcance como la calidad de sus movimientos y deforma los contornos de sus cuerpos. En un momento determinado, uno de ellos se tumba bocarriba y el otro intenta resucitarlo. Son tres personas que han perdido el contacto con el mundo exterior. Tres personas abandonadas en condiciones adversas. A juzgar por el vestuario y la ambientación, se encuentran en algún punto de la región polar. Pero durante la representación, los bailarines se liberan de la camisa de fuerza que eran sus ropas y ponen fin así a sus movimientos amortiguados. Incluso el *iglú* termina por desaparecer. Cogen una cuerda y juegan con ella, atándose unos a otros y liberándose entre contorsiones. Con los bailarines en pantalones cortos blancos y el *iglú* derrumbándose, se ha producido un cambio de clima. Se establece una nueva actividad, curiosa y extraña, que parece producir movimiento jugando precisamente con las restricciones mismas del movimiento.

Lo que acabo de describir es una pieza breve de Forsythe, *Wear*, estrenada en Fráncfort el 22 de enero de 2004. Dentro del inmenso repertorio del Ballet de Fráncfort, *Wear* no es más que una curiosa nota a pie de página. Pero se trata también de la penúltima pieza que Forsythe coreografió para dicha compañía antes de que la ciudad de Fráncfort la cerrase al final de la temporada 2003-2004. Como tal, la pieza adquiere una significación mayor, con implicaciones que alcanzan al conjunto de la carrera de Forsythe. Esos «37 años de futilidad» que claman al cielo son una alusión al inicio de la carrera de Forsythe como bailarín y coreógrafo en la Universidad de Jacksonville (Florida), en 1967. Se trata de un pesimista resumen de su vida profesional en un momento, enero de 2004, en el que todos los intentos de salvar el Ballet de Fráncfort, que él había dirigido durante exactamente veinte años (1984-2004), habían resultado inútiles. El cierre de la institución amenazaba con hacer peligrar toda su obra. Más adelante volveré a referirme al concepto de futilidad a un nivel más temático.

La ambientación de *Wear* evidencia que Forsythe vuelve a enfrentarse al fantasma de Robert Scott (el oficial naval británico que murió en 1912 cuando regresaba de su expedición a la Antártida) y a todas las preguntas que Forsythe ya le había planteado desde su primer encuentro en la pieza *LDC* (1985). *Wear* es la última de una serie de piezas a las cuales me referiré en conjunto como el complejo de Robert Scott. Este complejo nos introduce en el núcleo del pensamiento de Forsythe sobre el ballet y de sus intentos de rescatarlo de su *rigor mortis* en el permafrost de la tradición. En *LDC*, Forsythe enviaba a su compañía a una expedición al Polo Sur que servía de metáfora del continente desconocido del ballet. La serie continuó un año más tarde con *Die Befragung des Robert Scott*, una autopsia de *LDC* en el sentido de que reflexionaba sobre sus métodos de trabajo y sus modos de producir movimiento. Scott fue el *Lehrstück* (o pieza didáctica) en el que la compañía se examinaba y reflexionaba sobre sí misma, y como tal se mantuvo en el repertorio a lo largo de la década de 1990; en el año 2000 se presentó al público de Fráncfort una nueva versión de larga duración.

Se conservaron ciertos elementos de la producción original, como las dos mesas en las que tenía lugar el interrogatorio (*Befragung*) o el hombre que llevaba un cubo en la cabeza y se movía en círculos y se arrastraba por el escenario. Aparte de eso, la nueva versión se parecía muy poco a la anterior. Contenía dos piezas más breves que poco después del estreno se extrapolaron y que desde entonces han venido interpretándose individualmente: *7 to 10 Passages* y *One Flat Thing, reproduced*². Estas dos piezas son diametralmente opuestas: en *7 to 10 Passages* los bailarines que transitan desde el fondo del escenario hacia delante trabajan con movimientos lentos, internamente refractados, casi encerrados en el interior de sus cuerpos; en cambio, en *One Flat Thing, reproduced*, los bailarines estallan en movimientos entre veinte mesas ordenadamente dispuestas en cinco columnas. Las mesas se desplazan constantemente, como banquisas de hielo que hacen difícil y peligroso el necesario movimiento de los bailarines para reposicionarse, tanto entre ellos como respecto a las mesas.

Visto desde esta perspectiva, el título *Wear* ["Vestir"] no se refiere solo al extraño vestuario de los bailarines: también es un juego con su homónimo *where* ["Dónde"] y reabre así el debate sobre dónde se encuentra el espacio del ballet en la sociedad contemporánea. ¿Cuál es la relación entre

su lenguaje codificado y el cuerpo de cada uno de los bailarines? ¿Cómo se relacionan con ese lenguaje? ¿Y cómo encuentra cada uno su sitio dentro de su estructura?

Lo que Forsythe se lleva consigo después de su separación, amistosa aunque muy tardía, del fantasma de Robert Scott en el Bockenheimer Depot es la figura del monstruo. El monstruo levantó la cabeza por primera vez cuando Robert Scott murió congelado en el hielo eterno. Desde entonces ha acompañado siempre a Forsythe, en las formas desfiguradas, alargadas, distorsionadas, retorcidas y extremadamente complejas de sus bailarines. En *Wear*, Forsythe enterró finalmente el ballet como su punto de partida para crear movimiento. Es la coda de toda una vida dedicada a trabajar en sus mecanismos y posibilidades. Pero también es el intento tímido y (en esta pieza concreta) impreciso de avanzar hacia algo nuevo; es un adiós y un hola.

A lo largo de las páginas siguientes trataré este período de transición entre el Ballet de Fráncfort en 2003-2004 y la nueva compañía que Forsythe creó a principios de 2005, The Forsythe Company. Empezaré con una introducción a The Forsythe Company y a su creación. Regresaré entonces a la figura del monstruo para detallar sus implicaciones para la estética de Forsythe. Después de un breve retorno a las preguntas que el fantasma de Robert Scott planteaba en relación con el monstruo, aplicaré ese concepto a las piezas más recientes del coreógrafo, como *Decreation* y, en cierta medida, *we live here*, su última pieza para el Ballet de Fráncfort en abril de 2004. Las últimas secciones están dedicadas a los nuevos trabajos escénicos de Forsythe con The Forsythe Company, *Three Atmospheric Studies* y *Clouds after Cranach*. Aquí el coreógrafo entretiene en la situación teatral cuestiones de la actualidad social y política de maneras que podemos describir como procesos de traducción.

Instituciones cambiantes

A principios de 2005 empezó a trabajar la nueva compañía de Forsythe, formada después de que la ciudad de Fráncfort decidiera cerrar su compañía municipal de ballet, el Ballet de Fráncfort, que Forsythe había dirigido durante veinte años. La decisión se tomó en primavera de 2002 por razones económicas y (sorprendentemente) artísticas, y provocó protestas internacionales. Cartas,

correos electrónicos y faxes de todo el mundo inundaron el Ayuntamiento, poniendo de relieve lo absurdo de la decisión. ¿Por qué cerrar una compañía de éxito que había atraído a Fráncfort la atención internacional? ¿Por qué detener una trayectoria artística única que había revolucionado nuestra manera de pensar en el ballet? Inicialmente las protestas surtieron efecto: en 2003 se revocó la decisión y se iniciaron negociaciones con Forsythe. Pero las negociaciones no dieron fruto y finalmente la ciudad puso fin a su compañía de ballet al terminar la temporada 2003-2004. Otros factores que podrían haber contribuido al cierre son las condiciones que puso la ciudad, difíciles de cumplir, y un cierto cansancio por parte de Forsythe al constatar la destrucción de la confianza y el respeto mutuos.

Sin embargo, por iniciativa de abogados, agencias de relaciones públicas y otras empresas de Fráncfort, se ideó un modelo que permitiría mantener a Forsythe y una nueva compañía como motores creativos de la ciudad. A diferencia del Ballet de Fráncfort, que era municipal, The Forsythe Company se constituyó como una empresa privada. Fue posible gracias a una colaboración público-privada, algo raro en Alemania, con la participación de los estados de Hesse y Sajonia, las ciudades de Fráncfort y Dresde, y también empresas patrocinadoras que aportan una cuarta parte del presupuesto de la compañía. Otra cuarta parte del presupuesto procede de la venta de entradas y de las giras que se realizan. Los contratos tenían una duración de cinco años, al término de los cuales se renovaron. Actualmente, la compañía tiene dos sedes: una en Fráncfort y, desde septiembre de 2006, otra en el Festspielhaus de Dresde-Hellerau. (Este teatro tuvo un papel esencial en el desarrollo del modernismo en la danza. Fue allí donde Émile Jacques-Dalcroze y Adolphe Appia experimentaron con el movimiento rítmico y la iluminación escénica. Fue allí donde se formaron y empezaron sus carreras bailarinas como Mary Wigman y Marie Rambert).

Aunque probablemente a Forsythe no le habría resultado difícil encontrar un empleo remunerado después del cierre del Ballet de Fráncfort, muchos se temieron que el experimento artístico en el que él y sus bailarinas habían participado durante casi veinte años hubiera llegado a su fin. The Forsythe Company hizo posible que ese experimento continuara, tanto en la investigación del movimiento como en su presentación en situaciones teatra-

les o cotidianas, con independencia de los caprichos y las limitaciones de la política. El desarrollo de Forsythe como artista siempre ha tenido relación con cuestiones asociadas a la institución, que él a su vez cuestionaba. En 1984, su nombramiento como director artístico del Ballet de la Ópera de Fráncfort, como se llamaba entonces, le permitió trabajar permanentemente con un grupo de bailarines, lo que hizo posible su exploración de los parámetros del ballet. En su etapa como director artístico (y desde 1990 también administrativo) del Ballet de Fráncfort, la compañía pasó a ser financieramente independiente respecto a los presupuestos de la ópera y el teatro, lo que contribuyó a dotarla de una mayor autonomía artística.

En 1999 el Ballet de Fráncfort ganó un nuevo espacio en el que presentar su trabajo: el Bockenheimer Depot, unas antiguas cocheras de tranvías rediseñadas para acoger el Theater am Turm. Junto con el arquitecto Nikolaus Hirsch, Forsythe esculpió el interior y lo convirtió en un espacio social contiguo al del exterior del teatro. Utilizando principalmente fieltro, transformaron el Bockenheimer Depot en un espacio en el que pudieran ocurrir cosas, pero cuya transformación en otro espacio –un escenario– todavía no había tenido lugar. Aunque continuaban produciéndose obras pensadas para el enorme escenario de la ópera, ahora los principales ballets de larga duración se creaban para el renovado Bockenheimer Depot, con sus contornos flexibles y sus múltiples posibilidades de alterar la relación entre el público y el escenario. Resulta significativo que las piezas más breves coreografiadas para el escenario de la ópera, como *The Room As it Was* o *N.N.N.N.*, a menudo negaban ese espacio tradicional: tenían lugar en una pequeña franja del escenario, justo frente al público, delante de un telón que escondía la profundidad del escenario.

La fuerza que sigue impulsando a Forsythe en su nueva compañía es la idea de ser un laboratorio de investigación de la danza. Sus piezas desarrollan e incorporan la comprensión de la danza. Aportan sistemas de pensamiento al mundo de la danza que influyen en la calidad del movimiento y en la manera en que se percibe y se conceptualiza. Sus piezas son, como él dijo una vez en una charla, hipótesis sobre ballet y danza; su obra es un proceso continuo de reflexión y cuestionamiento de sí mismo, un proceso que establece un campo en el que pueden suceder cosas, sin determinar un resultado. Para

entender en qué medida la obra de Forsythe emprendió una dirección nueva en la fase de transición entre las dos compañías, vuelvo ahora a lo que he llamado el complejo de Robert Scott.

El ballet engendró un monstruo

En el complejo de Robert Scott, Forsythe relaciona la carrera al Polo Sur de 1911-1912 con el coreógrafo y su búsqueda de formas ideales, perfección y nuevos pasos. El Polo Sur sirve como imagen del ballet, el continente desconocido, mientras que los científicos y exploradores ansiosos por descubrir nuevos territorios son transformaciones del coreógrafo y su compañía de ballet en plena investigación de su arte³. Como tercer componente, el cuerpo del bailarín se mezcla con la idea del monstruo de *Frankenstein*, la novela gótica escrita por Mary Shelley en 1818. Mientras busca la fuente de la vida, Victor Frankenstein crea un monstruo a partir de partes de cuerpos robadas de un depósito de cadáveres. El monstruo ansía el amor, pero únicamente provoca horror y repulsión. Al final el monstruo persigue a su creador por toda Europa hasta que Frankenstein enloquece entre el hielo eterno del Polo Norte, que a principios del siglo XIX era el equivalente del fin del mundo. Para Forsythe el cuerpo del monstruo sirve como metáfora del bailarín de ballet. Ambos son creaciones artificiales, constituidas para dar lugar a un cuerpo ideal que, sin embargo, termina siendo incapaz de satisfacer las demandas de su creador. No obstante, en la novela de Mary Shelley no queda claro quién es realmente el monstruo. Obviamente es la criatura de Frankenstein, una creación que cobra vida a partir de partes de cuerpos muertos. Pero el término *monstruo* también es aplicable al mismo Frankenstein, alguien ambicioso que quebranta las leyes de la naturaleza y de la sociedad al asumir el papel de creador, de dios.

Consideremos por un momento qué es y qué hace un monstruo. Según Michel Foucault, el monstruo humano nació a finales del siglo XVIII. Hasta entonces se entendía que un monstruo era principalmente un híbrido de animal y humano, una anomalía de la naturaleza que une lo que justamente debería permanecer separado; dos personas o dos sexos en un mismo cuerpo, por ejemplo. Para Foucault, el monstruo humano es una categoría que se refiere al ámbito de las leyes en el sentido más amplio, incluyendo las de la

naturaleza. El monstruo humano, tal y como se concibió a finales del siglo XVIII, es una violación de esas leyes a la cual las mismas leyes no pueden adaptarse ni dar respuesta. Se trata de una aparición singular que expone los límites del conocimiento establecido, una apertura a lo desconocido.

Es el límite, es el momento en el que la ley da un giro, es al mismo tiempo la excepción que ocurre solo en situaciones extremas. Digamos que el monstruo es aquello que combina lo imposible con lo prohibido. (Foucault 2003: 77)

Al combinar lo imposible y lo prohibido, el monstruo genera un campo de conocimiento diferente. Abre una nueva área de investigación para intentar explicar su anomalía. El monstruo genera discurso desde su posición privilegiada en los límites del discurso establecido.

Durante el siglo XIX, el discurso creado por el monstruo fue el de la psiquiatría. Esa nueva ciencia tomó al monstruo como paradigma de toda una nueva especie de individuos, los anormales, creados por la psiquiatría como su propia área de investigación y producción de conocimiento. El discurso psiquiátrico atribuye a los anormales una naturaleza y un carácter criminales. Su crimen ya no solo tiene que ver con lo que hagan. Es siempre inherente a su carácter monstruoso, de modo que, incluso si no cometen ningún crimen, esas personas son equivalentes a sus acciones potenciales⁴.

El monstruo es, por lo tanto, una figura autorreferencial. Al salirse de las leyes de la naturaleza hace que nos fijemos en esas leyes. Pero al ser una figura autorreferencial también altera retroactivamente sus parámetros, porque produce otras formas de discurso que expanden las ya establecidas. La etimología de la palabra *monstruo* tiene dos raíces latinas: *monere*, advertir o amonestar, y *monstrare*, mostrar o exponer. En su visibilidad, el monstruo es más que visible, porque siempre demuestra algo. Se señala a sí mismo y a las leyes que infringe.

¿Qué tiene que ver el monstruo con el ballet en general y con la idea del ballet de Forsythe en particular? Un hecho interesante es que en la misma época en la que surgió la idea del monstruo humano también se estaba produciendo una revolución en el ballet. Con las obras de Carlo Blasis se estableció, a partir de 1820, una nueva pedagogía que cambiaría la naturaleza y el aspecto del ballet. Susan Leigh Forster resume de manera brillante ese cambio: la práctica pedagó-

gica del siglo XIX eliminó la geometría espacial del escenario y la trasladó al interior del cuerpo. Allí construyó no una cuadrícula, sino un núcleo o una línea central con apéndices. Esos esquemas de cabeza, torso, brazos y piernas eran la base de las gráciles formas y movimientos medidos que cada cuerpo realizaba, cambiando su configuración geométrica con cada movimiento del cuerpo (Foster 1996: 257-258). Como consecuencia de esa nueva geometría interior, que se exhibía «mediante formas rectas o curvas» (Foster 1996: 258) del cuerpo, cambiaron tanto la naturaleza de los pasos como su secuenciación, dando lugar a lo que ahora llamamos *ballet romántico* o, por extensión, *ballet clásico*.

Si Forsythe considera que en esa nueva concepción el cuerpo del bailarín de ballet es un monstruo de Frankenstein, lo hace mostrando que se trata de un cuerpo construido de manera totalmente artificial. En el ballet, el cuerpo lo forman extremidades aisladas, líneas y la relación proporcional entre ellas, que se ensamblan para crear un cuerpo ideal, exagerado y poco natural, pero que articula sus principios racionales. Ese cuerpo no nos parece monstruoso desde el punto de vista actual, pero en su momento la figura del *arabesque* que Blasis decía haber inventado era precisamente la figura nueva y extraña que empujaba el cuerpo que baila hasta sus límites. Desde su posición monstruosa en los límites del sistema se estableció el nuevo lenguaje del ballet, el código de Terpsícore. Aun siendo monstruosa, la ruptura del ballet con las leyes de la naturaleza quedó eclipsada por otra figura que oculta al monstruo inherente a las leyes del ballet. Esta segunda figura es la marioneta, que forma pareja con el monstruo: ambas son inseparables, pero al mismo tiempo una es la perdición y la verdad de la otra.

En su conocido ensayo *Sobre el teatro de marionetas*, Heinrich von Kleist afirma que «podría haber más gracia en un muñeco mecánico que en la estructura del cuerpo humano» (Kleist 1983 [1810]: 181-182). La marioneta, si está bien construida, tiene más gracia en sus movimientos que cualquier bailarín, porque sus movimientos desafían la gravedad. La *vis motrix*, la fuerza motriz que pone en movimiento a la marioneta, es el alma. Esta fuerza motriz, sin embargo, reside fuera de la marioneta, lo que la convierte en una extensión del titiritero. Para que la marioneta se mueva con gracia, el titiritero debe situarse en línea y en armonía con el punto de gravedad del títere y hacer que los apéndices de las extremidades sigan sus movimientos con naturalidad y

soltura. Títere y titiritero forman una unidad que logra los movimientos más perfectos cuando estos son puramente mecánicos, es decir, cuando se ejecutan de manera inconsciente.

Escrito en 1810, en plena obsesión por el monstruo tanto en la literatura (la novela gótica) como –según Foucault– en la ciencia, el texto de Kleist es extremadamente complejo⁵ y desarrolla el ideal del nuevo bailarín, cuya esencia principal es el ideal de la marioneta. La danza y en particular el ballet (en el texto lo afirma C., primer bailarín de la ópera local) son articulaciones de un ideal superior, divino. Este ideal se expresa mediante el concepto de gracia, una gracia que solo puede lograrse de manera inconsciente. La gracia hace que la carne del cuerpo caído se vuelva expresiva y armoniosa. En el fondo quien baila no es el cuerpo, sino el alma. De este modo, el texto revela en parte el subtexto religioso que encontramos detrás de la construcción del bailarín de ballet a principios del siglo XIX, un bailarín que no es más que un medio para elevar el cuerpo hacia Dios (Legendre 2000).

¿Qué tiene que ver con eso el monstruo? El texto de Kleist nos da ejemplos de lo que sucede cuando fracasa esta unión entre alma y movimiento:

Solo tienes que fijarte en P. –prosiguió–, cuando interpreta a Daphne y mira atrás hacia Apolo, que la persigue; su alma se halla en la columna vertebral y se inclina como si fuera a partirse en dos, como una náyade de la escuela de Bernini. O mira al joven F. en el papel de Paris, entre las tres diosas y entregando la manzana a Venus. Es algo espantoso de contemplar: tiene el alma en el codo.

(Kleist 1983 [1810]: 181)

En estos ejemplos ni el alma ni el centro del movimiento se encuentran en el centro de gravedad del cuerpo. El monstruo levanta la cabeza, lo que nos resulta «espantoso de contemplar», cuando falla el ideal de la marioneta. Su cuerpo emerge desde detrás de la marioneta cuando esta desplaza dentro de su forma el centro de gravedad desafiando las líneas y curvas supuestamente naturales y gráciles que produciría un movimiento centrado.

Sin embargo, lo que el personaje de Kleist denuncia como una falta de talento e ineptitud del bailarín tiene implicaciones para una nueva manera de moverse. ¿Qué sucede si el alma, como fuerza motriz, se sitúa realmente en el codo, convirtiéndolo en centro de gravedad? ¿Qué sucede si este nuevo

centro hace eco en otras partes del cuerpo, que recogen el movimiento y forman otros centros? Vistos desde la perspectiva de la marioneta ideal, los cuerpos que bailan desviándose de ella son monstruos. Son figuras autorreferenciales porque operan dentro del ámbito del ballet y al mismo tiempo fuerzan sus reglas hasta sus límites más extremos. En este sentido, el proyecto de William Forsythe de «construir dentro del ballet» (Siegmund 1999: 36) ha engendrado monstruos del ballet, monstruosos cuerpos que bailan señalando las reglas del ballet al tiempo que empujan sus posibilidades y significados hacia terreno desconocido.

La marioneta, tal y como la concibe Kleist, expresa una idea todavía más radical. El texto también propone que si un bailarín quiere ser la encarnación de lo ideal, debe abandonar la conciencia y, por implicación, la toma de decisiones. Ser idéntico al ideal significa, por lo tanto, ser un títere; no ser ya humano, sino cosa. El alma como fuerza motriz, cuando ha retornado a sí misma, termina así por convertirse en cosa. Ello implica que el bailarín únicamente es humano cuando existe una brecha entre sí mismo y el orden simbólico en el que opera. Esta distancia entre nuestros cuerpos, nuestros deseos y el orden simbólico (los pasos, figuras y reglas sintácticas del ballet) es precisamente lo que nos hace ser humanos y no marionetas. Esta idea, a su vez, tiene otras implicaciones en el universo de Forsythe. Él trabaja con ese espacio. Sus bailarines son cada uno su propio instrumento; constantemente toman decisiones en el marco de determinadas estructuras coreográficas. Trabajan con las reglas en lugar de seguirlas o identificarse con ellas.

Volvamos ahora a la discusión sobre el complejo de Robert Scott para relacionar esta idea con el ideal del ballet de Forsythe. El vínculo entre el Polo Sur, una compañía de ballet en pleno trabajo y el monstruo de Frankenstein es la idea del fracaso o, como se ha expresado anteriormente, de la futilidad. Robert Scott perdió la carrera al Polo Sur contra el noruego Roald Amundsen porque utilizó trineos de motor que se averiaron a causa de las adversas condiciones meteorológicas. La que se había considerado la tecnología más avanzada de su tiempo resultó ser un fracaso, con consecuencias letales. La tecnología no lo condujo a su destino, del mismo modo que la técnica, por sí sola, no conducirá al bailarín al suyo. La técnica le permite cumplir las exigencias de figuras, equilibrios y secuencias de pasos, por complejos que sean;

pero nunca le permitirá consumir la construcción ideal del ballet. Es precisamente este fracaso estructural inherente a la ideología y a la práctica del ballet lo que engendra al monstruo. ¿Por qué? Podemos explicarlo mediante otra analogía entre el Polo Sur y el ballet.

En términos geográficos, el Polo Sur es una abstracción, una geografía móvil que cambia de posición según la perspectiva del observador. La posición del Polo, y de hecho la de cualquier otro objeto, depende enteramente de la perspectiva del ángulo desde el que se mira. Por lo tanto, su ubicación exacta solo se puede determinar teniendo en cuenta la diferencia entre las distintas perspectivas que apuntan a él. Este fenómeno es lo que llamamos *paralaje*, término que Forsythe utilizó en 1989 como título de una triple función, que incluía lo que un año más tarde se convertiría en la primera parte del ballet *Slingerland*. El ballet, para Forsythe, es una abstracción o una idea similar.

Si el Polo Sur no es más que una construcción perspectiva que cambia de posición con cada paso que damos en su dirección, el viajero, como el bailarín, está condenado al fracaso en la consecución de su ideal. El bailarín solo puede aspirar a transitar por lo ideal de las figuras del ballet, sin llegar a poder habitarlas, expresarlas o retenerlas. En una entrevista con Roslyn Sulcas, Forsythe afirmó: «No se puede hacer un *arabesque*: el *arabesque* existe como idea. Puedes acercarte al *arabesque*, moverte a través del *arabesque* o mantenerte ahí durante un cierto tiempo. Puedes intentar hacer un *arabesque*, lo cual es muy divertido, y hemos dedicado un montón de tiempo a intentarlo» (Sulcas 1995: 8).

El ballet es como una idea platónica, un *eidos*. Es una abstracción que nunca puede traducirse en una representación real sin perder su perfección y su claridad. El arte en el universo de Platón siempre se encuentra a dos pasos de distancia de la idea original. Uno: la idea se representa en el mundo real en el que vivimos. Dos: el arte imita esas imitaciones de formas y figuras, y las aleja todavía más de su perfección original. En el pasado, los bailarines de ballet han tratado de encarnar la idea del ballet aspirando a la perfección, lo cual ha generado un sistema mediante el cual juzgarlo: esta bailarina realiza este *arabesque* mejor o más perfectamente que esa, por ejemplo. Para Forsythe, el *arabesque* es una idea que no tiene equivalente en el mundo real, lo que significa que cada bailarín que lo intenta está condenado al fracaso,

porque la individualidad de su cuerpo le aporta inclinaciones e imperfecciones que se interponen entre la idea y su realización. En cambio, si consideramos que el *arabesque* (o cualquier otra figura o paso del código del ballet) es un acto que solo existe en el momento de su realización, cualquier aproximación al *arabesque* es igualmente valiosa, porque crea un potencial distinto de significado, sentimiento o asociación. Si el *arabesque* en sí mismo no existe, los bailarines se limitan a moverse a través de su realización.

Los bailarines hacen referencia al *arabesque*, pero por iteración también lo transforman. Pueden enfocararlo desde varios ángulos antes de pasar a hacer algo distinto. Como solo existe cuando está en movimiento, cada vez que pensamos que hemos llegado a él lo desplazamos a un sitio diferente. El flujo de movimientos específicos de las piezas de Forsythe es el resultado de esa idea: no se trata de ir del punto A al punto B y que en cada punto se dé un clímax, sino de transitar por los puntos transformándolos en algo distinto antes de continuar con el movimiento. Cada *arabesque* es un acto singular que inevitablemente depende de otros actos anteriores. De manera muy significativa, depende de la memoria corporal del bailarín, que es el resultado de años de formación y práctica dancística. Se establece así un vínculo entre el concepto de representación escénica y la idea del monstruo como aparición igualmente singular, porque es un acontecimiento dentro de las leyes del ballet que transforma esas leyes.

Decreation

Una idea destacada dentro de la definición del monstruo según Foucault es que, desde los límites de un determinado discurso, el monstruo produce un conocimiento que transforma los parámetros fundacionales de dicho discurso. El monstruo es una anomalía que da lugar a nuevas disciplinas de conocimiento. Habiendo derribado el complejo de Robert Scott en *Wear*, Forsythe también ha abandonado el ámbito del ballet. Aunque los bailarines de su compañía siguen siendo una anomalía dentro del mundo del ballet en general, sus formas monstruosas durante el último año de existencia del Ballet de Fráncfort se trasladaron a un territorio nuevo. Su última pieza para dicha compañía, *we live here*, se puede leer como una alegoría de ello. Si *Robert Scott* sirvió como el plano

a partir del cual se construyó más de una década de trabajo sobre los principios del ballet, la pieza *Decreation* sirve de modelo para una nueva área de investigación. Parece que el interés principal de Forsythe no sea ya secuenciar los pasos en el espacio y el tiempo y diseñar estructuras coreográficas que los bailarines tengan que llenar, sino explorar estados físicos, estados a los cuales llega el cuerpo a través de ciertos métodos de producción de movimiento. Empezaré fijándome en *Decreation* antes de pasar a detallar las alegorías de *we live here*.

Decreation se estrenó el 27 de abril de 2003 en el Bockenheimer Depot de Fráncfort. En la primera escena, una mujer captura con una cámara la mitad inferior del cuerpo de una bailarina, situada en algún punto del espacio, cuya imagen vemos en una pantalla ubicada al fondo de un escenario ancho y profundo. Dana Caspersen entra en el escenario y se sitúa detrás de la pantalla, de manera que su cuerpo se convierte en un montaje de dos imágenes que no encajan. Con la boca grotescamente distorsionada, habla de un mentiroso y un traidor y acusa a su interlocutor imaginario de llevar una doble vida, mientras se agarra la camiseta tirando de ella con los dedos rígidos. De repente Caspersen desaparece y Georg Reischl, que como intérprete es quien transmite la mayor parte del texto de Anne Carson (junto con Caspersen y dos personas más), salta desde detrás de la pantalla como si fuera el muñeco de una caja sorpresa.

El título *Decreation* se refiere a la obra homónima de Carson en la que la escritora canadiense utiliza tres historias entremezcladas para hablar de amor, de celos y del viaje del alma hacia Dios. Carson se enfrenta al relato mitológico de Marte, Venus y la traición a su esposo Hefesto utilizando como contrapunto un texto de Marguerite Porète, una mística del siglo XIII que explora su amor por Dios desde el ideal del amor cortés. El tercer hilo lo forman las reflexiones de la autora sobre la filósofa francesa Simone Weil y la relación de Weil con Dios como manera de superar la separación de su marido. A partir de estos triángulos amorosos, Carson deriva *Decreation* como un proceso de autointerrogación, una destrucción de la propia identidad que es productiva, porque conduce a crear espacio para algo nuevo.

Como es habitual en su obra, Forsythe no representa estas historias sobre el escenario mediante personajes que actúen para explicar el amor, la traición, los celos o la esperanza. En lugar de eso, el coreógrafo deriva a partir de esas ideas un principio estructural: hacer que movimiento y emociones

sean indirectos, que reboten unos contra otros, que para llegar a un objetivo se tengan que dar rodeos. Caspersen utiliza el término *shearing* [cizalladura] para referirse al principio de movimiento que así se descubre:

Es un estado en el que entra el cuerpo y en el cual ninguna aproximación, ya sea vocal o física, se realiza de manera directa. Por ejemplo, al acercarnos a un micrófono o a una persona, nuestro pensamiento puede moverse en esa dirección, pero nuestros cuerpos rebotan hacia atrás, por efecto de ese pensamiento, en una serie de refracciones oblicuas. El cuerpo se convierte en una proliferación de corrientes angulares, un estado de reacción compleja y fragmentada.

(Caspersen 2004: 114)

Durante los ensayos, la compañía experimentó con todo tipo de acciones no dirigidas, como atarse a sí mismos con cuerdas o dibujar con carbón sobre láminas de papel (Boenisch 2004: 60). Hacia el final de la pieza, una mesa redonda que había estado inmóvil al lado de la pantalla se desplaza al frente del escenario. Los bailarines van a buscar sillas y se sientan en torno a esa mesa cubierta de polvo de carbón. Roberta Mosca, con un cigarrillo encendido entre los dedos de los pies, se mueve rodando por la superficie de la mesa hasta que su cuerpo queda cubierto de hollín negro. De repente, los bailarines ponen fin a esta escena ritual arrastrando sus sillas hasta el fondo del escenario y dispersándose por el espacio.

El movimiento que así se produce es inútil en el sentido literal de la palabra; es decir, está libre de intención y, por lo tanto, potencialmente, de representar nada en particular. La compañía trató de crear movimiento a partir de la imposibilidad de crear movimiento. El resultado no es una coreografía de pasos. La pieza se estructura de acuerdo con principios teatrales como el contraste entre proximidad y lejanía de las acciones en el espacio o la dinámica de las escenas y la música. *Decreation* crea cuerpos habitados por fuerzas en conflicto que no los conducen a ningún sitio en particular. La pieza subraya una cierta sensibilidad física que excede sobradamente los límites del ballet. Son cuerpos deshechos porque son múltiples cuerpos en un solo cuerpo. Los bailarines son monstruos precisamente porque se despojan de toda forma o identidad. No bailan ningún papel, ningún personaje ni siguen ninguna clase de técnica de danza. La suya es una sensibilidad única que

responde a los movimientos de su alrededor, absorbiéndolos casi por ósmosis para transformarse en cuerpos ajenos. El funcionamiento de esta comunicación es una cuestión que ha despertado el interés de neurobiólogos, diseñadores gráficos y filósofos. Esa es precisamente la función del monstruo. Los monstruos de Forsythe han abandonado el discurso del ballet para acceder a otras áreas de investigación que puedan darles respuesta⁶.

we live here

«Ay, ay... Aquí sucede algo raro». El bailarín Reischl se inclina para decir estas palabras a través de un micrófono ajustado a la altura de un niño. Distorsionada electrónicamente, su voz aguda suena inmensamente dulce y divertida. Ay, ay. Sin duda, aquí sucede algo raro. Más adelante aparece también Amancio González, que ha sufrido una transformación similar, y los dos príncipes (o princesas, si es el caso, porque no logran tenerlo claro) tratan de encontrar ayuda. Un malvado mago quiere ahuyentarlos de su aldea, que es el escenario de la Ópera de Fráncfort. Pero si en *La bella durmiente* aparece al rescate el hada de las lilas, en *we live here* de Forsythe tenemos a un hada verde y también a un hada negra que desde el principio estipula que el príncipe debe limitarse a decir «sí» a todo lo que proponga el mago malvado.

Para el público de Fráncfort resultaba obvio quién era quién en este acto de resistencia. El malvado mago Rothbart era el secretario de Cultura de Fráncfort, que sacrificó el ballet para contentar a sus colegas del Partido Socialdemócrata y así salvar su propia carrera política. El hada negra (color del partido conservador) es la alcaldesa conservadora de Fráncfort, Petra Roth, a quien inicialmente le resultaba indiferente si el ballet se mantenía o desaparecía. Y el hada verde es la portavoz de cultura de Los Verdes, defensora entusiasta del ballet, que no hace más que quejarse todo el rato sin ningún efecto.

En 1983, Forsythe fue quien barrió a las hadas del ballet clásico del escenario de la Ópera de Fráncfort. Hasta su llegada a la ciudad, con el influente ballet *Gänge*, el Ballet de Fráncfort había sido una compañía tradicional, cuya tendencia a doblar y torcer el cuerpo de los bailarines en direcciones nuevas era, a lo sumo, moderada. A lo largo de los veinte años siguientes, ni las hadas ni los príncipes y princesas volvieron a su morada original. El hecho

de que Forsythe los recuperara para el estreno, el 16 de abril de 2004, de *we live here*, última pieza del Ballet de Fráncfort, fue otra alegoría: una alegoría sobre su propio pasado e historia. Se rumoreaba que, en las disputas políticas que condujeron a la decisión judicial de cerrar el Ballet de Fráncfort al final de la temporada, se había usado repetidamente un mismo argumento: el ballet municipal no cumplía su función porque no representaba los clásicos. El ballet, si tiene que estar subvencionado por la ciudad, debería representar un orden ideal. Forsythe recuperó a las hadas, pero lo hizo de una forma que debió de sentar como una bofetada a los defensores de restablecer el antiguo orden. Los diecisiete bailarines actúan y bailan como si estuvieran en un concurso de talentos, sonriendo tontamente al público y describiendo un mundo del entretenimiento que se ha vuelto cada vez más superficial y se ha vaciado de actitud y de ideas. Un bailarín imita el gesto de una estrella del *rock* agradeciéndonos que hayamos acudido a verle, mientras el rostro de otro se cierra sobre nosotros, desde una pantalla colgada encima del escenario, mirando absorto al vacío. Otro personaje camina entre las formaciones de bailarines pidiéndoles que se calmen, intentando hipnotizarlos, a ellos y también al público, para que permanezcan inmóviles. Como un consultor empresarial o un asesor publicitario, les ruega que transformen sus frustraciones en pensamientos positivos. La banda sonora de Thom Willems, consistente en *loops* desequilibrados salpicados de acordes del *Mambo* de Yma Sumac, casi consigue que los bailarines se muevan en formación; pero antes de que puedan situarse, la música cambia.

El ballet como entretenimiento irracional: si era esa u otra la dirección que los políticos de Fráncfort querían darle es algo que queda abierto a la especulación. En lo que se limita al movimiento, *we live here* siguió el ejemplo de *Decreation*, creando un nuevo género híbrido todavía sin nombre. Además de moverse, los bailarines también tienen que actuar, cantar, hacer mímica y dibujar, y lo hacen cada vez con más confianza en sí mismos. Poco a poco aparece la frase «Reason is Content» [La razón es contenido], justo antes de que se retire la pared trasera del escenario. *We live here* no es ballet ni es, a pesar de su empleo de la palabra hablada, danza-teatro (*Tanztheater*). No es ni una obra ni un musical en el sentido popular de la palabra. La promesa de la pieza yace en su indeterminabilidad.

Procesos de traducción

Durante su primer año de existencia, The Forsythe Company emprendió varios proyectos. *You made me a monster*, una *performance* estrenada en la Bienal de Venecia el 28 de mayo de 2005, sitúa al monstruo en el título para homenajear a esta figura estructural del discurso de Forsythe. En un texto autobiográfico que se proyecta en una gran pantalla de vídeo, Forsythe vincula la enfermedad de su esposa, la bailarina Tracy Kai Meier, que murió de cáncer en 1994, con la idea del monstruo. El tumor canceroso la convirtió en un monstruo y la obligó a caminar con el torso inclinado hacia delante, rompiendo por la mitad a una maravillosa bailarina. La convirtió en una extraña dentro de su propio cuerpo, que dejó de funcionar según las normas de la biología. En 1992, cuando se le diagnosticó la enfermedad, el Ballet de Fráncfort estaba trabajando en una pieza titulada *Alien/a(c)tion*. Estaba inspirada en la ola de xenofobia que en ese momento sacudía Alemania, un odio dirigido a las familias turcas y a otros inmigrantes. También a ellos se les trataba como a monstruos que trastornaban la supuesta identidad del Estado alemán y de sus ciudadanos. Los monstruos, al parecer, cuestionan las identidades: las de los individuos y también las de los cuerpos, los Estados, los discursos y las formas de arte como el ballet.

Situado en un espacio abierto, el público de *You made me a monster* puede montar esqueletos humanos fijando piezas de cartón recortadas a los postes metálicos que encuentran en cada una de las once mesas repartidas por la sala. Lo que puede haber empezado como una representación veraz de la anatomía humana pronto se convierte en un crecimiento descontrolado de extremidades, huesos y estructuras en un equilibrio precario. De repente tres bailarines llaman la atención con sus movimientos distorsionados y rápidos. Sus voces en directo se transforman, mediante programas de ordenador, en gritos y gemidos.

Con el fin de generar movimiento, los bailarines usan esos grotescos esqueletos de papel con sus formas monstruosas para aislar determinadas líneas y sus conexiones. Las estudian minuciosamente y luego las copian en las hojas de papel que se encuentran encima de las mesas, para visualizarlas antes de convertirlas en movimiento. Los monstruos, que nosotros –los normales–

no podemos albergar, son los bailarines que bailan entre nosotros, a nuestro lado, recogiendo formas y figuras que el público mismo ha producido para traducirlas en forma de movimientos extremadamente perturbadores.

El 23 de octubre de 2005 se estrenó la *performance*-instalación *Human Writes* en el Teatro Schiffbau de Zúrich (Suiza). En esta pieza Forsythe retorna a las metodologías de improvisación que desarrolló para *Decreation*. Aquí la dificultad de producir movimiento en condiciones adversas se traduce en una declaración política. Con el asesoramiento del profesor Kendall Thomas, de la Facultad de Derecho de la Universidad de Columbia, Forsythe aborda el tema de la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948. *Human Writes* (un juego de palabras con su homónimo *Human Rights* [Derechos Humanos]) es una representación física de las dificultades que impiden el cumplimiento de los derechos humanos universales. Para su trabajo, Forsythe y Thomas eligieron tres artículos de la Declaración: el 19, que reconoce el derecho a la libertad de opinión y de expresión; el 22, que garantiza a todo el mundo el derecho a la vida cultural de una comunidad, y el 26, que defiende el derecho universal a la educación.

La sala, bien iluminada, contiene sesenta mesas distribuidas uniformemente. Encima de las mesas hay grandes láminas de papel en las que se han escrito a lápiz fragmentos de los tres artículos escogidos. La tarea que deben realizar conjuntamente los bailarines y el público consiste en hacer que esas líneas finas, apenas visibles, cobren vida. Pueden utilizar trozos de carbón y cuerdas para dibujar las letras, pero no les está permitido hacerlo directamente. Las reglas especifican que el contacto con el papel solo puede ser indirecto. Unos arrojan el carbón contra las mesas para marcar las letras con puntos o lo atan con una cuerda que sostienen dos personas desde ambos lados de la mesa, moviéndola rítmicamente para que el carbón suba y baje contra el papel. Los bailarines se quedan de pie de espaldas a las mesas, mientras personas del público las mueven, como si ellos fueran un instrumento de escritura. Al poco rato el ruido en la sala recuerda al de trabajar en una mina de carbón. La pieza es un proyecto arqueológico para excavar lo que aparentemente llevaba mucho tiempo olvidado. La materialización de los derechos humanos es un empeño precario, que constantemente amenaza con deshacer lo que se propone conseguir. Encuentra resistencias y puede que deba enfrentarse a pasos pequeños y a grandes desviaciones, pero solo puede triunfar si todo el mundo coopera.

Atmósferas

El 21 de abril de 2005, The Forsythe Company presentó su primera obra escénica en el Bockenheimer Depot de Fráncfort: *Three Atmospheric Studies*, que, a pesar de su título, se dividía en solamente dos partes. Después del estreno, Forsythe experimentó con nuevas partes y secciones hasta que, a finales de año, la pieza llegó a su forma definitiva. Ahora incluye otra de las piezas nuevas de Forsythe, *Clouds After Cranach*. Los dos primeros actos de *Three Atmospheric Studies* corresponden a las dos secciones de *Cranach*, mientras que el tercer acto es la segunda parte del original; el primer acto de la versión original se ha eliminado por completo.

Las atmósferas están relacionadas con los monstruos. En palabras del filósofo alemán Gernot Böhme, son «espacios en la medida en que están "teñidas" por la presencia de cosas, de seres humanos o de constelaciones ambientales, es decir, por sus éxtasis» (Böhme 1995: 33). Las atmósferas se crean cuando las cosas salen de sí mismas, trascienden su condición de cosas y conectan con los sujetos a los que se enfrentan. Las atmósferas son las formas en que objetos y seres humanos nos afectan incluso antes de comunicar su significado convirtiéndose en signos. El teatro es un espacio donde objetos, cosas y seres humanos siempre hacen notar su presencia de una forma especial. Dado que aparecen fuera de contexto, habiendo suspendido así su significado funcional, atraen la atención, en primer lugar, hacia sí mismos como casos singulares. Todo lo que ocurre en el escenario, por lo tanto, es más que visible: es todo monstruoso, crea una atmósfera precisamente a causa de esa monstruosidad y así se hace sentir como atmósfera. Sin embargo, la atmósfera de *Three Atmospheric Studies* depende tanto de los sujetos y formaciones que se presentan como de lo que no se ve, no se oye o no se representa. Las atmósferas también apuntan a la ausencia de relaciones, a lo que falta, a los vacíos en el tejido de las cosas que nos afectan. Son espacios donde lo ausente se dirige a nosotros para cuestionar nuestra identidad de manera inquietante.

Clouds After Cranach toma como punto de partida una pintura de Lucas Cranach, *Crucifixión*, de 1503. La primera parte es una pieza de danza pura. Lo que sorprende en el contexto de una pieza de Forsythe es que los doce bailarines, seis hombres y seis mujeres, adoptan distintas posturas formando

grupos más pequeños. Llenos de temor, dirigen las miradas hacia arriba o hacia sus compañeros antes de empezar a moverse de nuevo, empujando, tirando, deslizándose, retorciéndose y dando vueltas con brazos y piernas en posiciones extrañas. En la primera composición, la bailarina Jone San Martín comienza la pieza declarando: «Han arrestado a mi hijo». Señala a otro bailarín que tiene el cuerpo doblado hacia atrás y una expresión facial como si lo estrangularan unas manos invisibles. Después de esta breve introducción, ella sale del escenario y empieza la danza. Al cabo de una media hora, el público tiene que darse la vuelta. Ello no solamente supone que ahora miren hacia el otro lado de la sala: implica también un cambio de perspectiva, que relaciona y a la vez separa las primeras dos partes de la pieza. Lo que sucede entonces aporta significado retroactivamente a la danza abstracta de la primera sección sin explicarlo todo. San Martín, que ahora lleva un vestido rosa, está sentada en una silla y empieza a contar la historia de su hijo, que ha sido detenido por querer ayudar a la hija de ella y a dos amigos, cuyas vidas estaban en peligro después del ataque con bomba a una casa. Poco a poco va explicando la historia en detalle, palabra a palabra, frase a frase, como si ella misma intentara aceptar el horror de lo sucedido. Es evidente que se halla inmersa en un esfuerzo de comprensión de lo que no puede comprenderse ni integrarse en la normalidad. Otro bailarín está sentado ante un perchero lleno de ropa, traído de los almacenes del teatro. En un tono neutro, Amancio González traduce sus palabras al árabe, siempre cambiando un poco sus palabras, corrigiéndola sutilmente, de manera que lo que ella dice no es lo que él interpreta. Lo que oímos son versiones de los hechos, versiones que hacen imposible saber qué ha sucedido en realidad. Una tercera persona describe con las manos pequeños detalles de cinco composiciones distintas. A pesar de que va anunciando sus números, no las vemos en ningún momento, así que tenemos que deducir el contenido de cada una a partir de sus gestos. Se mueve en lo que parece ser una telaraña de pequeñas cuerdas, que también podrían representar las líneas de perspectiva de los cuadros que vemos en el escenario.

La solución llega hacia el fin del segundo acto, cuando el público abandona el auditorio durante el entreacto. En una pared negra cuelgan dos imágenes. Una es una reproducción del cuadro de Cranach. La otra es la ampliación de una fotografía de prensa. En ella vemos a cuatro hombres

que salen de una casa en llamas arrastrando a otro hombre cuyo cuerpo está doblado hacia atrás y su rostro desfigurado por el dolor. En la esquina superior derecha de la pintura de Cranach se puede observar una ominosa formación de nubes oscuras. En el mismo punto de la fotografía de prensa, un remolino de humo se alza hacia el cielo. Cinco siglos después, las nubes de Cranach se han convertido en signos de la destrucción causada por las bombas.

Danza, teatro y artes visuales; movimiento, palabras, gestos e imágenes: Forsythe trabaja con varios géneros artísticos y sus medios específicos. Los separa en el tiempo para que cada uno tenga su espacio para comunicar. Y, sin embargo, las tres secciones de la pieza se unen en el espacio que las separa, en la ausencia que se abre entre ellas. En esta ausencia, la violencia, el dolor, la pérdida y el sufrimiento no los vemos representados, sino que nos los sugiere la atmósfera, porque en último término son imposibles de representar. Son esa cosa monstruosa a la que no podemos adaptarnos. La insistencia en que todo lo que vemos y oímos es una traducción (y por lo tanto no es la cosa misma, que se pierde para siempre en el proceso de traducción) impide que la pieza adquiera una actitud cínica o condescendiente en relación con las víctimas de los bombardeos, inundaciones o terremotos a los que alude el tercer acto de *Three Atmospheric Studies*. Esas calamidades tampoco se representan sobre el escenario. No se reproducen miméticamente a través de unos personajes o un argumento ni se quiere hacer creer que es posible entenderlas actuando como si el dolor fuera real. El proceso de traducción en *Three Atmospheric Studies/Clouds After Cranach* es ante todo un proceso de autorreflexión. Deja al descubierto los métodos de trabajo de Forsythe, el artista. No obstante, al reflexionar sobre sus propios medios trasciende sus límites, de modo que también abre perspectivas sobre procesos sociales.

La brecha que separa las artes como sistemas de representación y lo irrepresentable es también un espacio físico habitado por dos cuerpos. Uno es el cuerpo del público y el otro el de quien baila, aquí, Jone San Martín. El público está sentado en el espacio que literalmente separa las dos primeras partes de la pieza. Salva esa distancia insalvable porque, al darse la vuelta, de repente la escena que queda a sus espaldas puede producir cosas que pasen inadvertidas. Los espectadores deben intentar integrar las diferentes secciones por sí mismos. El cuerpo de la bailarina demuestra con claridad la dificultad de

conseguirlo. De una mujer inicialmente dispuesta a saber y comprender pasa a una desesperación y una obstinación cada vez mayores. Su cuerpo, rígido de tensión, se dobla y se deforma como si fuera imposible integrar las tensiones de nuestro tiempo en una imagen armoniosa. Los días de la marioneta parecen haber terminado definitivamente.

Después de que Forsythe dejara atrás el complejo de Robert Scott en *Wear*, los bailarines de su compañía ya no son monstruos del ballet, los límites de su marioneta ideal. Son monstruos que crean espacios y viven experiencias que no se pueden integrar en ningún sistema de representación simbólico funcional. Crean atmósferas de desasosiego nervioso, de lo desconocido. Esta nueva función del monstruo evolucionó a lo largo de la última temporada del Ballet de Fráncfort y ahora sigue desarrollándose en la obra de The Forsythe Company.

Gerald Siegmund (Eschollbrücken, 1963) estudió teatro y literatura francesa en la Johann Wolfgang Goethe Universität de Fráncfort del Meno. En 1994 terminó su tesis doctoral sobre *Theater als Gedächtnis* (El teatro como memoria). Paralelamente, trabajó como asistente en producciones dirigidas por Christof Nel en el Theater am Turm (Fráncfort) y en el Theater Basel. Desde 1995 es crítico *free lance* en danza y performance, y, desde 1998, profesor en el Institut für Angewandte Theaterwissenschaft (Departamento de estudios teatrales aplicados) en la Justus-Liebig-Universität Giessen. Su trabajo de habilitación como catedrático *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes; William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart* ha sido publicado en 2006 y, más recientemente, *Jérôme Bel. Dance, Theatre and the Subject*, en 2017.

Notas

- 1 S. Spier (ed.), «Of monsters and puppets: William Forsythe's work after the "Robert Scott Complex"», en *William Forsythe and the Practice of Choreography. It starts from any point*, Routledge, 2011, p. 20-37.
- 2 El 1 de mayo de 2002 se puso en escena una nueva versión que incluía *7 to 10 Passages*, *One Flat Thing, reproduced* y también *Break, Intermission, Before and After*, una obra de Márten Spångberg. Esa función se tituló *The Scott Work/2002*.
- 3 Para toda esta sección, véase también Siegmund (2004).
- 4 Cf. especialmente la conferencia de Foucault del 22 de enero de 1975, en Foucault, *Die Anormalen*: 76-107.
- 5 Efectivamente, el texto de Klein es extremadamente complejo y contradictorio. Introduce narrativas y diálogos insertándolos en la narrativa y el diálogo principales y enturbiando así la lógica, las referencias y los puntos de vista hasta hacerse ilegible, como han afirmado algunos críticos.
- 6 Véase, por ejemplo, Hagendoorn (2004).
- 7 Se trata del mismo procedimiento que Forsythe utilizó para *The Loss of Small Detail* en 1991.

Bibliografía

- BOENISCH, PETER M. «Ent-Körpern, Ent-Schreiben, Ent-Schöpfen. Wie sich die Tanztheorie von William Forsythes *Decreation* zur Dekonstruktion der Diskurse über das Ballett verleiten ließ», en *Forsythe. Bill's Universe. Ballettanz das Jahrbuch*, Berlín: Friedrich Verlag, 2004.
- BÖHME, GERNOT. *Atmosphäre*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1995.
- CASPERSEN, DANA. «Der Körper denkt: Form, Sehen, Disziplin und Tanzen», en Gerald Sigmund (ed.), *William Forsythe – Denken in Bewegung*, Berlín: Henschel Verlag, 2004.
- FOSTER, SUSAN LEIGH. *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*, Bloomington: Indianapolis University Press, 1996.
- FOUCAULT, MICHEL. *Die Anormalen*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2003.
- HAGENDOORN, IVAR. «Towards a neurocritique of dance», en *Forsythe. Bill's Universe. Ballettanz das Jahrbuch*, Berlín: Friedrich Verlag, 2004.
- VON KLEIST, HEINRICH. «Puppet Theatre», en Roger Copeland y Marshall Cohen (eds.) *What is Dance?*, Oxford: Oxford University Press, 1983 (1810).
- LEGENDRE, PIERRE. *La passion d'être un autre. Étude pour la danse*, París: Seuil, 2000.
- SIEGMUND, GERALD. «Amerika wird in Frankfurt weitergetrieben: William Forsythe», en *Ballet International/Tanz Aktuell*, 4, 1999.
- SIEGMUND, GERALD. «Räume eröffnen, in denen sich das Denken ereignen kann», en *William Forsythe – Denken in Bewegung*, Berlín: Henschel Verlag, 2004, pp. 34-37.
- SULCAS, ROSLYN. «Kinetic Isometries», en *Dance International* 2, 1995, p. 4.

Antología

Encuentro con William Forsythe. *With a spider inside* (1989)¹

Marinella Guatterini

Traducción: Marcel Germain

MARINELLA GUATTERINI: Este encuentro del ciclo «La parola alla danza» [«La palabra en la danza»] será una conversación informal: en efecto, el coreógrafo William Forsythe² quiere dialogar con el público y presentar en vídeo algunos de sus trabajos [...]. William Forsythe tiene cuarenta años y es un coreógrafo extremadamente inmerso en el presente [...] Ha sido el primer coreógrafo en demostrar que las barreras entre tradición e innovación, en otro tiempo tan rígidas, han caído, y que su existencia no tiene ya ningún sentido. [...] Forsythe es un coreógrafo con una formación estrictamente clásica que posee una inmensa cultura sobre la danza. Incluso lo considero un gran erudito en este ámbito. ¿Cuál es su punto de partida? Forsythe parte de

una opción marcadamente semiótica, con un objetivo preciso: restituir la danza académica, que es la forma que mejor conoce, a una especie de grado cero. Reconoce en el ballet un idioma, y en efecto lo es. Haciendo un símil lingüístico, en sus obras de principios de los años ochenta³, Forsythe intentó separar la gramática de la literatura. [...] La idea consiste en retornar a la pureza para construir nuevas arquitecturas que al mismo tiempo estén inscritas en el presente [...] Decía antes que, ante todo, en las piezas de principios de los ochenta se descompone el lenguaje de la danza y se habla de ese lenguaje también para hablar de otras cosas. Y por otro lado, las influencias de este coreógrafo indudablemente estructuralista y pragmático se encuentran todas

fuera del ámbito de la danza: en la filosofía, en la estética y hasta en la economía. Sus referentes son Barthes, Baudrillard, Lyotard o Virilio, sin ninguna relación aparente con la coreografía [...] En comparación con sus primeras obras, muy analíticas incluso en los títulos (*Artifact*, «artefacto» pero también «producto elaborado» o «artificio»; *Gänge*, que significa «caminos» pero también «modos de andar» o «pasillos»), su producción actual es más libre, con una gran fascinación por la poesía. Los títulos, además, son enigmáticos, como *Behind the China Dogs*⁴ [«Detrás de los perros de porcelana»] o *The Vile Parody of Address*⁵ [«La vil parodia de la destreza»]. El coreógrafo también ha elegido un título bastante curioso y poético para nuestra conferencia: *With a Spider Inside*, es decir, «Con una araña dentro». Quiero empezar, pues, preguntándole: ¿qué significa *With a Spider Inside*?

WILLIAM FORSYTHE: Tratamos de averiguar dónde está la araña aquí, en esta sala. Queremos saber dónde se encuentra. Después de esta gran presentación yo no sé dónde está William Forsythe. No está aquí. Está en algún sitio dentro del reino de las cosas que, por decirlo así, no son William Forsythe. Se ha hecho

referencia a otras formas, digamos, expresivas, como la literatura, y a la necesidad, hoy, de recurrir a otro material teórico, que se halle fuera del campo de la danza. Esto sucede porque existen carencias en el campo teórico-crítico de la danza. Es difícil decidir o percibir dónde surge la teoría en la danza, dónde se manifiesta. Es difícil darse cuenta de cuándo la práctica se convierte en teoría. Pero quizá actualmente deberíamos llegar a las teorías hermenéuticas y revisar la institución y la interpretación. Y las personas implicadas en las artes escénicas, todos ustedes, bailarines, actores, directores, tal vez deberían dejar de fijarse solo en el trabajo mismo y examinar también el ambiente, el contexto institucional. ¿Dónde está, pues, la araña? Bah, la araña es... es débil.

MARINELLA GUATTERINI: Has usado la palabra «la araña» en *The Loss of Small Detail*⁶ [«La pérdida de pequeños detalles»]. La frase entera, «la búsqueda de la araña» forma parte de ese ballet. Por lo tanto, la araña está, estaba desde el principio.

WILLIAM FORSYTHE: NOSOTROS somos las moscas y las arañas están dentro de nosotros. Deberíamos hablar de inversiones. Para construir esta

expresión, «con una araña dentro», deberíamos hablar solo de cosas que hayan pasado. Ningún problema, entonces. Trabajo. ¿Por dónde se empieza a trabajar? ¿Por dónde? Para poder analizar es muy importante, creo, comparar las preposiciones. Igual que la crítica se dedica a examinar el posible lenguaje teórico de la danza, creo que también debe hacerlo el coreógrafo. Esa posibilidad existe en la gramática y es una búsqueda de interpretación institucional. En otras palabras, investigamos las partes necesarias para el lenguaje de la danza; una de esas partes es la gramática. Mi objetivo es reconstruir, reinterpretar, deconstruir, los elementos esenciales del estado lingüístico de la danza. ¿Cómo y cuándo sucede eso? Me gustaría contárselo, pero ¿cómo?

Invento historias. Una vez, para preparar una de mis piezas, hice varios dibujos y se los di a mis bailarines. A cada uno le pedí que me describiera esos dibujos. Los dibujos servirían precisamente para crear la futura pieza. Los bailarines los describieron de forma adecuada. Pero sus descripciones deberían haber sido lo más diversas y libres posible, sin formular ninguna hipótesis sobre el uso que yo tenía en mente darles. Es

eso lo que para mí significa «*With a Spider Inside*», con una araña dentro. Alejarse de un sujeto de la imaginación y aceptar su interpretación más amplia: hay que desear la interpretación equivocada como una manera de salvarnos de nosotros mismos y de todos aquellos que nos rodean. La arquitectura de la coreografía se ha convertido en una prisión. Debemos deshacernos de la interpretación, lentamente, poco a poco, desde dentro. Pero nadie tiene que darse cuenta. Solamente la araña. No sé lo que significa la «araña», pero en todo caso es simpática, es un buen punto de partida, la araña. Ahora me gustaría saber qué han pensado ustedes al leer el título en el cartel.

INTERVENCIÓN DEL PÚBLICO: Quizá en el título debemos ver un paralelismo entre la araña, que tiene muchas patas y por lo tanto dispone de más conexiones cerebrales, de más posibilidades físicas, y el ser humano...

WILLIAM FORSYTHE: Eso me gusta, es acertado. Gracias.

INTERVENCIÓN DEL PÚBLICO: Lo decía en un sentido figurado.

WILLIAM FORSYTHE: Usted está utilizando un lenguaje metafórico. Si este grupo particular de palabras que ha dicho se ha entendido, es porque ha sido

interpretado, pero no de su misma manera. He aquí un tipo de procedimiento antianalógico.

[...]

INTERVENCIÓN DEL PÚBLICO: Me da la sensación de que Forsythe ha aparecido aquí de repente y rápidamente ha vuelto a desaparecer. No nos sirve verlo y nada más. Si no, ¿por qué no ha mandado a su secretaria?

MARINELLA GUATTERINI: William, deberías hablar de tus materiales de danza.

WILLIAM FORSYTHE: De acuerdo, hablemos de ballet. El ballet es útil porque lo practican muchísimos bailarines. Pasa como con los coches. Hay muchos, algunos funcionan y otros no. En cualquier caso, todo el mundo sabe conducir. Se puede sufrir amnesia y sin embargo ser capaz de llegar a casa en coche. El ballet, antes que nada, es una reacción al espacio, es arquitectura. Ese espacio es lo que llamamos «kinesfera». Sí, ustedes lo saben, aquí son expertos. Todos conocemos la geometría de la sala en la que nos encontramos, etcétera. En el siglo xx hemos tenido las teorías de Rudolf Laban¹¹. A mí me interesaron porque ofrecían un modelo con raíces en la historia del ballet, pero no vinculado a la historia de un modo estático.

Era un modelo solamente dibujado, así: punto, punto, línea [Forsythe indica con las manos dos puntos y una línea que los conecta]. Tenemos una línea y podemos modificarla. Esa es la proyección de la imaginación: ¿pueden imaginarse una línea que una los dos puntos? Si la respuesta es sí, no hay duda de que serán ustedes bailarines. La línea por sí sola se puede describir de modos muy distintos. Por ejemplo, ahora es un arco y desde cualquiera de sus puntos puedo ir adelante, o salir por la puerta. La idea de que existe un único punto del que emana el movimiento está superada. Ya no existe un centro del cuerpo, del universo, de la sala. Hemos descendido el origen de los acontecimientos. Y esta «descentralización» de la fuente del movimiento se transmite a la estructura de la obra. En el ballet clásico el origen del movimiento se limita principalmente a las cuatro extremidades [Forsythe ejecuta una posición de danza clásica]. ¿Es útil, esto? Díganme si me equivoco. Lo que hemos intentado es... mantener ciertas cualidades estéticas que permitieran un cierto apoyo muscular y que aportaran algún tipo de referente histórico, lo cual es lamentable. No sé en qué medida es necesario. Hemos intentado

encontrar una síntesis de los vestigios históricos, pero junto con la idea del movimiento descentrado. Entonces podemos asumir una simple posición clásica: la *attitude*. En primer lugar estaba la posición *attitude*. Alguien la enlazaba con la posición siguiente y ya tenía un *arabesque*. Quizás deberíamos pensar en estas posiciones como si fueran piedras o cristales. Ciertos procesos culturales transforman los cristales naturales en joyas. Hay una piedra en el suelo y alguien dice: «puedo hacer '¡plas!' y se convierte en una esmeralda». Poseo un cuerpo y tal vez lavo los platos, me lavo los pies, por ejemplo, pero no sé qué estoy haciendo: es mi cuerpo el que lo hace. Puedo hacer así [Forsythe realiza un movimiento sin ninguna armonía], pero esto no lo puedo vender en Tiffany's. Ciertos procesos históricos han hecho que el cuerpo humano cristalizase de repente en una *attitude*. Quizá podríamos llamar a tales procesos «la metamorfosis institucional» del cuerpo humano. Quizá. En primer lugar las cristalizaciones existían si tenían realmente una utilidad [ríe]. Tenían una utilidad social, un contexto, por ejemplo por medio de los joyeros que ponían una joya junto a otra para formar un collar de joyas. Tenemos la joya,

pero hoy en día ya no nos interesamos solo por la belleza exterior de la joya, sino que la miramos por dentro. La joya se convierte en la manifestación de un acontecimiento potencialmente refractivo. En otras palabras, es posible partir del ballet, pero deben imaginarse relaciones, conexiones internas. Antes solamente podía decir si el movimiento era correcto respecto, por ejemplo, a esta danza. Hacía así [adopta otra posición clásica] y mi posición siempre era susceptible de mejora. Pero las relaciones internas del cuerpo no son tan exigentes. No son tan severas, represivas; son relaciones amorfas. Puede que sean geométricas; en efecto, una línea recta siempre forma parte de la geometría, nos guste o no. Existe más de una manera de definir los mecanismos internos de las formas históricas. Podría decir que en una posición veo un cierto mecanismo y que en otra intuyo un mecanismo distinto. Los mecanismos se intuyen: de hecho siempre es posible regresar a la historia, admitir que existe un pasado. Pero no tenemos por qué dedicar el presente al pasado o reprimir el presente en nombre del pasado. A ver, estamos hablando de una especie de autointerpretación.

PREGUNTA DEL PÚBLICO: Trabajé con Forsythe, creo que en el año 83 o en el 84, cuando vino a Italia para montar su obra titulada *Love Songs*⁸ [«Canciones de amor»] con la compañía Aterballetto. Para mí y para los demás bailarines fue una experiencia extraordinaria. Por ejemplo, se entendía muy bien la relación entre dos puntos y una línea y cómo esa relación podía anularse a placer. Pero la dificultad era la interpretación a un nivel emotivo profundo, porque *Love Songs* trata las emociones, la parte violenta del amor. No aparece nunca el romanticismo del amor. Quisiera pedirle a Forsythe si nos puede explicar cómo, partiendo de una relación abstracta, la relación entre dos puntos y una línea, llegó a crear un ballet con la temática emocional de *Love Songs*.

WILLIAM FORSYTHE: En ese período yo estaba metido en una especie de reordenamiento violento del lenguaje de la danza, que sin embargo no afectaba a su sintaxis. Buscaba un nuevo contexto para el ballet clásico. *Love Songs* era una reorganización extrema de las relaciones afectivas, de las representaciones exteriores de la danza, pero no modificaba sus conexiones internas. El ballet pretendía expresar la afectividad de un

modo violento. Y la violencia en *Love Songs* tiene una función cosmética. Existe una versión en vídeo del ballet realizada por los bailarines del Joffrey Ballet. No es mi interpretación favorita ni es tampoco la versión presentada en el escenario. Les voy a mostrar una escena de esa versión. El ballet es todavía clásico. Les iré diciendo el nombre de los pasos, mientras la bailarina baila, solo para darles un punto de referencia: *piqué*⁹, *piqué à la seconde*¹⁰, *piqué quatrième*¹¹, *chassé*¹², *chassé, en bas*¹³, *failli quatrième*¹⁴, *relevé*¹⁵, *tourné*¹⁶, *relevé, passé*¹⁷, *failli quatrième, tourné, relevé, passé, tendu*¹⁸, *tendu, tendu, piqué, chassé, chassé, piqué, piqué, fouetté*¹⁹, *chassé, chassé, piqué, piqué, fouetté, passé, chaines*²⁰, *chaines. Tombé*²¹, *tombé, piqué, arabesque, tombé, piqué, relevé, arabesque, chassé, failli quatrième, coupé*²², *rond de jambe*²³, *coupé, failli, arabesque, failli, failli, coupé, piqué, rond de jambe, piqué, fouetté, rond de jambe, fouetté, rond de jambe, chassé, piqué, relevé, passé, passé, piqué, piqué, piqué, piqué, piqué. La pieza tiene diez años. Es un intento muy prematuro de buscar un contexto para los pasos del ballet. No se trata para nada de un ejemplo de deconstrucción: solo es un ejemplo de alteración severa de un contexto histórico, por medio de pasos de ballet*

muy simples. Tal vez en aquella época lo único posible era deconstruir o, como hice yo en ese caso, reorganizar violentamente un contexto. Pero actualmente no hace falta trabajar así.

PREGUNTA DEL PÚBLICO: He visto solamente algunas de sus producciones: *Love Songs* y, en la Ópera de París, el ballet que formaba parte de la noche dedicada a cinco coreógrafos americanos.

WILLIAM FORSYTHE: Sí, mi ballet con las dos cerezas...²⁴

PREGUNTA DEL PÚBLICO: ... y me he fijado en que siempre hay violencia y exasperación en los movimientos. Me pregunto por qué.

WILLIAM FORSYTHE: No confunda la velocidad con violencia.

PREGUNTA DEL PÚBLICO: Sí, puede que el vídeo que hemos visto fuera muy acelerado, pero también en otras ocasiones, en el teatro, he notado siempre fuerza y violencia. Y quizá una cierta desesperación.

WILLIAM FORSYTHE: Es curioso, en Nueva York todo el mundo se ríe con ese ballet.

MARINELLA GUATTERINI: El espectador no se refiere en particular a *In the Middle, Somewhat Elevated* [«En el medio, a una cierta altura»], sino en general a piezas que ha visto y que

ha encontrado violentas. Tratemos de explicar cómo se distingue la velocidad de la violencia.

WILLIAM FORSYTHE: *In the Middle, Somewhat Elevated*, ese ballet que hice en París, es una pieza de una dificultad extrema y solo lo pueden interpretar algunas personas, que nunca podrían permitirse ser violentas con su cuerpo. Busco confundir los modos tradicionales de representación escénica con hechos sociales, como la violencia. Pero si solo uso la palabra «violencia», me confundo. ¿Violencia en el contexto de la pieza de París? Tal vez sea un enfrentamiento violento contra la tradición y la academia.

INTERVENCIÓN DEL PÚBLICO: Soy bailarina clásica. Para mí el movimiento es armonía. En las piezas de Forsythe el movimiento armónico se interrumpe. Para mí sus coreografías son muy violentas.

WILLIAM FORSYTHE: [Forsythe reproduce algunos movimientos de *In the Middle, Somewhat Elevated*] Pero en mi pieza no hay más que movimientos clásicos acelerados.

INTERVENCIÓN DEL PÚBLICO: Sí, me acuerdo. Sobre todo en las mujeres vi movimientos violentos, mientras que la mujer en el ballet clásico es muy armónica, ligera, elegante.

WILLIAM FORSYTHE: No, ahora ya no es así. Quizá en otro tiempo. La violencia de las instituciones sobre la psique, sobre el cuerpo, es una forma de violencia reprimida de la cual tenemos experiencia en el ballet. Es probable que el ballet haya arruinado tantos cuerpos como todas las enfermedades conocidas por el hombre. El ballet es un producto cultural, no se produce de manera natural. Ha deformado a las personas, las ha obligado a cometer actos de masoquismo y a muchas otras cosas. A mí el ballet me gusta, mucho. No quisiera discutir por eso. Digamos simplemente que a lo mejor el ballet era sintomático de ciertas condiciones sociales en su período inicial, en sus orígenes. Dejen que les cuente algo personal. Tengo una pierna paralizada en un cuarenta por ciento precisamente por amar tanto el ballet. No odio el ballet, pero me pregunto qué fue lo que me empujó a perseguir un fin imaginario, un deseo. ¿Qué fue lo que creó en mí el deseo de alcanzar objetivos inalcanzables? Creo que me encuentro en la posición de poder preguntarlo, en primer lugar a mí mismo. No creo, por lo tanto, que el ballet sea inocente.

INTERVENCIÓN DEL PÚBLICO: No quería hacer una crítica.

WILLIAM FORSYTHE: No creo que usted quiera criticar, solo mantenemos una interesante conversación.

PREGUNTA DEL PÚBLICO: Quería preguntar qué siente...

WILLIAM FORSYTHE: Sí, les estoy contando justamente lo que siento, está bien. Pero la violencia del ballet se ha ocultado demasiado tiempo disfrazándola de cosmética, de estética.

PREGUNTA DEL PÚBLICO: ¿Qué relaciones hay entre la representación de un ballet en vídeo (aquí desafortunadamente no vemos un ballet, solo una filmación) y las relaciones de espacio y de dinámica reales del ballet?

WILLIAM FORSYTHE: Es una muy buena pregunta. Hace algunos años realicé un vídeo. Me habían invitado a la Ópera de Viena para crear un ballet sobre la música de Alban Berg. Hice una prueba a los bailarines y me parecieron (discúlpenme) mediocres; eran bailarines corrompidos por la institución. Una institución que, además, no me gustaba. Después analicé la música de Alban Berg y me di cuenta de que no era música de ballet, sino de película. Así pues, creé una película, pero de la misma manera que hago un ballet. Se titula *Berg ab*²⁵. Creo que aquí es importante la idea de la imagen: su

duración, el grado de iluminación y oscuridad. La oscuridad de los acontecimientos en la danza, por ejemplo, no es algo en lo que la gente piense. La inexperiencia en un cierto campo debería hacernos observar los acontecimientos que quedan a oscuras. Sin un saber profesional y sin conocer el origen de la imagen, son menos importantes los acontecimientos del bailar y del crear danza. Es más importante cómo se consigue evitar algunas cosas. Quizá evitar el ballet mismo. O evitar la aparición de una imagen, de una arquitectura. Ahora nos interesa la duración de una imagen y la velocidad con la que aparece y desaparece. *Berg ab* se ocupa solamente del movimiento que tiene lugar sobre una superficie. En la primera parte solo se mueven pequeños sectores de la imagen; en la segunda, casi el ochenta por ciento de la imagen. La pantalla no para de dar vueltas. Mi objetivo era manipular una superficie. Quería descubrir qué era capaz de crear con la superficie de una imagen. El vídeo no es tridimensional. Está claro: tratamos siempre con el movimiento en una superficie. Si tuviera que imaginar una coreografía en dos dimensiones, me vería obligado a crear una miríada de movimientos, haciéndolos apare-

cer y desaparecer sobre la superficie. Siempre hay que partir de los medios que tienes a tu disposición.

PREGUNTA DEL PÚBLICO: Si usted crea un ballet para el teatro, para el escenario, y después tiene que filmarlo, ¿cambia los movimientos para la cámara?

WILLIAM FORSYTHE: Sí, destruyo completamente el ballet teatral. Lo desmonto.

PREGUNTA DEL PÚBLICO: ¿El ballet que hemos visto es la versión para vídeo de *Love Songs*?

WILLIAM FORSYTHE: No, hemos hecho una versión solo para vídeo que es totalmente diferente de la que se ve en el escenario; en el teatro, el ballet es mucho más bello.

MARINELLA GUATTERINI: El vídeo se parece a un anuncio publicitario...

WILLIAM FORSYTHE: Es cierto, es demasiado realista, verídico.

MARINELLA GUATTERINI: Antes he contado algo que me dijo Forsythe: «Trabajo como un niño que tiene delante una caja de Lego y usa muchas piezas». En otra ocasión me dijo: «El teatro de la danza es un rito». Entonces pregunto: ¿qué relación existe entre la primera afirmación y la segunda, según la cual el teatro de danza es un rito?

WILLIAM FORSYTHE: ¿Conocen el Lego? A mis hijos les encanta. Cuando compro un avión o un tractor de Lego sé que son ideas completas. Pero al construir un avión o un tractor, resulta que los niños pierden una pieza imprescindible y entonces ya no se puede hacer el avión. Hay que construir otro objeto. Hemos perdido algo esencial: «*The Loss of Small Detail*». Y eso nos impide reconstruir el modelo dado, lo que se consideraba como tal, lo que pensábamos que era y sería para siempre el avión. No obstante, no queríamos dejar de jugar, así que tomamos las mismas piezas e hicimos algo que no había sido diseñado por la institución, por las personas que venden el Lego, por los fabricantes de juguetes. Y quedamos muy contentos con el resultado. Pero no tenemos un nombre para la cosa que construimos: es una «cosa de Lego». Es justamente así como hago mis ballets: son «una cosa de ballet». No sé qué aspecto tenía el ballet-avión original cuando lo inventaron. No tengo ni la menor idea, esta noción del «ballet-Lego» la he heredado de mi hermano mayor. Eso es todo. La he heredado, me guste o no. Pero yo también quiero jugar.

MARINELLA GUATTERINI: ¿Y el rito? Una vez vimos una parte de *Artifact*, la parte

del unísono. Y Forsythe explicaba que tenía un concepto particular del unísono. No quiere que los bailarines se sientan degradados por bailar al unísono. Admite en el ballet una guía que los ayuda a bailar al unísono...

WILLIAM FORSYTHE: Sí, hay rituales de comunicación que son específicos del ballet. Los bailarines tienen su manera de comunicar la danza demostrando el movimiento. Incorporo a mis ballets teatrales ciertas personas y ciertos momentos que no están predeterminados. Los bailarines se transmiten información y a su vez dan información a otros bailarines. No existe ninguna garantía sobre el fundamento de esa información. No se sabe a qué velocidad debe realizarse ni cuándo. Pero los bailarines deben ser capaces de transmitir cada información fielmente a los otros bailarines. La comunicación se convierte, pues, en una responsabilidad. Es una actividad cooperativa. Instituir formas, dentro de ese rito de la comunicación que requiere cooperar, es un paso para hacer del unísono una experiencia menos humillante. El unísono puede ser algo aterrador. Se lo voy a demostrar. Yo bailo en un hipotético ballet y en un momento dado debo hacer una señal, una señal física. En el ballet

está también Marinella; yo le hago un gesto para que lo repita. Sé que tengo que darle esa información, porque si no ella no puede bailar. Puesto que ella tiene que captar ese movimiento y desarrollarlo, otra persona deberá decidir en qué medida va a cooperar con ella, sea cual sea la responsabilidad de esa persona respecto a Marinella dentro de la pieza (insisto, no respecto a mí sino respecto a ella). Esa persona también tiene que decidir cómo transmitirle las informaciones necesarias para poder bailar. Es un proceso que se puede describir igualmente al revés, lo que podría ser una solución para interpretarlo: puede suceder también que alguien se encuentre ante una platea llena y con sesenta personas detrás, que se moverán juntas pero que no se sabe qué harán. Yo sugiero un cierto movimiento y sesenta personas lo realizarán. Y tengo opciones. Alguien ha transmitido el movimiento, pero se podría hacer de otro modo, porque la mitad de las personas están mirando a Marinella y la otra mitad a otra persona. En algún momento el deseo es ir juntos y por lo tanto se podría optar por una tercera solución. Siguiendo este camino, existe la oportunidad de «deconstruir» literalmente la pieza. Si te encuentras

dentro del ballet puedes decidir no respetar para nada el unísono. O te transformas en maestro de ballet y «entonces decido yo». Es como si tuviera a muchos niños pequeños y les enseñase el *tendu*: «se hace así». Dicho de otro modo, soy yo quien decide si transmitir una información o decir: «el *tendu* es esto y también es aquello, elegid». Tal vez trato con todas mis fuerzas de hacer ver a los bailarines lo que he pensado y visto. Creo haber visto tal cosa y pido que se pase la información a otra persona. Tú dices «sí, es así». Pero el conjunto de la información nace de la duda de una confrontación con la nada.

PREGUNTA DEL PÚBLICO: Creo que he entendido qué quería decir antes la señora que ha hablado de «violencia». No se trata de violencia, sino de tensión. Pero la cuestión es que obliga al espectador a entrar en un estado crítico, porque pretende sorprenderlo y obligarlo a alcanzar un conocimiento que debería desarrollarse en su mente. ¿Es así? ¿Busca sorprender a los espectadores? ¿Sus coreografías se dirigen al público a través del estupor y de la duda?

WILLIAM FORSYTHE: No soy tan complicado. Creo que es algo muy bueno, sobre todo con una actividad institu-

cionalizada como el ballet, mirarlo y encontrarse con la duda. Me gustaría entrar en el teatro sin saber nada y salir sabiendo aún menos. No saber ya nada, eso me gustaría mucho. De vez en cuando me pasa viendo otros ballets. He visto coreografías de Jan Fabre y él a veces lo consigue.

PREGUNTA DEL PÚBLICO: Ha hablado de los problemas de comunicación del movimiento. Por eso quisiera saber un poco sobre su método de trabajo con los bailarines.

WILLIAM FORSYTHE: Tengo un punto de referencia histórico: el ballet clásico. Supongo que existe por lo menos un punto común en cuanto al modo de organizar la danza. Principalmente lo hago para lograr una comunicación inmediata y eficiente. He dejado de comunicar los movimientos a los bailarines y ellos han empezado a comunicarme los movimientos a mí. En algunos de mis ballets los bailarines reciben instrucciones de un ordenador, de programas que he creado, y esos bailarines pueden interpretarlas como quieran. A través de las interpretaciones de los bailarines he aprendido mucho más sobre el movimiento de lo que he descubierto por mi cuenta. He creado situaciones que hacen posible transmitir e interpretar información.

He permitido a los bailarines que interpreten, en el sentido estricto de la palabra, pero no creo en un progreso histórico, es decir, que la información se tenga que desarrollar y actualizar constantemente. No, yo espero que la información se golpee la cabeza y en algún momento se vuelva estúpida.

MARINELLA GUATTERINI: ¿Es una manera de evitar tu propio cliché?

WILLIAM FORSYTHE: Sí, también lo he hecho como reacción contra las aterradoras jerarquías que se construyen dentro de las instituciones coreográficas y para posibilitar estructuras hermenéuticas, es decir, no imitativas sino solamente interpretativas.

PREGUNTA DEL PÚBLICO: Susan Sontag dice que es necesaria una erótica del arte, en lugar de una hermenéutica. ¿Qué opina sobre esta idea?

WILLIAM FORSYTHE: Ese es el caso de las otras artes, no creo que Susan Sontag estuviera pensando específicamente en el ballet cuando lo dijo. O estaba considerando el dilema en el que se halla y se ha hallado siempre mi disciplina en particular. Sé lo que quiere decir, pero discrepo de Susan Sontag. La hermenéutica no es una idea externa al ballet, es el ballet buscando un modo de explicarse a sí mismo. Los bailarines y la danza se hablan a

sí mismos como nunca antes lo habían hecho. La literatura habla consigo misma: tenemos la teoría crítica, por ejemplo. En cambio, en la danza no existe ningún estatus teórico. Y es muy difícil, si se escribe, porque en el acto de hacer crítica todavía se está escribiendo. ¿Dónde está el nivel crítico en la danza, aparte de en su representación escénica? No lo sé. No sé si aún es posible teorizar y bailar al mismo tiempo.

PREGUNTA DEL PÚBLICO: ¿Qué relación hay entre el movimiento y las artes visuales? Y, si hay una relación, ¿cómo toma forma sobre el escenario? ¿Sus movimientos coreográficos se inspiran en la pintura?

WILLIAM FORSYTHE: Siempre he pensado que la danza es una arte visual completa. Por eso no me inspiro en la pintura. Por otra parte, la pintura me gusta, la miro. Tengo amigos pintores, también entre las personas con las que trabajo. En el último movimiento de *Berg ab*, por ejemplo, no hay pintura, pero sí fotografías de las dos primeras partes del vídeo. Un pintor, que es también escultor, creó los doce retratos que colgaban de las paredes. El fotógrafo y el pintor fueron mis colaboradores en *Berg ab* para la creación de las imágenes. La última parte de

la película la forman principalmente imágenes fijas, pero la velocidad a la que aparecen se determinó mediante un programa de ordenador.

PREGUNTA DEL PÚBLICO: ¿Quiénes eran las personas retratadas?

WILLIAM FORSYTHE: El retrato verde es de William Borroughs, los otros son retratos de amigos.

PREGUNTA DEL PÚBLICO: ¿Por qué al público de Fráncfort no le gustó el ballet *The Loss of Small Detail*?

WILLIAM FORSYTHE: Porque era un espectáculo muy lento y, por lo tanto, muy aburrido. Pero lo hemos reconocido. En el ballet los bailarines dicen: «Tememos provocarles un gran tedio, lo admitimos; pero solo podemos ir a esta velocidad».

MARINELLA GUATTERINI: Puede ser indicativa esta declaración de Forsythe: «Me sitúo entre Balanchine y John Cage». Cage es importante para la poética de lo muy pequeño y lo muy grande, de lo encendido y lo apagado, de la interferencia y el rumor, del *off* y el *on*, y por lo tanto también del tedio. Estos son los referentes históricos. A la persona que quería hablar de pintura le digo que Forsythe diseña programas de mano, como el de su reciente ballet titulado *Impressing the Czar*²⁶ [«Impresionando al Zar»], en los que Botticelli

convive con otros referentes pictóricos contemporáneos. Estos referentes no se encuentran en *Impressing the Czar*, lo que demuestra mis consideraciones preliminares: los referentes actúan a un nivel preexistente, anterior a la puesta en escena.

WILLIAM FORSYTHE: En el videoballet *Berg ab* disponíamos de quince cintas de vídeo y un análisis realizado por un músico con el ordenador. Esos eran nuestros dos puntos de partida. El mismo Berg reconocía que las estructuras numericas formaban parte de la obra. No nos fijábamos en el orden de las cintas. Las hicimos girar. Introdujimos solo un cierto número de fotogramas. Comenzamos por la mitad de la pieza, íbamos de una parte a otra, hacia el principio o hacia el final. No pensábamos en el resultado final. Nos limitábamos a insertar espacios vacíos y a quitar fragmentos. El resultado es un relato de imágenes, nada más. En algún momento comenzamos a construir algo. Una falsa tensión dramática. Y lo pasamos bien.

Notas

1 William FORSYTHE y Marinella GUATTERINI (ed.), «Incontro con William Forsythe, 3 febbraio 1989. *With a Spider Inside* (con un ragno dentro). Riflessioni di un coreografo.» En Guatterini, Marinella (ed.) *La parola alla danza. Lezioni Milanesi 3*, Milano: Ubulibri, 1991, p.49-62. NdE: La conversación abierta al público (y con intervenciones de los espectadores) tuvo lugar en el marco de un ciclo de encuentro con coreógrafos contemporáneos organizado por la Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi y el Goethe Institut en Milano a partir de 1989. Para la presente edición se han eliminado las partes de la conversación que hacían referencia específica a otros encuentros, y parte del resumen biográfico expuesto por Marinella Guatterini en la apertura del debate.

2 Bailarín y coreógrafo nacido en Nueva York el 30 de diciembre de 1949, William Forsythe estudió con J. Watts, M. Black y F. Jhung y bailó en el Joffrey Ballet entre 1971 y 1973. Más adelante John Cranko lo hizo entrar en el Ballet de Stuttgart, donde inició su actividad coreográfica en 1976 y fue reconocido como coreógrafo residente de la compañía. En 1980 se hizo *free lance* y en 1984 asumió la dirección del Ballet de la Ópera de Fráncfort, que rebautizó

como Ballet de Fráncfort, del cual sigue siendo director.

3 El movimiento de la danza posmoderna surge en los cursos que impartía Robert Dunn, en 1960, en los locales de la Iglesia Memorial Judson de Nueva York. Dos años más tarde nació el Judson Dance Theater, que se dedicó a la producción de espectáculos de carácter experimental, de autores como Judith Dunn, Yvonne Reiner, Steve Paxton, Trisha Brown, James Waring, Kenneth King, Charles Stanley y Twyla Tharp. La experiencia duró siete años y su disolución dio lugar a un gran número de nuevos centros y formaciones, una de las cuales fue la Grand Union (1970-1976), en la que participaron, entre otros nombres, Trisha Brown, Douglas Dunne y Lucinda Childs.

4 En 1988, Peter Martins, director del Ballet de la Ciudad de Nueva York, encargó a William Forsythe un ballet para su compañía; así nació *Behind the China Dogs*, con música de Leslie Stuck.

5 *The Vile Parody of Address*, de 1988, la estrenó en la Ópera de Fráncfort la compañía de Forsythe, que creó la coreografía con música de Johann Sebastian Bach.

6 Forsythe creó *The Loss of Small Detail* para el Ballet de Fráncfort en 1987, con música de Thom Willems, uno de sus más fieles colaboradores musicales.

7 La *attitude* es una posición del cuerpo inspirada en la estatua de Mercurio de Juan de Bolonia y codificada por Carlo Blasis. El cuerpo se sostiene sobre una sola pierna mientras la otra está levantada hacia atrás, con la rodilla doblada formando un ángulo de 90°. El brazo correspondiente se levanta por encima de la cabeza y el otro brazo queda extendido al lado. Las diversas escuelas nacionales han desarrollado variantes distintas. La *attitude* se puede realizar de muchas formas: *relevée*, *sauté*, *en tournant en avant* (o *en arrière*), *effacée*, *croisée*, etc.

8 La pieza *Love Songs*, sobre canciones de Aretha Franklin y Dionne Warwick, se creó en 1979 para el Ballet de Stuttgart. Posteriormente la montaron otras compañías, entre ellas Aterballetto, que la mantiene en su repertorio desde 1983.

9 *Piqué*: en el ballet, un paso ejecutado directamente sobre las puntas, sin doblar las rodillas.

10 *Piqué à la seconde*: el paso se ejecuta a partir de la segunda posición.

11 *Piqué quatrième*: el paso se ejecuta a partir de la cuarta posición.

12 *Chassé*: un paso en el que un pie se desliza y sustituye al otro como si lo hubiera apartado de su sitio.

13 *En bas*: en posición baja (por ejemplo, de los brazos).

14 *Failli quatrième*: un salto que se efectúa con los pies juntos, general-

mente en la quinta posición (aquí en la cuarta). Mientras el torso, durante el salto, gira con el hombro izquierdo hacia delante y la cabeza vuelta hacia la izquierda, se abre la pierna izquierda y se aterriza sobre el pie derecho, con el pie izquierdo deslizándose de la primera a la cuarta posición; el salto termina con un *demi-plié*, es decir, con las piernas medio dobladas, y con el cuerpo ligeramente inclinado hacia la izquierda.

15 *Relevé*: el cuerpo se eleva del suelo con los pies en punta o en media punta.

16 *Tourné*: una rotación.

17 *Passé*: en el ballet, el movimiento de transición de una pierna de una posición a la siguiente.

18 *Tendu*: extendido o mantenido.

19 *Fouetté*: el movimiento, parecido a un latigazo, que realiza una pierna hacia un lado o hacia dentro, en dirección a la rodilla, mientras se efectúa una leve rotación. La bailarina Pierina Legnani introdujo una serie de 32 *fouettés* en la coda del *pas de deux* del cisne negro, en el tercer acto de *El lago de los cisnes*.

20 *Chainé*: una secuencia de pasos similares a giros, realizados a lo largo de una línea recta y cambiando de un pie al otro.

21 *Tombé*: en el ballet indica que una pierna cae sobre la otra o los dos pies sobre uno solo, doblando las rodillas en el descenso.

22 Coupé: un paso intermedio que sirve para preparar otro paso. Es como si un pie cortara el paso al otro para ocupar su lugar.

23 Rond de jambe: en el ballet, un movimiento circular de la pierna, que se puede ejecutar en el suelo o en el aire.

24 Dos pequeñas cerezas penden sobre el escenario en la pieza *In the Middle, Somewhat Elevated*, creada por Forsythe con música de Thom Willems, en 1987, para el Ballet de la Ópera de París. Un año más tarde, esta pieza se transformó en el segundo acto del ballet *Impressing the Czar*, dividido en cinco secciones, que Forsythe creó para su compañía de Fráncfort.

25 La película *Berg ab or Three Orchestral Pieces* fue creada oficialmente por el Ballet de la Ópera de Viena en 1984. Forsythe utilizó también bailarines de su propia compañía, no solo de la Ópera de Viena.

26 *Impressing the Czar* (cf. nota 29) se divide en cinco secciones, tituladas *Potemkins Unterschrift; In the Middle, Somewhat Elevated; La Maison de Mezzo-Prezzo; Bongo Bongo Nageela*, y *Mr. Pnut Goes to the Big Top*. Además de la música de Thom Willems, Forsythe utilizó composiciones de Beethoven, de Leslie Stuck y de Eva Crossman-Hecht.

William Forsythe y Jennifer Tipton: una conversación sobre iluminación¹ (1997)

Senta Driver

Traducción: Marcel Germain

El 19 de mayo de 1997, William Forsythe y Jennifer Tipton mantuvieron una conversación informal en Fráncfort sobre sus respectivos usos de la luz (y la oscuridad) en la danza. Hablaron de sus planteamientos sobre el diseño de iluminación, de experimentación con la luz, de teoría del color, del diseño de instrumentos de iluminación que utilizan o querrían utilizar y también de otros artistas a los que respetan (incluyendo una manifiesta admiración mutua). Forsythe revela aquí la importancia central de la iluminación en su obra. Diseña la iluminación desde las primeras fases del proceso coreográfico y le da casi tanta importancia como al movimiento. Tipton examina su compromiso con la reinención artística y se refiere al diseño de iluminación como «música para los ojos».

PALABRAS CLAVE: William Forsythe, Jennifer Tipton, diseño de iluminación, temperatura del color

Uno de los rasgos que caracterizan la obra de William Forsythe es su dimensión técnica: el papel que desempeñan los arriesgados cambios de luz y la función de los elementos escénicos que se dejan a la vista, como instrumentos, telones y cables con micrófonos. En el diseño de iluminación, como en la coreografía, Forsythe ha sido un pionero. Conoció a la experta diseñadora de iluminación Jennifer Tipton en 1983, cuando trabajaron juntos en el Joffrey Ballet, con el que Forsythe estrenó la pieza *Square Deal*. Ambos diseñaron conjuntamente la iluminación y las proyec-

ciones de diapositivas. Desde entonces, Tipton ha ampliado al teatro y, más recientemente, a la ópera su excelente reputación como iluminadora de danza. En mayo de 1997 estos dos artistas fueron invitados a una charla informal en Fráncfort sobre iluminación y cualquier otro tema relacionado que les interesara. Tienen previsto volver a trabajar juntos en Austin (Texas, EE. UU.) en 1999, con Susan Marshall. Marshall ha pedido a Forsythe que colabore no con ella en la coreografía, sino con Tipton en la iluminación.

TIPTON: ¿Cuánto tiempo al año pasas en Fráncfort y cuánto en otros sitios?

FORSYTHE: Ahora nos pasamos mucho tiempo de gira, por razones de dinero. Muchísimo, de verdad, constantemente estamos de gira.

TIPTON: ¿Te reservas algo de tiempo para trabajar en nuevos proyectos?

FORSYTHE: Sí. Ahora cuesta más, por las giras y sus exigencias, así que estoy considerando una reducción de la compañía. Muchas personas que llevan conmigo doce años o más ahora quieren retirarse, y es el momento. Así que pienso, vale, ¿por qué simplemente no reducimos la compañía? Por otro lado, en el mercado de las giras el nivel inferior

está desapareciendo. Pasa lo mismo que con la ópera: hay unos pocos teatros de alto nivel, como Japón y Hong Kong, quizá también París y Bruselas. Y Londres. Pero los festivales se han quedado sin dinero.

TIPTON: Sí.

FORSYTHE: Pasa en todas partes. Es un problema conocido. Así que están contratando a grupos más pequeños, más baratos; y no los culpo, yo también lo haría. El TAT [Theater am Turm, un espacio alternativo de artes escénicas de Fráncfort] es un vínculo muy importante entre The Performing Garage [Nueva York, donde Tipton trabaja habitualmente con Elizabeth LeCompte] y el mundo entero. En realidad, yo preferiría estar también en ese circuito, pero somos demasiado grandes.

TIPTON: Bueno, sería fantástico que existiera un circuito similar, pero para compañías un poco más grandes.

FORSYTHE: Se está formando uno, se está formando ahora mismo. Londres también empieza a parecer un lugar más fácil... En cambio, EE. UU. ha perdido mucho este año.

TIPTON: EE. UU... ha perdido, punto. Pero cuéntame, ¿cómo creas? ¿Consigues acertar con la iluminación desde el principio? ¿O la añades después?

FORSYTHE: Ese es uno de los motivos [de la cancelación en EE. UU.]. Ellos me pidieron un estreno y querían producirlo en el teatro; y yo les dije: «Bueno, vais a tener que pensároslo, porque tengo derecho a veinticinco ensayos con luces».

DRIVER: ¡Veinticinco...!

FORSYTHE: En realidad no los uso todos, pero tendría derecho.

DRIVER: Genial.

FORSYTHE: Sí. Así trabajas la obra con la iluminación que tendrá. Pero nuestro sistema tiene un inconveniente. Probablemente ya lo sabes: tienes que ser capaz de montar todo el espectáculo en tres horas y media.

TIPTON: Porque es de repertorio.

FORSYTHE: Exacto, es de repertorio. Pero incluso los ensayos del segundo elenco los hacemos con la iluminación.

TIPTON: Estupendo.

FORSYTHE: Aquí tengo a un personal [técnico] fantástico. Estoy muy contento de mi equipo; aquí, su trabajo es impecable. Y tienen muy buenas propuestas. O hacen cambios sin decírmelo [ríe]. Yo les digo por el intercomunicador: «¡Hoy queda fantástico!». Y ellos [inocentemente]: «¿De verdad?» [risas generales].

TIPTON: Bueno, y ¿cómo consigues reinventarte cada vez? Creo que en

mi caso es fantástico poder trabajar como lo hago, porque voy con diferentes compañías, diferentes sensibilidades y todo eso.

FORSYTHE: Sí, es cierto, ¿no? Y tienes a personas que te piden cosas muy concretas y a otras que te piden algo radicalmente distinto.

TIPTON: Y eso es maravilloso.

FORSYTHE: Bueno, supongo que una de las maneras es hacer que el repertorio en sí sea extraordinariamente diverso. Dentro del repertorio he creado piezas muy diferentes. Y básicamente he trabajado la iluminación de una forma, que es mediante la temperatura del color [se refiere a un planteamiento en el que se varía el color de la luz eligiendo bombillas que pueden dar una luz amarilla o más fría, más azul, en lugar de cambiar el color de la luz con un gel]. Todo sale de ahí.

TIPTON: Muy típicamente europeo...

FORSYTHE: ¿Típicamente?

TIPTON: Típicamente, sí.

FORSYTHE: Aunque raramente uso el color, porque básicamente no sé usar el color. Así que me limito a [los colores de gel] 201 y 202 [ríe].

TIPTON: Ya te entiendo.

FORSYTHE: Lo que empecé a hacer fue usar el gel como material, poniéndolo

sobre el escenario. En *Eidos*: telos lo utilizamos como fuente de sonido.

TIPTON: ¿Cómo? ¿Amplificándolo?

FORSYTHE: Sí, sí. Tenemos mucha música basada en un complicado procesamiento digital de señales. Lo hicimos sonar como un enorme avión de combate. Si lo haces pasar por los aparatos adecuados y sabes qué botones apretar, de repente suena completamente aterrador.

TIPTON: Vale. ¿Y hay alguna diferencia entre Roscolux [un tipo de gel más rígido] y Lee? Seguro que sí...

FORSYTHE: Tiene que haberla. Pero lo importante es usar gel nuevo. Porque a medida que se va arrugando da demasiados pequeños crujidos. En cambio, el gel nuevo da unos crujidos mucho mayores.

DRIVER: Pero ¿de dónde sacaste un rollo de gel tan largo? Lo digo porque ella [Dana Caspersen en *Eidos*: telos] llena la luz de gel: mete el gel, casi cincuenta metros de gel, en un embudo de luz.

FORSYTHE: Sí, es un rollo de gel enorme.

DRIVER: Nunca he visto que se venda así.

TIPTON: De hecho, lo introdujo el cine, que es donde se inventó la corrección del color [ajuste de una luz que normalmente es amarilla para darle un tono más frío y azul] y todo eso. Lo piden para el cine.

FORSYTHE: Supongo que utilizo mucho material pensado para el cine. Yo lo que quería era tiempo para ensayar. No quería perder tiempo iluminando una taza de té desde diez ángulos distintos. Así que decía: «Montémoslo lo más rápido posible para poder trabajar en la danza». Y terminábamos tratando de encontrar... Bueno, hay una especie de arco de plasticidad, en términos de altura y de intentar evitar la parte frontal, o por lo menos de no iluminar desde abajo en la parte frontal para que la imagen no parezca plana. Y no hacer que todo llame la atención por igual. Bueno, todo eso ya lo sabéis. Así que es solo una cuestión de ángulo. Y de temperatura del color.

DRIVER: Pero ¿alguna vez iluminas desde los laterales?

FORSYTHE: Casi nunca.

DRIVER: Porque pones bailarines en esas posiciones [que normalmente ocupan los focos laterales].

FORSYTHE: Bueno, alguna vez he puesto un proyector de recorte HMI [como un Leko estándar, pero con una bombilla azul-blanca muy brillante] justo en el suelo.

TIPTON: En un único sitio, vale.

FORSYTHE: Y he visto el efecto que podía producir. Pero en gran cantidad, ese

tipo de iluminación... No lo sé hacer. ¿Cómo haces algo así? Como lo que hiciste para mí en *Square Deal*. Esas cosas que vibraban «ch-ch-ch...» en el lateral. No sé hacerlo.

TIPTON: Me resulta muy interesante, porque hay dos filosofías muy diferentes, creo. Está la filosofía estadounidense y...

FORSYTHE Y TIPTON: [cantando] ... ¡la filosofía europea!

TIPTON: La filosofía europea es de fuente única, muy sensible a las sombras.

FORSYTHE: Sí.

TIPTON: Y a una única sombra, y dónde se proyecta esa sombra, etcétera. Por eso, cuando pones una fuente de luz potente, como un HMI, en el suelo, estás trabajando con las sombras, diría yo, tanto como con la luz.

FORSYTHE: Sí. Y lo que también hacíamos era enfocarla hacia fuera [del escenario]. Enfocar la luz hacia fuera del escenario es algo que hacemos mucho.

TIPTON: Bueno, también [actúa como] iluminación de rebote, luz reflejada.

FORSYTHE: Por ejemplo, en *The Loss of Small Detail* (1991), todo lo que queda por encima del proscenio está envuelto en un inmenso ciclorama de doce

metros de alto por doce o dieciocho de ancho. También está cubierto por la parte superior, de manera que es una enorme caja blanca puesta bocabajo. Hay focos HMI apuntando a cada uno de los paneles y también al techo. Y sí, todo eso es para intentar deshacerme de las sombras. Dicho de otro modo, me había cansado de tener una única fuente de luz con sombra, así que pasé años tratando de averiguar cómo deshacerme de la sombra [ríe].

TIPTON: Exacto [ríe]. Bueno, la manera americana, creo, consiste en que los cuerpos emanen luz.

FORSYTHE: Sí. Yo intento crear una sala de luz.

TIPTON: Se trata de utilizar una multitud de pequeñas fuentes.

FORSYTHE: ¿Hiciste tú *Antique Epigraphs* [Ballet de la Ciudad de Nueva York, 1984] para Jerry [Robins]?

TIPTON: Sí.

FORSYTHE: Fue asombroso. ¿Te acuerdas? Ya te pregunté sobre ello. Te dije: «¿Era marrón? ¿O qué diablos era?».

TIPTON: [ríe]

FORSYTHE: [murmurando para sí] ¡Luz marrón...!

DRIVER: ¿Luz marrón?

FORSYTHE: Sí. Ahora cuéntame lo de la luz marrón. ¿Es posible?

TIPTON: [con deleite] Claro que es posible.

FORSYTHE: ¿De verdad es posible?

TIPTON: Deberías enfrentarte al color. Tarde o temprano.

FORSYTHE: Me gustaría, pero necesito alguien que me enseñe.

TIPTON: ¿Quién te enseñó a iluminar?

FORSYTHE: Nadie, porque yo... Era una necesidad.

TIPTON: Y bien, ¿para qué quieres que te enseñen sobre el color? [ríe] Es mucho más interesante cuando nadie te enseña.

FORSYTHE: Ya, tienes razón. Emplear tu propia mirada.

TIPTON: Sí, emplear tu mirada. Sencillamente tomarte un tiempo sabiendo que ese tiempo lo dedicarás a mirar.

FORSYTHE: De hecho, creo que el color sería interesante para una de las piezas del repertorio. [*Six Counter Points* (1996)]. Estoy intentando utilizar una pieza musical que me dio, ¿sabéis quién? Peter Sellars. Es increíblemente generoso.

TIPTON: También le regaló una pieza a Dana Reitz.

FORSYTHE: Siempre nos está regalando música a todos, es extraordinario. Bueno, pues esta música es de game-lán, y creo que necesita algo de color.

No puedo hacer lo de siempre. Pero lo de *Antique Epigraphs* era espectacular, una sala llena de luz, era extraordinario. Salí diciendo: «¡Dios, yo quiero esto!» [ríe]. Pero me resistía a preguntar cómo [se hacía]. Yo miraba las sombras de los bailarines intentando entender desde dónde y cómo lo habías conseguido.

TIPTON: [ríe] Pero el color es algo fantástico, ¿sabes? Hay un color, Lee 138, que es verdoso-amarillo.

FORSYTHE: ¿Sí?

TIPTON: Pruébalo alguna vez. Si tienes varias luces y tienes luz blanca, pon esa luz verdosa-amarilla al máximo; así la luz blanca se transforma en el color rosa más hermoso que he visto en mi vida.

FORSYTHE: ¿Cuál es tu fuente blanca? ¿Es tungsteno [la bombilla incandescente estándar en iluminación de escenarios]?

TIPTON: Es tungsteno, sí. Dos fuentes iguales. Pones el color en una y la otra se vuelve de un rosa precioso.

FORSYTHE: ¿Enfocas las dos en la misma dirección o en direcciones opuestas?

TIPTON: Da igual.

FORSYTHE: ¿Da igual? ¿En cualquier ángulo?

TIPTON: Donde tu mirada te sugiera.

FORSYTHE: ¿Y qué clase de rosa es?

TIPTON: Es indescriptible. Tú pruébalo.

FORSYTHE: [ríe]

TIPTON: No te lo crees... Pero no hay otra manera de entenderlo. Y tan pronto como apagas el verde, los ojos se te acostumbran a [la otra luz] y la ven blanca. Todo es relativo.

FORSYTHE: Claro, se anulan mutuamente.

TIPTON: Sí, pero eso es justamente lo interesante del color. Todo es relativo. La luz blanca se ve cálida cuando le pones un Lee 201/202 o algo así; pero si le pones un lavanda se verá fría. Porque así es como lo ve el ojo. Es una cuestión fisiológica.

FORSYTHE: Sí. Oye, eso me anima. Porque si lo pienso más de este modo, en términos de mecánica, resulta mucho más atractivo. Las propiedades evocativas de la luz siempre me dan miedo.

TIPTON: Claro.

FORSYTHE: Me dan terror. Porque quiero que la gente vea las cosas de forma muy clara y simple. Por eso he sido más bien reticente a jugar con el color. Como no lo domino, tampoco sé cómo experimentar correctamente.

DRIVER: Pero *experimentar correctamente* es hacer veinticinco ensayos de luces.

TIPTON: Exacto, tienes razón.

FORSYTHE: [ríe] Bueno, yo intento iluminarlo en un ensayo y luego...

TIPTON: Ya, ya, luego usas el resto para la danza, por supuesto.

FORSYTHE: Y ajusto los niveles y cosas así.

DRIVER: O añades un gel, así como por accidente.

FORSYTHE: Hace poco hice toda una iluminación con proyectores Pané, esos grandes proyectores de diapositivas [equipados con bombillas blancas de luz fría y más intensa]: los usas sin ninguna diapositiva y ya está. Pues resulta que quedó muy bien.

TIPTON: Sí, realmente le da un toque muy alemán.

FORSYTHE: Sí, sí, sí. He dedicado mucho tiempo a buscar diferentes temperaturas de color: utilizando iluminación industrial o cualquier otro método, simplemente para darle distintos grados de intensidad sin usar el color.

TIPTON: ¿Usas rejillas? ¿Cómo atenúas la luz?

FORSYTHE: Sí, con rejillas. O uso fluorescentes, pero eso es muy difícil, porque los fluorescentes son a la vez fantásticos y horrorosos. Son muy... ¿cómo es *unberechenbar*? Imprevisibles. Es sorprendente.

TIPTON: Me lo imagino.

FORSYTHE: El menor [detalle]... una pared negra, por ejemplo, puede estropear su efecto. Es muy difícil. Y el ángulo del público también es un factor crucial. A veces, desde diferentes puntos del teatro, he visto que lo que queda espectacular desde un sitio...

TIPTON: [Se ve] horrible [desde otros].

FORSYTHE: Es que no ves absolutamente nada.

TIPTON: Como si fuera luz de trabajo.

FORSYTHE: Y a mí me gusta la luz de trabajo. Siempre intento recrear su efecto [ríe]. También por eso me odian.

TIPTON: ¿Te odian? ¿Quién te odia?

FORSYTHE: Mis técnicos.

TIPTON: [en un tono de escepticismo muy sugestivo] ¡No me digas!

FORSYTHE: Cada vez que encendemos la luz de trabajo saben que voy a decir...

TIPTON: [lo interrumpe, imitando al personal técnico] «¡Oh! ¡Fantástico! ¡Dejémoslo así!». [ríe]

FORSYTHE: Pues sí. Lo digo cada vez. Cada vez. Soy la hostia de predecible. Intento ser menos predecible, pero mira. Veo [la luz de trabajo] y digo: «¿Y por qué no puede quedar así?».

TIPTON: Pero eso también es relativo, ¿no? Lo ves así porque has estado

mirando las otras [fuentes de luz formales].

FORSYTHE: Desde luego. Y entonces dices «Vale, pues enciende la luz de trabajo». Y se levanta el telón y dices: «¡Madre mía, qué mal se ve!» [ríe].

TIPTON: Exacto. Exacto. De modo que tienes que incluir una señal para indicar cuándo encender la luz.

FORSYTHE: Sí, incluirla sin que se note.

TIPTON: Y ellos dicen: «La luz dramática».

FORSYTHE: ¿Está ya? [ríe] Sí, la luz de trabajo [se enciende y se apaga], ¿y ahora cómo la quitamos?

TIPTON: Sí, bueno, ese es el problema. La pregunta es siempre: «¿Podemos poner un *dimmer* [atenuador] a la luz de trabajo...?» [ríe]

FORSYTHE: Me atrevo a decir que es la peor pregunta del mundo. La ves venir. Con los años me he dado cuenta de que cuesta mucho acertar la diferencia entre suficiente luz y demasiada luz. Porque en nuestra profesión quieres ver los pequeños movimientos a distancia. Quieres ver si la mano gira hacia aquí o hacia allí. Si iluminas en exceso hay demasiados reflejos y empiezas a perder movimiento. En mi experiencia la luz directa ha sido la mejor forma de captar los detalles. Funciona como la luz natural.

TIPTON: Exacto. La sala está llena de luz. Y no sale de un punto concreto. Pero ¿en qué medida cambia la luz cuando estáis de gira?

FORSYTHE: Bueno, ya la diseño pensando en la gira. Lo traemos todo nosotros.

TIPTON: Pero, aun así, ¿no es diferente en distintos espacios?

FORSYTHE: Sí, claro. También es una cuestión de ángulo. Es una cuestión de altura. Los instrumentos están pensados para ir a veinticuatro metros por encima del escenario. Pero si de repente los tienes que montar a, pongamos, dieciséis metros... ¡Madre mía! Tienes un gran problema, porque de repente el ángulo ha cambiado radicalmente. Las galerías de la Ópera [de Fráncfort] están muy alejadas, a treinta metros o más del centro del escenario. Si estás en otro teatro, [por ejemplo] el Châtelet [de París], están a veinte metros, y la luz es mucho más intensa. O en el caso de Montreal [en la Sala Wilfrid Pelletier], [fue] un desastre, porque todo estaba tan lejos que no llegaba suficiente luz. Habíamos encargado un determinado número de instrumentos de iluminación, ya sabes. ¿Qué pasa? ¿Es que los instrumentos dan más luz en América? No me acuerdo...

TIPTON: Yo diría que sí.

FORSYTHE: Sí, así es. Ya contábamos con ello, pero [ríe] no bastó para compensar la distancia.

DRIVER: Bueno, es que es el mayor teatro que he visto jamás. Parece más bien un campo de béisbol.

FORSYTHE: Es un teatro ¡enoooooorme!

DRIVER: Ya sé que tienes fama de que te gustan los escenarios grandes, pero ese es exagerado. Ahí se podrían hacer carreras de coches.

TIPTON: Canadá, en mi opinión, ha echado a perder sus teatros. Es una pena.

FORSYTHE: Son raros. Parecen más bien cines, ¿no? Son demasiado anchos y demasiado grandes. Me recuerdan al de Osaka. En ese hotel hay un teatro que debe de tener un proscenio de más de cuarenta metros [de ancho].

TIPTON: En todo caso, queda claro que las diferencias son importantes. ¿Dedicas un tiempo a adaptar la iluminación a cada sitio?

FORSYTHE: Sí, desde luego, tengo que sentarme y hacerlo todo. Por supuesto, [le dedico] mucho tiempo, porque soy así de obsesivo, y digo: «súbelo un poco, bájalo un poco». Y cuando me doy cuenta ya han pasado seis meses [y digo]: «¿Qué quería hacer? ¿Por qué la escena no funciona, ahora? ¿Por qué se ve plana?» [indica

con gestos que durante la representación hace cambios, a través de un auricular con micrófono, en la iluminación y en la coreografía].

TIPTON: Pero eso es una oportunidad que yo no tengo nunca. Y la diferencia se nota.

FORSYTHE: Se nota, sí.

TIPTON: La gente dice: «Vale, la iluminación es esta, y la haremos siempre así». Pero tú no, tú no puedes.

FORSYTHE: Siempre estoy haciendo cambios durante la representación. Subo o bajo la luz, activo la rueda [pongo el *dimmer* en control manual] y la voy aumentando, aumentando, hasta que me satisface. Sobre todo cuando estamos de gira, porque no hay tiempo de hacerlo antes. Así que lo hago durante el espectáculo.

TIPTON: Me preguntaba por eso. ¿Pides más tiempo del que suelen tener las compañías?

FORSYTHE: No. No puedo, por los costes, de modo que todo el mundo sabe que trabajo así. [Mí personal es] increíblemente atento. Adoro a mi director de escena y al de iluminación. Son fantásticos. Tengo a Urs Frei, que es suizo y es un hombre extraordinario: se ha equivocado quizá dos veces en trece años. No es broma. Es asombroso, de verdad. Y puede que

yo haya cambiado versiones, porque, por ejemplo, los *dimmers* del Châtelet son muy diferentes de los de Fráncfort. En Fráncfort lo tenemos todo de última tecnología. Y en el Châtelet ya sabemos que los *dimmers* son leeeeeentos, así que ellos se encargan de corregir todas las curvas para mí [ajustando el *dimmer* para evitar irregularidades]. Diseñamos la iluminación y ellos van allí y aplanan todas las curvas. De verdad, van y ajustan todos los *dimmers*.

TIPTON: Antes de que llegues tú.

FORSYTHE: Sí, antes. Son muy buenos.

TIPTON: Genial. Pero eso también lleva tiempo.

FORSYTHE: Sí, pero lo tienen planificado. Igual que el tiempo para solucionar los problemas que surgen. Como en Montreal. En *Eidos*: telos hay un gran cable que usamos para producir sonidos. Va atornillado al suelo y convierte todo el escenario en una inmensa lira. Todo el cable tuvo que ir especialmente conectado a tierra. [También] tenemos un inmenso HMI en el centro del escenario, justo al lado de todos los cables de sonido. Y había algo mal conectado en algún sitio que provocaba un zumbido cada vez que los fluorescentes de atrás, los del telón de fondo,

estaban encendidos al mismo tiempo que el HMI. Era horroroso. Así que se pasaron toda una noche desconectando cada puñetero cable: cada instrumento, cada conexión de la mesa, cada *dimmer*. Al final se dieron cuenta de que alguien había invertido una conexión. Una sola.

DRIVER: ¿Eso hizo tu equipo?

FORSYTHE: Eso hicieron, por eso digo que son magníficos.

TIPTON: ¿Alguna vez modificas la danza a causa de la luz?

FORSYTHE: Bueno, sí. Por ejemplo: la luz afecta a cómo tienes que bailar el ballet. *In the Middle, Somewhat Elevated* (1988) tiene seis HMI como luz de fondo. El ángulo es de casi noventa [grados]. Y, como todos sabemos, los HMI dejan estelas. Y es la luz de fondo. Así que a la mínima que mueves demasiado las muñecas se ve muy barroco [ríe] y es absolutamente inadecuado para el estilo [lo demuestra]; tienes que ser muy clásico. Por eso, constantemente tengo que decirle a la gente: «Mira, ¿ves mis novecientos dedos? No...».

TIPTON: ¡Es que no quiero novecientos dedos!

FORSYTHE: «... No dejes caer las muñecas. Mucho cuidado, porque queda fatal. La iluminación es la que

es. Así que hay que trabajar con ella». La iluminación los obliga a ser más concienzudos o más conscientes de ello. Es algo que pasa porque tienes menos ciclos en la luz. Es más lenta que el tungsteno.

TIPTON: No lo sé. Podría ser más rápida. Lo uno o lo otro. Tal vez es más lenta y por eso lo vemos. ¿Tu personal de iluminación te busca nuevos instrumentos? ¿O eres tú el que...?

FORSYTHE: Sí. Por ejemplo, fueron ellos quienes tuvieron la idea de los proyectores indirectos el otro día. Porque les pregunté: «¿Podrías hacer un "foco indirecto"?» [ríe con cara de desconcierto]. Y ellos me dicen: «Bueno, ya pensaremos cómo hacerlo».

TIPTON: [haciendo el papel de técnica perpleja] «Sí, buena idea».

FORSYTHE: Yo pensaba, bueno, la luz viaja en línea recta, así que solo hay que difundirla en línea recta. ¿Por qué no? [ríe]

DRIVER: ¿Eso es como la «oscuridad de seguimiento» que siempre nos pedían que hiciéramos? [ríe]

TIPTON: Exacto.

DRIVER: «Ve siguiendo a esta: no queremos verla en ningún momento» [ríe].

FORSYTHE: Bueno, yo he puesto grandes montañas de gel sobre el escenario, un gran montón de gel pálido y he

iluminado el escenario solamente a través de un gran montón de gel. Y es algo muy, muy bello. Es precioso. Trato de mirar el material mismo, porque las luces me gustan. Son mejores que la escenografía. Para lo que yo hago realmente no necesito escenografía [ríe].

TIPTON: La luz hace mucho, creo yo.

FORSYTHE: Sí, precisamente.

DRIVER: Bueno, ambos habéis demostrado en vuestro trabajo que la iluminación es coreografía.

FORSYTHE: Estoy de acuerdo.

DRIVER: En una función fui a hablar con ella [Tipton] tras el solo de Dana Reitz [*Circumstantial Evidence* (1988)] y le dije: «Eres la mejor coreógrafa del año» [ríe].

FORSYTHE: Bueno, se trata de un contrapunto, obviamente. Realmente es así. Es decir, todo es yuxtaposición. ¿Qué dice Roland Barthes sobre lo clásico? ¿Que todo es relacional? Y en realidad es así. La iluminación afecta completamente a la danza.

TIPTON: Bueno, aquí la cuestión es que la luz es arquitectura.

FORSYTHE: Sí.

TIPTON: Está ahí, en el aire, tanto si la ves como si no. Y por el hecho de estar ahí lo cambia todo.

FORSYTHE: Tiene presencia. Lo intere-

sante es trabajar para construir la presencia de la luz. Por eso la gente busca algo parecido a la luz de trabajo. Es muy difícil. La vez que más cerca estuve de lograrlo fue el otro día, cuando actuamos en Múnich, en la exposición de Bacon. Era simplemente la iluminación de la exposición, que es una luz muy bonita, de museo. Ambiental. Pero es difícil: *teatral* es un concepto cuestionable. Todos lo sabemos. Es muy manipulador, puedes hacerles sentir muchas cosas según cómo hagas el apagón final o cómo subas la luz, gradualmente o de repente como un *flash*. La cuestión es cómo narrar, de forma muy subversiva, sin que la gente se sienta afectada, sin...

TIPTON: ... sin que se sientan manipulados.

FORSYTHE: [ríe] Y eso me gusta, ¿sabes? Es lo que intento hacer.

TIPTON: Claro.

FORSYTHE: ¿Tú también? [ríe]

TIPTON: Por supuesto. Es que de eso se trata [ríe].

DRIVER: Vale. Teniendo en cuenta lo que decís, ¿qué le hiciste [a Forsythe] en *Square Deal*? ¿Cómo fue eso?

TIPTON: Es una concepción total. A menudo, me limito a facilitar la iluminación a quien está concibiendo,

creando, y eso me hace feliz. [El papel del director o coreógrafo en la iluminación] debería reconocerse en los créditos.

DRIVER: ¿Cómo consigues que te dejen iluminar algo en estos sitios [dadas las restricciones sindicales]?

FORSYTHE: Tienes que llegar con una idea muy clara; muy, muy, muy clara.

TIPTON: Sí, y montas la iluminación por medio del electricista. Como lo hace cualquiera. Así es como se hace en Europa.

FORSYTHE: Sí. En cambio, en América, miro su hoja mágica [un plano esquemático con la distribución de las luces colgadas] y digo: «Oye, ¿qué tienes ahí? Enciéndelo todo».

TIPTON: ¿Sí? ¿Y con el Ballet de la Ciudad de Nueva York?

FORSYTHE: En Canadá hice mi propia iluminación [para *The Second Detail* (1991), Ballet Nacional de Canadá], pero incluso entonces fui con el técnico de iluminación de la compañía a tiendas de fotografía a mirar instrumentos grandes, y ellos los copiaron y los construyeron. En general, en América intento utilizar lo que tengan. Excepto en el caso de San Francisco, donde hicimos *New Sleep* (1987) [y] usé proyectores de HMI en diagonal, desde el fondo

de cada ala, formando una X de punta a punta del escenario. Algunas cosillas fuera de lo normal, pero a parte de eso solo digo: «¿Qué tenéis?».

TIPTON: Es difícil conseguir proyectores de HMI en América.

FORSYTHE: Sí, y caro. Cuesta que te los alquilen para seis semanas.

DRIVER: ¿De dónde salen? ¿Son para el cine?

FORSYTHE: Sí, pero normalmente me gusta ver qué tiene mi personal y entonces digo: «Bueno, ¿cómo lo haríais?». Yo soy más de ocuparme de los tiempos, así que ellos son el «qué» y yo soy el «cuándo» y el «cómo». En América lo que hacen con las luces es de lo más espectacular. Yo no tengo tiempo para eso. Mark Stanley hizo cosas preciosas en Nueva York [para el Ballet de la Ciudad de Nueva York] que yo aquí no podría hacer de ninguna manera. Allí todo es tan claro y bello. Porque está concebido así, con esa luz.

TIPTON: En esa situación.

FORSYTHE: Yo me dirijo al diseñador y le digo: «Vale, estos focos de los extremos de la vara de iluminación, ¿hacia dónde enfocan?». Y los encendemos, itaráral, y yo pregunto dónde está todo. Eso no lo sabía hacer hasta San Francisco, ellos me

enseñaron. La luz no pertenece a una pieza en particular. Está ahí para todo el repertorio.

TIPTON: Cierito.

FORSYTHE: Y tú te limitas a usarla.

TIPTON: Aquí esta idea no existe. Todo [el diseño de iluminación] es específico para cada pieza.

FORSYTHE: Por otro lado, cada pieza está condicionada, a menudo, por la posición de los instrumentos de iluminación colgados o instalados en el teatro. Nosotros tenemos un montón de recortes montados en posiciones fijas en las galerías, con estructuras enormes. Casi todos Niedheimer, que son *wunderbar*.

TIPTON: Así pues, cuando se construyó el teatro, ¿alguien instaló un conjunto de luces de repertorio?

FORSYTHE: Sí.

TIPTON: ¿Para la ópera o también para el ballet?

FORSYTHE: Ellos instalaron los focos, pero se pueden mover. Lo que es fijo es la posición de los grandes puentes de iluminación. Y eso condiciona mucho. Muchísimo. Así que a menudo tengo que reconstruir un par de varas para crear un puente de luces. El diseño del teatro de ópera alemán obviamente es un factor importante en mi trabajo.

TIPTON: Porque esa es tu área de juegos, por decirlo así.

FORSYTHE: Sí. Esos ángulos son fijos, lo cual también resulta muy frustrante.

TIPTON: Sin duda. Pero apuesto a que son casi los mismos que en otros teatros alemanes. De modo que en las giras...

FORSYTHE: En Europa, no sueles tener problemas. El problema en el [New York] State Theater fue [la iluminación]. Tendríamos que estar allí justo ahora [julio de 1997]. Pero la iluminación de las piezas fue literalmente imposible. Porque en un [momento de] *Enemy in the Figure* (1989) tengo un 5k [un foco de 5000 kilovatios, grande y muy brillante] sobre ruedas. Y tiene que reflejarse en la pared [fuera del escenario, en las alas]. Pues allí no hay ninguna pared donde reflejarlo. Tendrías que construirla. E incluso así, la mitad del público no lo habría visto. Habría sido una catástrofe. Como nuestros proscenios están situados tan al frente, utilizo un telón dorado muy reflectante, porque tengo [iluminación de] tungsteno. De repente, enciendo [una luz], la reflexión en el telón y el teatro tiene una luz cálida y acogedora. Pero allí era imposible hacerlo y que quedara espacio suficiente para bailar. No funcionaba en absoluto.

TIPTON: Bueno, de hecho, el New York State Theater es muy pequeño.

FORSYTHE: Me alegra que lo digas. Porque la gente decía «¿Cómo? ¿El State Theater [es inadecuado]?». Los productores están enfadados conmigo y entiendo el porqué. Yo pensaba y decía: «Sí, sí, sí», y mis técnicos me respondían: «No... no... no». El repertorio que quería llevar a ese teatro no se podía iluminar. Ese fue el problema. En esas piezas, la danza y la iluminación van muy ligadas. *Enemy in the Figure* es, literalmente, una luz sobre ruedas. Un 5k, toda la pieza. Así que ¿qué le vas a hacer?

TIPTON: Sí, pero parece que el problema no es la luz, es...

FORSYTHE: ... qué ocurre en esa luz.

TIPTON: ... dónde impacta esa luz.

FORSYTHE: Bueno, el escenario entero es un instrumento de iluminación, porque hay una pared ondulante de madera de un color muy claro en el centro del escenario y yo reflejo allí [la luz], como la reflejo en el grueso muro cortafuegos de color gris. El color es importante. Es un gris mate, pero un punto brillante, no del todo plano. Y entonces, aquí, si haces que la luz se refleje en el proscenio con un ángulo determinado...

TIPTON: Pero una pieza así la llevas de gira por Europa con bastante facilidad.

FORSYTHE: Sí. Pero la proporción del teatro es algo muy raro. El [New York] State Theater se construyó pensando en un tipo de espectáculo en el que las alas y el telón de fondo tienen mucha importancia. Y las galerías son asimétricas, lo que es un problema para nuestras piezas. Yo necesito iluminar hacia afuera del escenario, hasta el fondo de las alas. Y no puedo hacerlo por igual en ambos lados.

DRIVER: ¿Qué escenario es lo bastante grande para tí? ¿O qué escenarios funcionan?

FORSYTHE: El Met es perfecto, pero los bailarines parecen hormigas.

DRIVER: ¿Y la Brooklyn Academy? ¿Allí puedes trabajar?

FORSYTHE: También es pequeño. Aunque Brooklyn está bien.

TIPTON: Sí, bueno; el Met funciona bien porque tiene esas puertas que puedes cerrar. O dejarlas abiertas y tener el espacio...

FORSYTHE: Pero para el Met la cuestión es [cómo] vendernos. Básicamente nadie sabe quiénes somos. Y no conseguirás que los abonados de las afueras vengan a ver el Ballet de Fráncfort. Ya cuesta bastante en el State Theater.

TIPTON: Pues qué tontería, porque es el mismo tipo de teatro.

FORSYTHE: Lo sé. Es básicamente el mismo teatro, el doble de grande.

TIPTON: Exacto.

FORSYTHE: No obstante, prefiero el público del State Theater. Es un teatro magnífico. Muy elegante. También me gusta el nuestro, el de Fráncfort. Por eso estoy ahí; de hecho, porque es mi teatro favorito. ¡Ah! Es precioso, de verdad lo es. Otro buen teatro es el de Reggio Emilia. Tiene un escenario muy generoso. Es un pequeño teatro de ópera muy bonito. Siempre me gusta la proporción cuando la sala es un poco más pequeña que el escenario. Es lo que tenemos aquí. El escenario [de la Ópera] es de cuarenta metros por cuarenta metros, con mil trescientas plazas para el público.

TIPTON: Es perfecto.

FORSYTHE: Sí, de verdad. El Schauspiel [Schauspielhaus, el segundo teatro de la Ópera de Fráncfort] mide veinticuatro metros por veinticuatro metros. Puedes apartar completamente el proscenio de manera que sea un solo espacio con el público. Y tiene capacidad para solo setecientos espectadores. Eso también es fenomenal. Así que actuamos en ambos. Mi situación

aquí es realmente privilegiada. Me siento muy, muy afortunado.

DRIVER: Ambos habéis trabajado mucho con poca luz. Estáis hablando de luz, pero no habláis de la ausencia de luz. Hablad de la ausencia de luz.

TIPTON: En mi experiencia, en los teatros de ópera resulta muy difícil, porque hay mucha luz ambiental.

FORSYTHE: Bueno, hay que hacer una prueba de apagado, nosotros la hacemos. Tienes que encargar a alguien que vaya y lo apague literalmente todo.

TIPTON: Pero me refiero a luces de salida y a cosas así. Me fastidia mucho. Hice una pieza en Estocolmo y nos dieron permiso para apagar todas las luces durante los dos primeros minutos o algo así...

FORSYTHE: Sí, sí.

TIPTON: ... completamente. Así que estábamos sentados —el público estaba sentado— [a oscuras]. Nunca antes lo había hecho en un teatro tan grande. Estar en una sala totalmente negra. Toda esa gente... es maravilloso. Y entonces... una vela [ríe].

FORSYTHE: Oh, es genial.

TIPTON: Intenté iluminar una pieza con velas. Teníamos siete velas. Y yo quería hacer los primeros diez

minutos o algo así solo con velas. Era en el Hartford Stage. Pero no pude hacerlo. Quedaba demasiado oscuro.

FORSYTHE: Yo lo intenté con sopletes... [ríe].

TIPTON: Hombre, ino es lo mismo!

FORSYTHE: ... y era muy bonito, porque el movimiento del aire lo cambiaba todo. Luego resultó que el teatro era monumento nacional y eso me fastidió el plan: no estaba permitido usar llamas. Pero en Londres [con el Ballet Real] lo hice. En *Firsttext* (1995) las luces se apagan de repente. Y allí, de *Siegfried* –hablando de usar lo que tenemos disponible–, había una pared de fuego.

TIPTON: ¿Una pared... de fuego?

FORSYTHE: Una pared de fuego. Es como una pequeña artesa, de unos doce centímetros de alto. De ancho mide dieciocho metros. Le das a un interruptor y todo se llena de fuego.

TIPTON: Ah, sí, sí. Lo he visto.

FORSYTHE: Es espectacular. Lo puse justo detrás de un telón de gasa para proyecciones. Y el suelo era de linóleo de danza, pero por algún motivo reflejaba las llamas. Era... [gimotea] la cosa más hermosa del mundo.

DRIVER: ¿Qué altura tenían las llamas?

FORSYTHE: Algo más de medio metro.

TIPTON: Pueden llegar muy alto.

FORSYTHE: Sí, poco más de medio metro. Se movía. Ardía. Era hermoso. Y es luz. Sobre todo ver las llamas reflejadas, porque el telón estaba solo un poquitín levantado; o verlas a través de la pantalla de proyecciones. Quisimos repetirlo en Fráncfort, pero no sabían construir el puñetero artilugio. Dijeron: «No, no, construiremos nuestra propia pared de fuego», en plan muy patriotero.

TIPTON: Por supuesto.

FORSYTHE: Todo salió mal. No aguantó el calor y se dispararon todas las alarmas de incendios. Suerte que era una prueba. Tuvieron que venir con extintores. Y dije: «Dejémoslo. Mejor ni intentarlo».

TIPTON: [ríe] ¿Qué hiciste con la pieza, pues? ¿Repensarla?

FORSYTHE: La repensé en Fráncfort. La repensé entera. Usé luces laterales altas. Una iluminación muy clara.

TIPTON: ¿Y no te parte el alma?

FORSYTHE: No, para nada. Pero por otro lado el [Covent Garden] es maravilloso. Me encanta, es un teatro fantástico.

TIPTON: Lo es, y esperemos que siga siéndolo.

FORSYTHE: Solo van a hacer el escenario un poco más profundo.

TIPTON: Sí, ya lo sé.

DRIVER: ¿Es adecuado para lo que pretendes hacer ahora?

FORSYTHE: No, vamos a ir al nuevo Sadler's Wells Theater.

TIPTON: ¿Cuándo se podrá ver?

FORSYTHE: Bueno, estuve allí hace poco [abril de 1997] y era un hoyo en el suelo. Y no parecía que estuvieran haciendo nada.

TIPTON: Trabajando con Dana [Reitz] me he vuelto muy consciente de la línea que separa lo que se ve de lo que se siente.

FORSYTHE: Y estar en una luz no se parece en nada a mirar la luz. ¿Alguna vez has iluminado sin cuerpos?

TIPTON: No...

FORSYTHE: Es que realmente no se puede. Te quedas mirando al suelo.

TIPTON: He empezado un taller con actores sobre este tema, en Yale, y he aprendido, por ejemplo, que, si estás iluminado desde atrás, al público le pareces muy distante, porque no se te ve bien. El bailarín, en cambio, ve al público. Y si hay luz frontal el público ve muy bien [lo que pasa sobre el escenario], pero el bailarín está totalmente cegado; no ve al público.

FORSYTHE: Es muy interesante, porque la mayoría de [mi iluminación] está

arriba, en las galerías o colgada sobre los bailarines. Y se acostumbran, porque lo ven todo. Excepto en el caso de la iluminación desde atrás. O cuando se ve un efecto muy evocativo para el...

TIPTON: ... para el público.

FORSYTHE: ... para el público, y los bailarines están pensando...

TIPTON: «Esto es igual que la luz de trabajo».

FORSYTHE: Sí. A menudo, hago que los bailarines que tienen alguna lesión salgan a ver una función desde la sala. Y me dicen: «Madre mía, se ve muy diferente».

TIPTON: Me preguntaba si lo haces a propósito, para empezar a...

FORSYTHE: Para que vean qué es lo que están haciendo. Los que lo hacen vuelven diciendo: «No teníamos ni idea de que se veía así». Claro, si estás dentro no lo sabes, es imposible verlo.

TIPTON: ¿Notas alguna diferencia en su manera de actuar?

FORSYTHE: Sí. Creo que saben muy bien cómo les afecta individualmente lo que la pieza produce al verla. Bob Scott [*Die Befragung des Robert Scott* (1986)] no se ve diferente desde fuera que desde dentro. Pero [en] algo

como *Eidos*, donde hay una yuxtaposición de las proyecciones (proyecciones claras de patrones negros, proyecciones altas detrás, iluminación con proyectores) y, además, algunos efectos con HMI reflejados, cambia de forma muy muy radical. Es impresionante. Y los bailarines... no sienten nada [ríe]. Hicimos que se sentaran en el lugar del público y les dijimos: «Mirad esto. Ahora sabéis en qué clase de sitio estáis».

DRIVER: ¿Cómo les enseñaste, en algo como *Artifact* (1984), a bailar durante momentos de oscuridad total, y en particular, en grandes grupos?

FORSYTHE: Ya están acostumbrados a hacerlo. También tenemos mucha cinta luminosa en el suelo.

TIPTON: Pero cuando llega alguien nuevo a la compañía, ¿hay un período de formación? ¿O tienen que hacerlo directamente?

FORSYTHE: En Norteamérica la iluminación para las compañías de danza incluye a menudo luces y soportes a nivel del suelo, entre los que es muy difícil bailar. Sobre todo si estás haciendo ballet. Así que, de repente, les resulta mucho más fácil [con mi iluminación].

TIPTON: En todo momento ven el suelo.

FORSYTHE: Sí. Ven el suelo y pueden

saber dónde están. Ah, por cierto; hace poco he hecho algo nuevo: he creado proyectores de sombras.

TIPTON: ¿De verdad? Qué sofisticado.

FORSYTHE: Bueno, simplemente puse objetos grandes (que pueden ser planos, da igual lo que sean), objetos en movimiento, donde el público no los viera.

TIPTON: ¿En movimiento? ¿Sobre algún tipo de plataforma giratoria?

FORSYTHE: Podrías [ponerlos] sobre raíles o en plataformas giratorias. Pero en lugar de apagar la luz, simplemente haces que la sombra vaya moviéndose.

TIPTON: Ajá.

FORSYTHE: Tuve entre bastidores a un grupo de esos directores criticones, diciendo [gorjea con indiferencia]: «¡Hola!». Y todo el mundo estaba así, mirando hacia arriba [ríe], [husmea discretamente] «¡Me encantó el espectáculo!». Y yo [en tono seco]: «Va sobre raíles y es un cuadrado, ¿vale?».

TIPTON: En Inglaterra he estado fijándome [Tipton acababa de volver de un trabajo en Glyndebourne] en esas nubes como de algodón, ¿sabes?, cuando sopla un viento fresco. Dibujan sombras sobre los campos. Pues tú has hecho algo así.

FORSYTHE: Usé cuatro proyectores de diapositivas Pané, con imágenes de nubes en cada uno, y quedaba genial. Hice que los cuatro cambiaran a distintas velocidades y en diferentes direcciones. Y, como sucede en un día nublado, formaban unas nubes que se contraían y se expandían. Pero hay un problema grave: se ve fantástico si estás en el Place Theater [Londres] o el Dance Theater Workshop [Nueva York]. Pero si [el público] está a veinticinco metros...

TIPTON: [O sí] lo haces en Montreal...

FORSYTHE: entonces no tienes suficiente luz, claro. Pero era increíble, era tan bonito que pensé: «Lo encontré». [con voz muy seria] «Es una Idea Nueva». Nadie más ha coagulado y expandido las sombras y la luz al mismo tiempo.

TIPTON: Y en el mismo espacio, porque eso es lo que haces.

FORSYTHE: Además fue algo casual. De hecho, los conectamos a los ordenadores de sonido, de manera que fueran a más o menos velocidad en función de una determinada entrada de sonido. También aprovechamos mucho los errores. Pané tiene un proyector con doble disco, en el que pusimos una serie de textos. Recortamos un montón

de textos y los enganchamos en los discos. Empezamos a mirárnoslo y era absolutamente aburrido, una tonteería. Pero se desenfocó y de repente se volvió prismático. Era precioso. Alguien le había dado un golpe y el proyector se desenfocó. Yo empecé a gritar...

TIPTON: Claro. Nunca habría sucedido...

FORSYTHE: [grita] «¿iQué es eso!? ¡No lo mováis! ¡No lo mováis! Grabadlo. Marcadlo. Pintadlo». [ríe] Así que ya me tienes intentando encontrar la manera equivocada de usar muchas cosas. Creo que es importante hacerlo, literalmente poner las manos en el instrumento y enfocar, tú mismo.

TIPTON: Así descubres lo que hace.

FORSYTHE: Hay que jugar con cada instrumento. Eso es muy importante.

TIPTON: Y tú puedes hacerlo. Te dejan hacerlo.

FORSYTHE: ¿Ves?, eso es lo mejor. Aquí no tengo ese problema. De verdad puedo experimentar con el instrumento. Puedo dedicarle el tiempo necesario, o bien me lo preparan en una sala y puedo estar una hora y decidir qué hacer. Es una gran ventaja.

TIPTON: ¿Y cuánto tiempo al año puedes dedicar a hacer cosas así?

FORSYTHE: Hago hasta cinco ballets al año. Hago un gran estreno, que es el de los veinte o veinticinco ensayos. Pero llevamos un tiempo intentando simplificar las cosas. Hace poco tuve que desechar una idea. [susurra] La peor iluminación del mundo.

TIPTON: Bueno, es que lo importante son las ideas, ¿no?

FORSYTHE: Era una gran idea. La pieza quedaba genial. Funcionaba; la coreografía estaba muy bien. [Pero] por algún motivo no cuajó. [La pieza] nunca tuvo vida propia. Tenías que resucitarla una y otra vez, porque no respiraba. Son muy antropomórficas, las piezas. Tienen que respirar. De verdad tienen vida propia. Y si no la tienen, mueren.

DRIVER: ¿Alguna vez has creado piezas que a ti no te gustaran, pero que sabías que eran buenas?

FORSYTHE: A veces tienes que convivir con un éxito. Quiero decir que la administración me pide [piezas que] es evidente que tienen mucho éxito y que funcionan muy bien con el público, pero que, como intérpretes, hemos dejado atrás; así que decimos «Esto ya lo hemos hecho». Y tenemos a los productores diciéndonos: «Nos gustaría mucho que hicierais aquella pieza de 1987». Madre mía... Yo respondí: «Agradezco que os guste esa pieza,

pero es que ya no la hacemos. Esperamos seguir gustándoos, aunque ya no seamos el Ballet de Fráncfort de 1987. Oni siquiera el Ballet de Fráncfort de 1994».

TIPTON: Exacto.

FORSYTHE: Todo cambia mucho. Aún hay gente que quiere *Impressing the Czar* (1988). Y no puedes hacerlo. Las personas ya no son las mismas: entonces tenía a un puñado de locos, lo cual era perfecto en ese momento.

TIPTON: Es interesante. Yo siento algo muy parecido con la iluminación, con piezas que ya se han hecho antes. Piezas de Paul Taylor, por ejemplo, que hice hace mucho tiempo. Vuelven al repertorio y no puedo cambiarlas, porque ya no sé quién diseñó esa iluminación. Me queda demasiado lejos.

DRIVER: ¿Y no te vienen ganas de hacerlo de un modo distinto?

TIPTON: No.

FORSYTHE: [en actitud apremiante] ¿Por qué?

TIPTON: Exacto. No es nuevo. No tiene jugo. Es algo que ya está hecho.

DRIVER: Pero si San Francisco hiciera [*New Sleep*] de nuevo... [a Forsythe] ¿Alguna vez te vienen ganas de volver a iluminar una antigua pieza que otra persona ha decidido recuperar?

FORSYTHE: No lo haría. No creo que haga falta.

DRIVER: [a Tipton] Es interesante, porque Paul, por ejemplo, continuamente está cambiando la obra, pero tú mantienes la iluminación.

FORSYTHE: Yo llevo trece años trabajando en *Artifact*. Quiero decir que el ballet ha cambiado mucho.

TIPTON: Eso es distinto. Si sigue vivo, si son ideas nuevas, entonces es algo cambiante.

FORSYTHE: Sí, a lo largo de estos trece años he cambiado la iluminación de *Artifact*; he usado instrumentos distintos. Aprendimos que podíamos hacerlo mejor.

TIPTON: ¿Alguna vez pones algo en el aire?

FORSYTHE: No me hace falta. Hay tanta porquería en el aire [ríe], en Europa... En América puede ser necesario, pero en Europa parece que ya tenemos bastante mierda, de Hoechst, la empresa química que hay en nuestra misma calle. Es muy triste [simula asfixiarse].

TIPTON: [ríe] Respirándola todo el rato.

FORSYTHE: Creo que si pusiera algo en el aire la gente me mataría. Tú lo hiciste para Twyla [Tharp], ¿no? ¿En *The Upper Room* (1996)?

DRIVER: Pero antes lo hiciste en [la pieza de Tharp] *Fait Accompli* (1983). Has robado tu propia idea...

TIPTON: Exacto [ríe].

FORSYTHE: ¿Y por qué no? Merece la pena robar una buena idea. Y tanto. Ahora lo que intento es pensar en crear un techo.

TIPTON: Me encantan los techos.

FORSYTHE: Sí, a mí también. Quiero crear un techo con esas grandes luces que parecen claraboyas, las que se usan en trabajos publicitarios. He estado fijándome en la iluminación de rodajes de anuncios de coches y publicidad en general.

DRIVER: Entonces, ¿el concepto de la iluminación es uno de tus puntos de partida?

FORSYTHE: A menudo, es frecuente. Iluminar es divertido. Estoy muy contento de poder hacerlo. Mucha gente no puede.

TIPTON: No. Bueno, no es que no puedan; es que no quieren.

FORSYTHE: Sí, sí. Yo he tenido que hacerlo, no tengo otra opción. Aquí no podemos permitirnos a diseñadores de iluminación. Me encargo de que todos los bailarines cobren; tengo el espacio, pero los presupuestos son ridículos. En América ninguna compañía de ballet normal podría funcionar con

este presupuesto, me refiero al presupuesto artístico. Así que no tengo otra opción. Vale, está el técnico de iluminación residente, pero eso es todo. Al principio, en Fráncfort, salíamos de gira con una sola persona [técnica]. Tenía que enfocarlo todo yo mismo.

TIPTON: Pero estoy segura de que hay mucha gente que está en la misma situación y no la aprovecha. Dejan que se encargue el técnico.

FORSYTHE: En vez de hacerlo tú mismo...

TIPTON: Exacto.

FORSYTHE: ... y descubrir, por ejemplo, qué pasa si enfoco todas las luces de las varas verticales contra el suelo para que se reflejen e iluminen la danza. O qué ocurre si ilumino solamente unos centímetros por encima del suelo. Aburrirte una tarde, estando de gira por Italia, y pensar: Bueno, ¿qué pasa si hago esto? [ríe]

TIPTON: Y emplear tu mirada. Primero hacerte esa pregunta: ¿Qué pasa si...? Y luego, descubrir la respuesta.

FORSYTHE: Esa parece ser la gran pregunta del arte: «¿Y si...?». Si A, entonces B. Después solo tienes que añadir el «qué». De modo que el punto de partida es lo que no sabes.

DRIVER: Tú eres lo bastante abierto en tu obra, estéticamente hablando, como para aceptarlo. Pero en la obra

de la mayoría de los creadores no es así. Tu obra es lo bastante amplia y tu concepción lo bastante fuerte y radical para admitir muchos «¿Y si...?».

FORSYTHE: Yo no siento que mi concepción sea tan radical, en absoluto. Lo que siento es que es práctica.

DRIVER: Tú vas a la raíz de la cuestión, al fondo de la cuestión.

TIPTON: Lo único que tienes que hacer es preguntarte «¿Y si...?». ¿Y si haces esto? ¿Qué pasa entonces? ¿Qué viene después? ¿Adónde me lleva?

FORSYTHE: Soy capaz, literalmente, de meter una fuente de luz dentro de otra más grande. Quiero decir, cosas que están mal, ¿sabéis? ¿Por qué no? Es como recuperar esa parte de tu infancia, cuando cogías la lejía y la mezclabas con aguarrás...

TIPTON: Cuando no sabías lo que hacías. Cuando te atrevías a no saberlo.

FORSYTHE: Es muy difícil, una vez que te vuelves experto en estas cosas, dejar de saber. Ese es el peligro. Pero creo que es el momento en el que tienes que desprenderte de tus propias ideas y dejar que otros *no tengan ni idea* en tu nombre. Creo que confundirse no es nada malo: «Oh, pensé que querías decir...», o que alguien golpee un foco por accidente. Tú nunca lo habrías enfocado de ese modo [ríe].

DRIVER: Así que tu personal tiene instrucciones permanentes...

FORSYTHE: ... de golpear las cosas.

DRIVER: Y si alguien choca contra algo...

FORSYTHE: Déjalo así [ríe].

DRIVER: Jamás repares un error.

FORSYTHE: Llama a alguien.

DRIVER: Saca una foto.

TIPTON: Toma nota [ríe].

DRIVER: Grábalo en vídeo [ríe].

FORSYTHE: Y no es algo que puedas planificar. Pero tienes que crear toda la atmósfera de la obra de modo que precisamente sea eso lo que la gente [haga]. Todo el mundo piensa «Estáis chiflados, esto es un caos». Y es justamente lo contrario: es un método.

TIPTON: Claro.

DRIVER: A eso me refería. Tu método acepta el error y puede integrarlo. En otros el error «arruina un concepto precioso».

FORSYTHE: ¿Sabes?, la técnica es algo muy peligroso y a la vez maravilloso. Una gran parte de las bellas artes se basan en la técnica. Pero la técnica es algo curioso, porque en la danza domina mucho. Es así, por ejemplo, en el caso del repertorio de Balanchine que se caracteriza por una técnica tradicional extraordinaria: él creó, o expandió, una tradición técnica. [Yo me fijo en] todo eso y pienso: vale,

¿es todo deliberado? Existe un gran determinismo en la danza de mediados del siglo xx. Nos ha condicionado a todos. En cada papel, en cada obra, todo el mundo quiere aparentar hacerlo todo a propósito.

TIPTON: Lo que Santo [Loquasto] y yo siempre nos preguntamos mutuamente: «¿Se ve bien acabado o se ve falso?» [ríe]. ¿Y dónde está la línea divisoria?

FORSYTHE: Bueno, nosotros nos negamos a trabajar con lo falso.

TIPTON: Claro, no lleva a ninguna parte.

FORSYTHE: ¿Por qué? ¿Qué sentido tiene? Si estás haciendo un encargo publicitario sí, porque presentas un producto y quieres que parezca un anuncio de TV en directo. La gente asocia este tipo de falsedad, esa superficialidad, con el éxito... y lo es, es una forma de éxito.

TIPTON: Sí, bueno, como dices la técnica comporta riesgos, porque si tienes la técnica para hacer algo, entonces haces que se vea espectacular.

FORSYTHE: Sí, pero también [hace falta] técnica para partir de unas pocas premisas sin evocar esa técnica en absoluto.

TIPTON: Cierto.

FORSYTHE: Siempre estoy intentando (y siempre es un fracaso total) utilizar bombillas desnudas.

TIPTON: [ríe]

FORSYTHE: Ciegan al público. No se ve nada. Pones ahí una bombilla desnuda y nadie ve la obra. Pero siempre estás pensando: «Vale, quiero arrastrar cincuenta bombillas por el escenario».

TIPTON: Son objetos muy bellos.

FORSYTHE: Lo son.

TIPTON: Pero al mismo tiempo son objetos muy... *artisticoides*, demasiado.

FORSYTHE: Ahí está la trampa, ¿cómo redefines lo que ya está definido y clasificado? «Artísticoide», [ríe] me gusta el término. ¿Qué diferencia hay entre lo artístico y lo *artísticoide*?

TIPTON: Esa es la cuestión.

FORSYTHE: *Artísticoide* implicaría también «parecido al arte», en alemán *Artig* o *Kunst-artig*.

DRIVER: ¿Y *artoide*?

FORSYTHE: ¿*Artoide*? En inglés suena como *art-toad*: un «sapo artístico».

TIPTON: Los sapos *artísticos* son *artoides*.

FORSYTHE: En el jardín del artista hay sapos *artísticos*. Una gran parte de la iluminación consiste también en evitar ser *artístico*. La iluminación no puede dominar; estás iluminando la danza. Tienes que hacer que la danza sea visible o invisible. [Sobre la] oscuridad: Me acuerdo de que en América me machacaron tremendamente por *Artifact* y por [*Impressing*

the] *Czar*. Pero en realidad era algo muy inocente. Con el tiempo me he dado cuenta de que la luz, si es lo bastante escasa, oscurece. Quiero decir que no solo ilumina; a partir de un cierto punto, oscurece. Pero [la pieza] sigue estando iluminada. Y eso enfurece a la gente. Normalmente a los críticos, por alguna razón.

DRIVER: A algunos de los críticos. Unos pocos.

FORSYTHE: Pero es obvio que es a propósito. Realmente quiero que la escena se vea así. Quieres que algo desaparezca, que quede oscuro. Llega un punto en el que la luz anula los objetos. Puedes iluminar algo en exceso y hacer que sea igualmente invisible. Si le pones demasiada luz a alguien, realmente es imposible verlo.

TIPTON: Bueno, es lo que pasó con el repertorio entero de Balanchine, a medida que iba quedándose ciego.

FORSYTHE: ¿De verdad?

TIPTON: Sí, sí. Cuando murió era prácticamente ciego del todo.

FORSYTHE: No lo sabía.

TIPTON: Por eso la luz era cada vez más y más intensa. Pero él no veía.

FORSYTHE: Me preguntaba por qué. Pensaba: «Dios, todo se ve tan plano con esa luz tan fuerte...». Pobre hombre.

TIPTON: Ese era el motivo. Y les costó un tiempo [después de su muerte] volver a algo que fuera visible.

FORSYTHE: Eso me hace dudar de mi propia visión, porque cada vez uso menos oscuridad. Tiendo a preferir imágenes muy claras.

DRIVER: Jenny, tú has trabajado con Dana [Reitz] investigando la iluminación con muy poca luz. ¿Te la planteas en términos de una capacidad de anular objetos? ¿O lo ves de otro modo?

TIPTON: Creo que es maravilloso poder estar justo en esa línea, ¿no? La línea entre lo que se ve y lo que no.

FORSYTHE: Y es un grado, o dos como mucho, porque llega un punto en el que se acaba. Y hay maneras de hacer que las cosas brillen en la oscuridad. Tiene que ver mucho con el vestuario. En *Artifact*, hay [una] escena que con los años ha ido volviéndose más oscura. [Son] simplemente veinte mujeres dando pasos simples así, *en pointe*, cruzando el escenario como una bandada de pájaros, como evocando el período romántico. La luz es muy baja, de modo que solo se ven sus brazos en movimiento, volando realmente por el espacio. No se trata de crear una escena oscura, es que es así como queda mejor. Así

se ve espectacular. Pero subes la luz un par de grados y ves [solamente] a un grupo de chicas cruzando el escenario. No es esa la idea.

TIPTON: En *Necessary Weather* (1992) jugamos con el hecho de situar a la figura fantasmal al fondo del escenario, que es donde se espera que esté. Entonces la iluminamos más. No inmediatamente, más tarde, [hacemos] que se vea más iluminada la figura del fondo del escenario, y la que está al frente es ahora la figura fantasmal. Jugamos con la posición de estas figuras en el espacio.

FORSYTHE: Sí, sí, sí. Hay muchísimas combinaciones.

DRIVER: [La luz] es un medio maravilloso.

FORSYTHE: Lo es.

TIPTON: Es totalmente fluido. Totalmente. Es música para los ojos, yo lo llamo así.

FORSYTHE: [la aplaude] Lo es, de verdad. Muchas gracias.

TIPTON: [ríe] [Forsythe le estrecha la mano solemnemente] Hay una gran variedad y capacidad de desarrollo temático.

FORSYTHE: Y además es un medio temporal.

TIPTON: Un ciclo de veinticuatro horas.

FORSYTHE: El tiempo es un ciclo de disponibilidad de luz y grados de luz. Está la luz de las estrellas y la luz del sol. Tenemos nuestras tres fuentes básicas: quemar madera, quemar aceite y quemar cera. Luego vinieron el tungsteno y la halógena; y ahora están saliendo cosas nuevas, cosas industriales. Muchos arquitectos están pidiendo lo mismo. Todo el mundo quiere trabajar con luz blanca. Yo ahora estoy intentando conseguir las bombillas. Y los transformadores.

TIPTON: También está el sodio. En *Hairy Ape* [la producción de Tipton para el Lincoln Center, de 1997] usamos sodio.

FORSYTHE: Luz amarilla, sí.

TIPTON: Sodio. Como la luna. Una de las lunas. No hay nada más espectacular que un agujero en el techo de un teatro, y ves entrar la luz de día, y vas mirando cómo cambia ese rayo de luz.

FORSYTHE: Bueno, sí, ese es el campo de James Turrell, creo. Aquí tenemos un Turrell, en el Museo de Arte Moderno [de Fráncfort]. Entrás y es una sala negra, oscura. Y de repente empieza a aparecer en el aire una luz morada-malva espectacular.

TIPTON: Eso sí es utilizar el tiempo: se toma tiempo, tiempo y más tiempo.

DRIVER: James Turrell es tiempo, ¿no?

TIPTON: El primer Turrell que vi fue en el Museo Whitney. Una inmensa pintura en la pared.

FORSYTHE: ¡El cuadrado! Ese cubo, ¿te acuerdas de ese cubo colgado en el aire? Hay que decirlo: Turrell tuvo una influencia crucial para todos nosotros.

TIPTON: Desde luego. Y hablando de niveles bajos de luz, él es un maestro. De verdad te recuerda que con poca luz pasan muchas cosas. Y para mí eso es un problema con todas estas nuevas luces. Ahora, por ejemplo, con los nuevos Source Four [una forma avanzada del foco estándar que da una luz más brillante y verdosa y tiene una mayor eficiencia energética], intento desesperadamente conseguir una lectura entre 0,08 y 0,09...

FORSYTHE: ¿Eso qué es?

TIPTON: En América se llaman Source Four. Son unos focos nuevos, de 575 vatios y mucho más luminosos. Y tienen un campo de luz uniforme. El New York State Theater, por ejemplo, los utiliza. Ahorran un montón de electricidad, pero dan mucha más luz. Y cuando bajas la luz, yo quiero una diferencia entre 0,08 y 0,09. Quiero 0,085 y 0,0875.

FORSYTHE: Y eso no existe.

TIPTON: Claro que no existe; un número es un número.

FORSYTHE: Ya. Es una lástima.

TIPTON: Así que las bombillas serán cada vez más y más luminosas. Y será más difícil trabajar con los registros bajos.

FORSYTHE: ¿Y qué hacen en los registros bajos? ¿Empiezan a vibrar de esa forma o...?

TIPTON: Empiezan a detectar más luz o algo así.

FORSYTHE: ¿Hay que reescribir todas las curvas y eso?

TIPTON: En cierto modo, sí. Bueno, ya lo sabes; cuando trabajas tan al límite si lo pones a 0,08 y [entonces] lo pones a 0,09 la luz se ve mucho más fuerte.

FORSYTHE: Y lo es.

TIPTON: Y lo es: 0,08 está bien, pero 0,09 ya no.

FORSYTHE: Y a 0,08 le falta un poco.

TIPTON: Exacto. Así es la tecnología.

FORSYTHE: Bueno, estoy seguro de que tarde o temprano alguien inventará algún tipo de aparato para corregirlo.

DRIVER: O aprenderéis a ajustarlo, como habéis hecho siempre. Aprenderéis a usarlo.

FORSYTHE: Seguro. Utilizando deflectores o poniéndole algo delante. Pero llega un momento en el que quieres poder usar el foco: debería ser sensible. Es

un instrumento, como un bisturí. Si un bisturí no está afilado, ¿de qué sirve? La diferencia entre 9 y 8 tiene que ser muy precisa.

TIPTON: Y probablemente no hay mucha gente a quien le importe. Pero ¿quién sabe? Quizá puedan inventar alguna maravilla de instrumento con luz reflejada...

DRIVER: ¿Tenéis alguna lista de deseos, vosotros dos, de instrumentos que os gustaría que existiesen? ¿O de cosas que os gustaría poder hacer? ¿Qué pediríais?

FORSYTHE: Instrumentos que piensen o que vuelen de un lado a otro o algo así.

TIPTON: Una fuente puntual. Eso sí sería interesante.

FORSYTHE: Ah, sí, sí.

DRIVER: ¿Una fuente puntual? ¿Qué es eso?

TIPTON: Bueno, normalmente tienes una bombilla grande, y eso te impide crear sombras con contornos bien definidos. Pero si tienes solo un punto de luz, entonces puedes crear una única sombra muy oscura.

FORSYTHE: ¡Ah! Y piensas, piensas: bueno, con xenón se puede hacer. Pero el xenón te da intensidad de color.

TIPTON: Claro.

FORSYTHE: A mí me gustaría, por ejemplo, tener líneas de luz en el espacio que

fueran bonitas, pero que no fueran láseres. ¿Cómo consigues algo que sea muy fino...? Algo que todo el mundo intenta en algún momento es crear una pared de luz, muy delgada, ¿verdad? O como una tela de pana.

DRIVER: ¿Luz de pana?

FORSYTHE: Sí, ¿sabes lo que quiero decir?

TIPTON: [ríe] Sí.

FORSYTHE: Me gustaría tener algún modo de superponer densidades de luz, unas encima de otras. Deberíamos hablar en abstracto, ¿sabéis? Porque así se puede llegar a algo concreto; no pidamos cosas concretas.

DRIVER: Pedid funciones. Pedid cualquier cosa. Y entonces [los ingenieros] tendrían que escucharos.

TIPTON: Sí, exacto. Cualquiera de esas cosas que no tenemos. En cierto modo, se trata de recrear el sol desde cerca. Eso es todo [ríe].

FORSYTHE: [ríe] Un sol en miniatura. Sí, sí. Grietas en la pared.

TIPTON: Para poder tener una verdadera línea: una grieta y una línea de luz: con todos los rayos paralelos.

FORSYTHE: O como una tira, como un trozo de cinta que proyectara luz. Eso es muy sofisticado, por supuesto; no sabemos si sería factible. Pero podríamos hacer un fardo...

TIPTON: Un fardo de luz.

FORSYTHE: Hace poco, mi compañera Dana Caspersen y yo quisimos crear una cámara oscura gigante para la instalación en el Roundhouse [*Tight Roaring Circle* (1997), Londres], y una de las versiones que probamos usaba un agujero en el suelo, en el centro, donde estaba la plataforma giratoria. Intentamos convertir esa sala en una cámara oscura, de modo que todo el espacio fuera como un gran ojo, sin usar ninguna lente. Por desgracia la óptica, la física o lo que fuera de la sala no nos permitió hacerlo. No había suficiente luz para esa distancia. Tengo una en casa, aquí en Fráncfort, en el dormitorio. No uso la puerta, así que donde antes estaba el tirador hay un agujero. Y por la mañana las fachadas de las casas de enfrente reflejan mucha luz, por lo que en la pared se forma un mural de fachadas bocabajo extraordinario. Es muy bonito.

DRIVER: Y si hubieras podido, si hubiera funcionado en el Roundhouse, ¿dónde habríamos visto la imagen?

FORSYTHE: En el sótano. Intentamos proyectarlo sobre un campo de narcisos. Fue muy difícil conseguir tantos narcisos [ríe].

DRIVER: ¿Conseguisteis los narcisos pero no la imagen?

FORSYTHE: Queríamos que quedaran muy apretados, para que se pudiera ver bien. Todo junto era poco factible, imposible. Pero ¿por qué no probarlo? Y ver si funciona.

DRIVER: Por supuesto, esa es tu obligación.

En las obras en vídeo [que estás creando] ahora, ¿bailas tú?

FORSYTHE: Sí.

DRIVER: No es exactamente un retorno al escenario; la mayor parte de tu trabajo coreográfico lo han bailado otros.

FORSYTHE: Sí.

DRIVER: Pero ahora bailas con tu propia iluminación. ¿Cómo es eso?

FORSYTHE: En realidad no toda la iluminación es mía [se refiere al dúo *From a Classical Position*, coreografiado y bailado con Dana Caspersen y emitido por el Channel 4 de Londres en diciembre de 1997]. La creamos con Jess [Hall], que hizo la película *Solo* [parte del proyecto videográfico *Evidentia* (1996), producido por Sylvie Guillem]. En el vídeo bailo porque puedo ser selectivo. ¿Sabes?, tengo cuarenta y siete años, y en esas tomas puedo hacerlo. Hay que decir que las tomas que hago son bastante largas. Pero básicamente estoy demostrando lo que sé hacer. No lo podría hacer sobre el escenario, pero así es como bailaba. Los bailarines lo

bailan así porque yo se lo enseñé así. Cuando hice *Evidentia*, a los cuarenta y cinco, sabía que era la última vez que podría hacerlo. Dos años más tarde, trabajo de una manera distinta.

DRIVER: ¿Y el hecho de bailar en la luz? ¿Cómo lo vives ahora, después de haber estado trabajando en la iluminación sin estar dentro?

FORSYTHE: Bueno, la luz de TV es luz de TV. Da miedo. A menos que tengas a un gran técnico que esté dispuesto a infringir todas las reglas.

TIPTON: Y no lo están.

FORSYTHE: [susurra] Tengo a uno, tengo a uno.

DRIVER: ¿Has encontrado un técnico de iluminación de vídeo que infringe las reglas?

TIPTON: [ríe]

FORSYTHE: [susurra] Sí. Madre mía, es genial.

DRIVER: ¿Nos puedes decir quién es o es un secreto?

FORSYTHE: Por ahora es un secreto [ríe].

DRIVER: [resignada] Bueno. Nadie podría aprovecharlo mejor que tú.

FORSYTHE: Lo que hace es echarlo todo a perder desde la cámara misma. Es muy atrevido.

TIPTON: [ríe]

FORSYTHE: Pero cada dos por tres estropea las cámaras.

TIPTON: Es genial.

FORSYTHE: Sí, es un tipo extraordinario. Realmente, cuando haces vídeo, estás a merced del director de fotografía. Todos se entusiasman mucho con las Steadicams e intentan moverse de un lado a otro. Tuvimos que tirar horas de tomas muy buenas porque nos metimos de cara a la luz principal. Algo espantoso.

TIPTON: Pero entonces para ti es muy difícil estar en el vídeo y...

FORSYTHE: Sí, tendría que habérmelo imaginado. Ahora ya lo sé. Habríamos ajustado las cosas nosotros mismos. Pero básicamente estábamos en sus manos y lo que pasa es que bailando te entusiasmas. Fue una buena lección. Al final, por suerte, teníamos suficiente material [ríe]. Pero me gusta e intentaré hacer más. Creo que la película salió bastante bien.

TIPTON: Si haces más trabajos videográficos, ¿bailarás? ¿O dirigirás?

FORSYTHE: No sé si puedo bailar. Tengo una lesión bastante grave en el hombro, así que no sé si realmente podría hacerlo. Tampoco creo que deba. Hay muchas personas con las que he trabajado que aún son jóvenes y bailan de maravilla. Pero el mundo no las ve lo suficiente. Quiero que las vean.

TIPTON: Por supuesto.

FORSYTHE: Dana Caspersen y yo (bailamos juntos, es mi compañera artística), los dos aprendemos a partir de la experiencia en un proyecto. Editamos la película nosotros mismos, con la ayuda de un editor experto, que nos decía: «Eso no lo podéis hacer». «¿Y por qué no?» [ríe]. Ahora nos damos cuenta de por qué no [ríe]. Tengo que decir que en esta actividad se aprende muy rápido, porque las cosas funcionan o no funcionan, y te das cuenta inmediatamente. Pero es rarísimo tener un ojo a través del que no puedes ver. Aún no lo sé hacer.

TIPTON: ¿Usar otro ojo como si fuera tuyo?

FORSYTHE: Usar un aparato como si fuera un ojo. Realmente extender esa parte de tu anatomía a la máquina, que es algo muy distinto. Ahora entiendo el principio de la luz en el vídeo, pero no sé componer. Y... bueno, sí, pero no lo he hecho.

TIPTON: Bueno, es cuestión de práctica.

FORSYTHE: Sí. Pero es caro [ríe]. Muy caro. Es como el golf, ¿sabes lo que quiero decir? O como la vela.

TIPTON: Es bastante caro. Más parecido a la vela, creo.

DRIVER: A las regatas de vela. De doce metros. La Copa del América. Algo así.

FORSYTHE: Obviamente es un trabajo en equipo, de un equipo enorme, con muchos más ojos. Si no revelas bien la película... hay que saber revelarla. Yo no sabía todo eso.

DRIVER: [Forsythe] ya tiene a un equipo [escénico], con gran experiencia, capaz de prever qué errores le gustarán. Y ahora quiere a otro equipo.

FORSYTHE: No, no, no, simplemente quiero aprender a hacerlo yo [ríe].

TIPTON: Hacerlo todo.

FORSYTHE: Bueno, ¿y por qué no?

Nota

1 William Forsythe, Jennifer Tipton, *Iluminar la danza (conversación)*, en Forsythe, *Choreography and Dance*, Rotledge, 2000.

Geometría de la danza

William Forsythe en conversación con Paul Kaiser¹ (1998)

Traducción: Roberto Fratini

Encontré a Forsythe por primera vez en su cocina de Fráncfort, en 1994. Lo primero que hizo Bill fue tratar de explicarme cómo procedía para crear nuevos movimientos. Empezó dibujando formas imaginarias en el aire, y desplazando después diferentes partes de su cuerpo a lo largo de esta complicada, invisible geometría. Pero yo, no siendo bailarín, estaba completamente perdido. Más adelante, ese año, le sugerí que se sirviera de animaciones de ordenador en sobreimpresión a los vídeos de él mismo dando explicaciones. Con Chris Ziegler y Volker Kuchelmeister del ZKM en Karlsruhe, creó una obra multimedia sobre estos principios, titulada Improvisation Technologies. Desde entonces, ha exhibido este extraordinario catálogo de procedimientos dancísticos

en varios museos, y sigue utilizándolo para entrenar a nuevos miembros de su compañía.

En abril de 1998, Bill y yo pasamos tres días juntos y al final grabamos la siguiente conversación.[...]

KAISER: ¿Por qué empezaste a usar conceptos espaciales como rotación, extrusión, inscripción y refracción a la hora de crear danza?

FORSYTHE: La necesidad fue la madre de ese invento, porque nuestra compañía no tuvo nunca mucho tiempo para realizar el trabajo. Mi método básico, desarrollado a lo largo de quince años, consiste en encontrar maneras de utilizar lo que mis intérpretes ya conocen. Puesto que trabajo principalmente con bailarines de formación clásica, analizo lo que han aprendido sobre el espacio y sobre su propio

cuerpo a través de un entrenamiento intensivo para el ballet. Así he constatado que esencialmente a los bailarines clásicos se les enseña a combinar líneas y formas en el espacio.

Por ende empecé a imaginar líneas en el espacio que pudieran ser curvadas o deformadas o distorsionadas de otras maneras. Moviéndome de punto a línea a plano a volumen, pude visualizar un espacio geométrico compuesto de puntos unidos por incalculables posibilidades de conexión. Y ya que dichos puntos eran todos contenidos en el cuerpo del bailarín, realmente no era necesaria ninguna transición, solo una serie de «pliegues» y «despliegues» capaces de traducirse en un número infinito de movimientos y posiciones. A partir de estas, empezamos a fabricar catálogos de lo que el cuerpo podía hacer. Y por cada nueva pieza que coreografiáramos, desarrollamos una nueva serie de procedimientos.

Algunos de estos procedimientos trabajaban con cuanto ya existe en el ballet. Si analizas la posición básica del ballet, en la que las manos se mantienen por encima de la cabeza, verás que involucra dos curvas, una a la derecha y la otra a la izquierda. Puedes crear incontables transformaciones a partir de

esa pose sencilla, que es ya dada en el ballet y puede actuar como un marco-clave². Puedes extenderla en el espacio a tu alrededor, o dejarla desplazarse a través del cuerpo como en una continuación natural de sus curvas. Puedes también obtener que los bailarines perciban la relación entre cualquier punto de las curvas y cualquier punto de su propio cuerpo. Lo que se condensa en performance es el bailarín ilustrando al moverse la presencia de estas relaciones imaginarias y descubriendo en el proceso nuevas maneras de moverse.

Lo que hace todo esto es obligarte a olvidar cómo deberías moverte. Dejas de pensar en el resultado final y empiezas a pensar en cómo llevar a cabo el movimiento internamente. Arrastra tu cuerpo a través de sus «rigores», por decirlo así.

KAISER: Es una actitud distinta a la del ballet clásico, donde la pose final lleva la delantera, en contraste con cuanto ocurra interiormente o en las transiciones.

FORSYTHE: Bueno, no sé.

Considera por ejemplo la pose del *épaulement*, que es algo así como el logro y la consagración de los grandes bailarines clásicos. Comporta un número tremendo de

contrarrotaciones determinadas por la relación entre el pie, la mano, la cabeza e incluso los ojos. Como en la danza clásica de la India, dicta reglas estrictas de observación del cuerpo. Para mí, el *épaulement* es la clave para entender el ballet, porque exige la más compleja de las torsiones. La mecánica del *épaulement* es lo que determina las transiciones internas del ballet.

En el Ballet de Fráncfort hemos creado un nuevo «paradigma de rigores», en el que los intérpretes mantienen torsiones muy complicadas a lo largo de acontecimientos físicamente antagónicos. Esto se da en la moción. Por ejemplo, puedes rotar saliendo de una pose clásica, pero como esta rotación deshace la pose, mirarás a las distorsiones resultantes en tu cuerpo y procurarás corregirlas. Las corregirás dentro de las normas estéticas del ballet. No perderás nunca tu «balletismo».

KAISER: Se trata, pues, de Ballet bajo estrés.

FORSYTHE: Bien, todo en el ballet atañe a la capacidad de mantener el decoro en condiciones extremas de estrés físico.

Lo que nos diferencia del ballet tradicional es que nos centramos en el inicio de un movimiento más que en su desenlace.

KAISER: Para ver qué brota de él?

FORSYTHE: Exacto. Usamos los reflejos aprendidos en ballet clásico para conservar una especie de coordinación residual, que permita al cuerpo adquirir superficies elásticas capaces de producir rebotes de una a otra. Esta elasticidad procede de la mecánica de torsión inherente al *épaulement*.

KAISER: Michael Girard, en conversación conmigo, definió la «gracia» como la más suave, continua y eficaz de las transiciones entre dos poses. Es seguramente así en el ballet clásico, donde tanto las poses como las transiciones son altamente formalizadas. En el Ballet de Fráncfort, sin embargo, vuestra idea de gracia parece fundamentarse en movimientos inestables y complejos en lugar de suaves y sencillos. Al contrario de cuanto suele ocurrir en la coreografía tradicional, que puede ser memorizada y duplicada con cierta facilidad, vuestras piezas deben de ser mucho más arduas de enseñar – y de aprender.

FORSYTHE: La simplicidad del ballet es lo que precisamente lo habilita para ser reproducido tan cómodamente. A veces pienso en él como en una imitación involuntaria de la maquinaria de prensa en el tiempo de

Gutenberg. De hecho, hay algo extremadamente alfabético en las figuras y poses tradicionales del ballet; se asemejan a glifos.

Ya que la tecnología hoy en día es digital, más que alfabética, ¿porqué no deberíamos adecuarnos a su flujo?

KAISER: Es como si tu coreografía cogiera lo que es espacial y fijo en el ballet para volverlo temporal y amovible.

FORSYTHE: Una de nuestras ideas es la de imitar una aplicación informática que pueda envolver un evento ya dado en una cualidad diferente, alterando de esta forma la mismísima naturaleza de ese evento. He aquí otra razón que tuve de fijarme en el ballet. Define un entorno espacial muy preciso, que puedo modificar a través de una serie de operaciones de distorsión.

Mucho de todo cuanto hacemos en la compañía se basa en estados de «flexión». Enseñamos a nuestro cuerpo cómo plegarse y desplegarse nuevamente, según ritmos cambiantes y moviendo partes diferentes del mismo cuerpo. Así creamos eso que llamo un «cuerpo multitemporal»³, que se envuelve y se desenvuelve hacia –o contra– sí mismo.

Un aspecto del ballet clásico es este mismo simple envolverse y desenvolverse, por ejemplo, de una sola pierna, a la que el bailarín lleva regularmente de vuelta a una de las posiciones prescriptivas. Nuestro «pliegue» difiere en la medida en la que no se produce solo en la rodilla, sino también en la cadera, y afecta de esta forma también al tronco. Esto implica que, en lugar de permanecer en un ángulo de 90 grados con el suelo, el torso empieza a doblarse hacia el suelo hasta volverse paralelo a él. De allí puede ponerse en moto una ordenación de la mecánica completamente nueva, ya que el cuerpo ha logrado un nuevo estado de equilibrio.

KAISER: Dado que tus bailarines se centran en el arranque más que en la conclusión de un movimiento dado, ¿cómo pueden predeterminar la posición final? Y, si pueden, ¿no estará esta sensiblemente alejada del ballet?

FORSYTHE: Bueno, todavía tienen los reflejos típicos del bailarín clásico tradicional y poseen sustancialmente el mismo entrenamiento mental básico, que los lleva a figurar puntos en el espacio de una forma muy precisa. Tienden muy rápidamente a orientar sus posiciones hacia uno de

esos puntos. Naturalmente, las imágenes mentales que nosotros utilizamos no son tradicionales.

KAISER: Recientemente me dijiste que una prerrogativa de tu cuerpo es poseer una proporción elevada de músculos destinados a la contracción y al arranque rápido, y que buscas cuerpos similares a la hora de elegir nuevos intérpretes. ¿En qué medida tu constitución física ha influenciado tu coreografía?

FORSYTHE: Me encanta el estremecimiento de los cambios abruptos en oposición a las transiciones tersas, y un cuerpo «de ataque rápido» permite todo esto. Nuestra compañía tiene algo en común con ciertos perros pastores, que pueden seguir vigilando y cambiar de dirección con tanta velocidad.

En el ballet clásico, aparte el *Adagio* y el *Grand Allegro*, hay algo llamado *Petit Allegro*, que conlleva pequeños movimientos rápidos ejecutados mayoritariamente con las piernas y los pies. Al aplicar el *Petit Allegro* a la totalidad del cuerpo, he descubierto que es posible moverlo en contrapunto consigo mismo. Se parece más a tocar el órgano que a tocar el clarinete: no estás usando solo una parte de tu cuerpo; lo estás usando en su totalidad.

KAISER: Me consta que has inventado tú mismo un procedimiento al que llamas «alfabetos de movimiento», que usas como ayuda en la creación de nuevas danzas. ¿Cómo funciona?

FORSYTHE: Elijo el alfabeto porque es sencillo, familiar, fijo y arbitrario. Lo usamos primariamente como índice para una base de datos de movimientos. Cada uno conoce el orden alfabético, y los intérpretes pueden navegar fácilmente por su secuencia incluso cuando se limitan a ejecutar solo un tramo de la secuencia misma.

De nuevo, esto no se diferencia en mucho del ballet tradicional, donde cada movimiento y posición tiene su propio nombre. En una vena similar, he creado un vocabulario no-balletístico de 135 movimientos, para enseñárselo sucesivamente a mis intérpretes hasta que lo conocieran en ambas direcciones. Sin importar dónde o cuándo los bailarines estén transitando por la zona de uno de esos movimientos, saben ubicarlo de inmediato en el conjunto de la secuencia. Es como ir pasando rápidamente por un listado de nombres en un programa de ordenador.

Empleamos nuestro alfabeto en conexión con la kinesfera, el volumen total del movimiento potencial de un cuerpo. Los bailarines son

conscientes en todo momento de su kinesfera, que llena el aire a su alrededor. Para nosotros resulta un excelente campo de entrenamiento de la memoria.

Deja que te des un ejemplo de cómo funciona exactamente todo esto. Cuando me cojo la parte posterior del cuello con la mano, es como si atrápara a un mosquito; digamos, pues, que usando la asociación arbitraria que he dicho estoy deletreando la letra «I» de «insecto». Ahora imagina que, mientras bailo, me encuentro de pronto con la mano agarrando la rodilla, y que esto me haga acordarme del elemento insecto. Con la mente puesta en priorizar el inicio de un movimiento antes que su final, tendré que bajar el cuello hacia ese punto del espacio en lugar que hacerlo estando recto, como haría en el alfabeto original. Ahora, ciñéndome a la secuencia del alfabeto de movimiento, puedo realizar el movimiento que viene inmediatamente antes o inmediatamente después de «I»; en este caso, los movimientos asociados a «H» o «J».

En este tipo de danza, puedo perder el equilibrio durante una frase danzada, y después recordarlo todo a partir del punto en el

que ocurrió esa dislocación, por así decirlo. Mi cuerpo existe en la esfera de su propia memoria.

KAISER: En *Alien/a(c)tion*, estabas acaso realizando operaciones basadas en las mociones elementales que representaba cada letra?

FORSYTHE: Sí. Cada letra del alfabeto, que cubría el mayor número posible de configuraciones humanas, era entonces modificada a través de varias de las operaciones que hemos desarrollado en los quince últimos años. Esas modificaciones nos recordaban más letras, que a su vez invocaban nuevas operaciones. Era un sistema de inmersión total.

KAISER: Tu descripción me hace pensar en los algoritmos recursivos, donde los procedimientos remiten a sí mismos, modifican el resultado, vuelven a remitir a sí mismos, etc.

FORSYTHE: Efectivamente, *Alien/a(c)tion* fue cuando por primera vez produce de hecho movimiento basado en algoritmos recursivos. O, al menos, se trataba de variaciones fijas que habíamos creado a través de un largo proceso muy escrupuloso, no muy distinto al de la programación informática, donde cada paso ha de repetirse *ad infinitum*.

Los intérpretes en *Alien/a(c)tion* se enfrentan a un desafío parecido

al de los personajes de la película *Alien*. Al igual que ellos, están intentando abrirse camino en una arquitectura desconocida, y al igual que ellos usan un diagrama. El diagrama de la danza, sin embargo, no describe ningún espacio concreto o existente, sino un espacio potencial; a medida que la pieza va cogiendo forma, una arquitectura emerge. La finalidad de la pieza, de hecho, es formar otro escenario más reducido dentro del escenario real. Es un cambio drástico de escala: todo tiene que acontecer en un espacio que la octava parte del escenario original, una condensación dramática.

Danzar *Alien/a(c)tion* es como navegar por los niveles de un ordenador. No puedes simplemente moverte lateralmente hacia el destino deseado: tendrás que desplazarte antes a un nivel inferior, digamos, y después recorrer una distancia, atravesar cruces y finalmente moverte de vuelta hacia arriba.

KAISER: Tus métodos actuales ¿son más avanzados, por ejemplo en *Eidos*?

FORSYTHE: Así creo. En *Eidos* buscaba un algoritmo de contrapunto.

Además, había ciertas emociones asociadas a *Alien/a(c)tion* que llevaban a la construcción, en el movimiento, de eventos extre-

madamente idiosincrásicos, casi narrativos. *Eidos*, por el contrario, es completamente abstracto, aunque la escala de toda su estructura provoca una intensa reacción emocional.

KAISER: Todo esto parece reforzar mi idea de que tus intérpretes tienen que ser, en pensamiento, incluso más rápidos que en movimiento, y eso que se mueven con mucha rapidez.

FORSYTHE: Sí, pero no olvides que este tipo de pensamiento visceral es algo que se adquiere solo en un tiempo muy largo. Aun así, el primer acto de *Eidos* exige el dominio enciclopédico de un enorme espectro cinético. Los intérpretes tienen que poder recuperar al instante cada segmento de la pieza, porque ocurre todo el tiempo algún tipo de «accidente» físico. Cuando la fuerza de gravedad los proyecta en una configuración diferente, por ejemplo, tienen que analizarse a sí mismos y a su estado presente en relación con la totalidad de la pieza. En este sentido, se hallan permanentemente en un «estado de posesión», no se sabe si apolínea o dionisiaca.

KAISER: Es bastante distinto a lo que suele ocurrirle a un bailarín de tipo más tradicional, que se mueve simplemente acorde a una secuencia que conoce con antelación.

FORSYTHE: Todo lo contrario, creo que los intérpretes verdaderamente grandes, como Gelsey Kirkland, son igualmente «poseídos» por el acto de definir lo que están experimentando. Ella, cuando bailaba, estaba enteramente en el momento presente.

KAISER: Sin embargo, me parece que hay una diferencia sustancial: isu momento no era ni de lejos tan incierto! Sea como fuere, pasemos a otro tema. Sé que has dedicado mucho tiempo a crear y manipular dibujos, procesos que has comparado al de coreografiar para la danza.

FORSYTHE: Cojamos por ejemplo esta escena de *Slingerland*. Lo que veo aquí no es propiamente un trazado, sino una extrapolación de líneas desde una imagen fotográfica inmóvil. Este tipo de dibujo es un intento de enmascarar el origen. Trabaja por extrapolación. Donde más se aleja de la fotografía original es en la repetición de elementos que se contraponen los unos a los otros, lo que crea un tipo desacostumbrado de espacio arquitectónico totalmente autogenerado. Es un espacio de proliferación, y también un espacio de pérdida: has perdido todo sentido del referente concreto, te has quedado solo con indicaciones alusivas de los orígenes de ese espacio.

KAISER: En una de nuestras primeras conversaciones, hablabas de colonizar una fotografía como si fueras un elemento alieno.

FORSYTHE: Es exactamente lo que intentamos hacer cuando cogemos un evento cultural y lo explotamos como un huésped para crear algo completamente diferente. Estoy seguro de que los autores de la película *Alien* no habrían imaginado nunca de qué manera la utilizaríamos como modelo para nuestra mecánica.

KAISER: En esta foto te colonizas a ti mismo. Trabajas a partir de una imagen de una de tus producciones. Y mientras el fotógrafo enseña un espacio escénico definido de forma habitual, tu dibujo crea un espacio arquitectónico que es precisamente indefinido.

FORSYTHE: Bueno, creo que el espacio ya estaba potencialmente ahí, y que se trataba únicamente de hacer elecciones. El dibujo sugiere que de ese espacio podrían generarse estos vectores.

Recientemente me he apropiado también algunos dibujos de Tiepolo (o he «colonizado»), que encontré en un libro Dover. Las figuras, en los dibujos a tinta o carboncillo, son como nudos de figuras fluctuando en el

aire, suspendidas y entrelazadas en el cielo. A partir de sus miembros, cabezas, hombros, brazos, muñecas, rodillas y traseros dibujé vectores de cierta complejidad.

Usé todo esto como base para una danza, que cogió la forma de la tarea que describo a continuación. Dadas estas configuraciones complejas, anudadas, parecidas a un rompecabezas, se pedía a los intérpretes que solventaran las configuraciones desanudándolas a través de los recorridos vectoriales que había dibujado. Cada página se convirtió en un marco-clave. Usando los vectores, los bailarines tenían que inventar una transición al marco en el que entraban a continuación.

KAISER: Hablemos del futuro. En treinta años de creación coreográfica has disuadido a quienes quisieran escribir libros o realizar películas sobre tus ballets. Aquí, sin embargo, estamos explorando la posibilidad de hacer danzas virtuales. Dichos trabajos no están hechos de carne, papel o celuloide, sino de números. Al menos en principio, podrían durar para siempre.

FORSYTHE: Bueno, levantas un cierto número de cuestiones. Déjame empezar diciendo que hasta la fecha

he hecho trabajos concebidos específicamente para el escenario, y no ya para la página o la pantalla. Su calidad de luces y sonido, por no hablar de la presencia física de los intérpretes, no puede ser reproducida, así que he querido que mis producciones quedaran intactas como performances en vivo. Recientemente, sin embargo, he realizado dos películas breves, *Solo* y *Duo*, con la precisa intención de llevar a los espectadores más cerca de la danza.

Ahora, a menudo me preguntan ¿«Dónde está el libro de fotografías del Ballet de Fráncfort?»». El ballet ha sufrido como una bendición y una maldición, a partes iguales, la profusión de libros de recibidor⁴, cada cual con imágenes más bonitas de cuerpos agraciados congelados en el aire.

Pero nuestro trabajo consiste en moverse entre posiciones y en transitar por posiciones, no ya en mantener poses. Esto es un asunto del ballet en general, viejo y nuevo: uno se mueve entre posiciones de forma más o menos cuidadosa.

Nadie nunca ha hecho un arabesque, siempre han pasado solo a través de una aproximación a él. El arabesque siempre será, básicamente, una prescripción, un ideal. Quiero decir que existen por supuesto

un buen arabesque y un arabesque malo y un arabesque fenomenal, pero el arabesque siempre consistirá en «pasar por» algo. Tiene que ver más con el tiempo que con la postura.

Ahora, para contestar tu pregunta sobre el futuro, diría que la danza virtual no es seguramente algo para la posteridad, sino para el presente. Como una vez dijo Balanchine, la danza de hoy no será la danza de mañana.

KAISER: ¡Ya lo veremos! Seguramente no es el caso para otras artes temporales como la música o la literatura, donde la reproducción no constituye ningún problema.

FORSYTHE: De todas formas, lo que me interesa de tus ideas sobre danza virtual es que mi pensamiento ha coincidido misteriosa y sorprendentemente con ciertos desarrollos en la programación informática. [...] Parece que todos estemos poniendo el mismo tipo de preguntas sobre cómo organizar eventos cinéticos.

Algunos coreógrafos crean danza a partir de impulsos emocionales, mientras que otros, como Balanchine, trabajan desde una base estrictamente musical. Mi propia danza refleja la experiencia del cuerpo en el espacio, que intento en todo momento

conectar a través de algoritmos. Así que se da este fascinante solapamiento con la programación para ordenadores.

Para *Eidos* les di a los intérpretes y a mí mismo la siguiente instrucción general: «Coged una ecuación, resolvedla; coged el resultado y haced que revierta en la ecuación, y luego volved a resolverla. Seguid haciendo lo mismo un millón de veces».

KAISER: ¡De nuevo la recursividad! ¿Adónde lleva todo esto?

FORSYTHE: Si miras atrás, a los dos últimos siglos, el paradigma dominante para las que llamo «artes-templo» —música y danza— ha sido el contrapunto.

Ahora bien, una vez que empiezas a analizar atentamente la naturaleza de un acontecimiento, como hicimos con el ballet, empiezas también a vislumbrar posibilidades de contrapunto completamente nuevas. Miramos el Ballet y nos preguntamos «¿Qué hace que esto funcione?». Miramos algo clásico, *Sinfonía en C* de Balanchine, por ejemplo, y la lógica de sus funciones empezó a emerger. Esta lógica concierne simplemente la creación de modos de conexión.

Ahora descubrimos que estos modos de conexión pueden ser redefinidos algorítmicamente, al infinito. Y

puesto que ya no nos vemos restringidos a los métodos de conexión clásicos, estamos abiertos a un infinito avance en la conexión misma, lo que remite simplemente a una cuestión de definición del espacio conectivo.

KAISER: Es aquí donde el acento que pones en los procedimientos espaciales y en la arquitectura del movimiento puede mapearse tan bien sobre los algoritmos informáticos y los espacios virtuales. Como acabas de decir, es como si estuviéramos en la misma búsqueda.

FORSYTHE: Cómo definirías esa búsqueda?

KAISER: [...] Como la búsqueda de una nueva forma de arte, que parece poder brotar de esta extraña confluencia entre la danza, el arte visivo y el mundo de los ordenadores. Imagino que performance, grabación y notación, tres tramos del arte performativo que han siempre existido por separado, en esta nueva forma artística se fusionarán. Así será posible que la notación plasme la performance, que la performance plasme la grabación, que la grabación plasme la notación, etc. Tal vez este nuevo proceso, que se construye sobre sí mismo, llegue a apañar una nueva manera de hacer arte.

Por dónde empezaría es por la partición. Lo que ha faltado hasta ahora es un tipo de notación inteligente, que nos permita generar danzas desde un número muy vasto de *inputs* variados. No ya la notación tradicional, sino un nuevo tipo mediado por el ordenador.

Notas

- 1 William Forsythe y Paul Kaiser, «(Forsythe). Dance Geometry». En *Performance Research*, v4 #2, Summer 1999, p. 64-71. La conversación se grabó en 1998. Aparece también en la web de Paul Kaiser y Marc Downie [openendedgroup: http://openendedgroup.com/writings/danceGeometry.html](http://openendedgroup.com/writings/danceGeometry.html).
- 2 (NdT) *Keyframe* en el original.
- 3 (NdT) *Many-timed Body* en el original.
- 4 *Coffe-table books* en el original.

Observar el movimiento

Una conversación de William Forsythe con Nick Haffner (1999)¹

Traducción: Roberto Fratini

HAFFNER: ¿Cuál era tu intención al empezar un proyecto de CD-ROM?

FORSYTHE: Se creó como un tutorial. Por la agenda de la compañía, nos falta tiempo para estudiar de forma extensa las bases de improvisación durante los ensayos de repertorio, y esto supone un problema para los nuevos intérpretes. Así que el CD-ROM se diseñó para ayudarlos a comprender rápidamente esas bases. Explica los aspectos básicos de la observación del movimiento. Hace que ciertos principios sean muy fáciles de entender.

HAFFNER: El CD-ROM también se ha definido como una «Escuela de Danza». ¿Dirías que enseña un método, el tuyo?

FORSYTHE: Es solo un conjunto de bloques de construcción, que es algo opuesto a un método. No consiste en

decirte cómo inventar el movimiento: lidia con el punto más importante previo a la invención de movimiento [...] Supone una manera de sentir y percibir los espacios para el bailarín, y por eso habla de inscripción y de cómo escribir claramente. Debo subrayar que es tan solo una manera de escribir con claridad; usamos también otros métodos cuando trabajamos. Es una cierta manera de pensar y en resumidas cuentas solo representa una manera de desarrollar una percepción física de las relaciones entre movimientos [...] Proporciona un entrenamiento de la capacidad de sentir los trazos del movimiento y de desarrollar una cierta consciencia de las mecánicas de pliegue en el cuerpo. Es, simplemente, una aproximación muy básica a la improvisación. Menos

a cómo improvisar, quizá, que a cómo analizar lo que estés improvisando. Si estás danzando, ¿cómo puedes, de hecho, decir qué ha ocurrido? La técnica es una manera de apuntar mentalmente lo que acaba de pasarte mientras improvisabas. Mi cuerpo se mueve naturalmente de una forma muy rápida; imagino, por ende, que buena parte de la técnica resultó o se desarrolló a partir de la necesidad de observarme a mí mismo a alta velocidad [...] no es coreografía, sino una herramienta de análisis. De aquí su título: «Una herramienta para el ojo analítico de la danza».

Otro aspecto de peso es que todas las ideas se presentan por separado. Pero cuando bailas de verdad es infrecuente que los principios ocurran aisladamente. En la presentación del CD-ROM somos bastante estáticos, sobre todo en las lecciones teóricas. Lo que las lecciones no cuentan en realidad es cómo lidiar con el tiempo. Todas se ocupan del espacio, y por eso solo son parte de una idea.

HAFNER: En algunos capítulos aparece de pronto muy evidente que tus raíces pertenecen al ballet clásico.

FORSYTHE: El CD-ROM es una clase breve sobre un cierto tipo de rigor. Enseña cómo configurar objetivos concretos

de inscripción geométrica. Y la razón por la que dicha inscripción es de tipo geométrico es que trabajo con intérpretes de ballet. Era fácil representar las cosas así, pensando en círculos, líneas, planos y puntos. No resulta tan inusual para bailarines clásicos. El sistema es, sustancialmente, una manipulación de conocimientos que ya poseen. Es como decir que puedes aplicar estas ideas de escritura geométrica con el mismo rigor a todo el espacio y a todo tu cuerpo. Normalmente haces círculos con piernas y brazos, así que ahora intentarás quizá hacer círculos con tu hombro, etc., asignarte ciertos procedimientos de inscripción y hacer que migren hacia lugares en los que normalmente no ocurren [...] si unes dos o incluso tres de los breves capítulos teóricos, podrías descubrir que ya has entrado en una modalidad generativa. En otras palabras, ya estarás capacitado para crear una cadena de movimiento.

HAFNER: El CD-ROM se divide en *performance*, que es tu solo², y *ejemplos*, que son improvisaciones de los cuatro intérpretes. ¿Cómo describirías la diferencia?

FORSYTHE: En mi solo estaba básicamente intentando comprimir veinticinco años de práctica de la danza en

siete minutos, así que como puedes ver intento concentrar en él como puedo todo el conjunto de mis capítulos teóricos. Es extremadamente rápido; tan rápido que casi no lo pillas. Pero diría que en su gran mayoría los procedimientos se hallan desplegados en este solo, es suficiente que estés familiarizado con los métodos para reconocerlos. En cambio, los intérpretes demuestran, a una velocidad más razonable, la evolución de los mismos elementos [...] La diferencia entre el solo y los ejemplos es que yo estoy forzando los límites de la coordinación.

HAFFNER: [...] al hacer pública tanta información en un formato CD-ROM asequible para un gran número de personas, ¿no sientes que estás desvelando tus secretos?

FORSYTHE: Bueno, el CD-ROM no te cuenta de qué manera hago coreografías; se limita a enseñarte cómo observar el movimiento y contiene solo algunos capítulos, quizá la mitad de los que recopilamos para la primera versión. Así que omito una gran cantidad de los principios que de hecho se aplican al movimiento [...] Creo que existe en la actualidad una actitud completamente diferente con relación al trabajo. Pongámoslo así: el trabajo no es ninguna clase de secreto. Es

bastante supersticioso pensar que uno tiene que mantener secretos sus métodos. Es primitivo, y nosotros no somos así. A finales del siglo xx, el trabajo ya no necesita mantenerse en secreto. No va a desaparecer por el hecho de que lo comuniquemos. Podríamos, digamos, aprender, y eso nos obligaría a abandonar nuestros métodos, algo que tampoco es malo.

HAFFNER: ¿Crees que publicar el CD-ROM podría animar otros creadores a hacer asequible una parte de su conocimiento y experiencia de una forma parecida?

FORSYTHE: Personalmente, apreciaría poder acceder a parte de la información encerrada tras los muros de ciertas instituciones. Me gustaría que la Ópera de París publicara un CD-ROM sobre ballet. Sería fabuloso. Me gustaría que Merce Cunningham hiciera uno, y que existiese un CD-ROM de técnica *release*, o que Trisha Brown desarrollara un análisis en CD-ROM de su coreografía, etc. Pienso que el CD-ROM consigue comunicar el placer del descubrimiento. Hay cosas maravillosas escondiéndose en la danza, y creo que el CD-ROM es simplemente un ejemplo de cómo comunicar el contenido exquisito de un artefacto cultu-

ral. Me alegraría que esto sirviera de modelo para otras formas de arqueología cultural.

HAFFNER: Si tomas el núcleo de los capítulos teóricos del CD-ROM o las tecnologías de improvisación que has desarrollado en años y los aplicas a un grupo de intérpretes que no hayan visto tu trabajo y no te hayan visto bailar, ¿crees que el resultado visual, la cualidad del movimiento, la estética terminarían pareciéndose a los del Ballet de Fráncfort?

FORSYTHE: Ni idea. De hecho, espero que no. Espero que la gente utilice todo esto para hacer algo muy distinto a mi trabajo. Pienso que se precisa algo de curiosidad y deseo por parte del usuario. Y me auguraría que los usuarios podrían descubrir su propia danza mientras aprenden a entender la nuestra. Eso sería, con toda probabilidad, más interesante [...] Todos nos dedicamos a la danza, en un primer momento por imitación e intercambio visivo [...] es la manera de transmisión de nuestro lenguaje. Nuestra forma de bailar, en el Ballet de Fráncfort, deriva mucho de mi cuerpo. Mi cuerpo ha determinado en buena medida nuestra danza porque lo percibo de una cierta manera y me informa de

una cierta manera. Es una visión del mundo muy personal [...] Mi cuerpo tiene su historia particular [...] Mis reacciones ante el tiempo y la música, o ante una situación, no son únicas en un sentido absoluto. Todos mis maestros intentaron enseñarme que bailar era un fenómeno sorprendente [...] estuvieron siempre fascinados por la compleja belleza del danzar [...].

HAFFNER: ¿Cómo empleas la improvisación cuando estás coreografiando?

FORSYTHE: El propósito de la improvisación es deshacer la coreografía, volver a lo que es primariamente la danza. Considero que la coreografía en sentido clásico es un resultado secundario. Hay una tregua entre danza y coreografía. En el tipo de complejidad que uso, quiero provocar cosas que resultan irreproducibles a causa de su complejidad temporal. Es parte del objetivo. Así que lo que ves en mí solo es un intento de derrotar la coreografía. Contiene frases coreográficas, pero sería tan duro reconstruir los tiempos que dudo que pueda sobrevivir como coreografía en un sentido tradicional. Creo que sería imposible sincronizar en limpio todas esas coordinaciones.

HAFNER: [...] A menudo, como bailarines de la compañía, es como si tuviéramos algún tipo de tema de base o de operación que utilizamos, partiendo de ellas o volviendo a ellas de una forma natural, etc.

FORSYTHE: Imagino que eso remite a la noción de voluntario e involuntario. Tomas una decisión voluntaria, te dejas mover por el espacio y después la gravedad y la velocidad y unos cuantos factores más afectarán a esa decisión y te forzarán a otra. Podría ser una reacción intuitiva, el que tu cuerpo intuitivamente reaccione y te impida hacerte daño. O tomas una decisión conscientemente y después tienes otra reacción que es o bien interna o, nuevamente, modificada por tus intenciones, tu voluntad [...] Pienso que la mayor dificultad para el tipo de improvisación que practicamos es abstenerse de dar forma al cuerpo conscientemente [...] desarrollar un cuerpo más reactivo y más multitemporal en oposición a lo que sería un cuerpo *plasmado* deliberadamente. A cada momento tienes que poder preguntarte cuál es el potencial de esta configuración de mi cuerpo. En un momento dado, imagino que bastante hacia el final del proceso, sabes intuitivamente cuál es. A continuación, te sugeriría que probaras los

resultados de eso que no conoces, moverte a partir de él, sin ninguna idea preconcebida de cómo va a resultar [...] el cuerpo tomaría la delantera y bailarían en ese punto preciso en el que ya *no tienes idea*. Lo veo como la forma ideal de danza: simplemente no saber y dejar que el cuerpo *te baile* por el espacio.

Notas

1 La entrevista forma parte de los materiales incluidos en la libreta (editada por el mismo Nick Haffner) que acompaña a la primera edición del CD-ROM didáctico *Improvisation Technologies*. Véase n.23 de la Introducción. La entrevista se ha editado intentando mantener su carácter coloquial y eliminando algunas redundancias de contenido.

2 NdE: Haffner se refiere al corto *Solo* (mus. Thom Willems, dir. Thomas Lovell, Prod. RD-Studio Productions, France 2, BBC TV, 1995), cuya presentación en directo se remonta a 1995 como parte del programa *Evidentia* de Sylvie Guillem. Otros intérpretes involucrados en la realización del CD-ROM son Chritine Bürkle, Noah D. Gelber, Thomas McManus, Crystal Pite.

Fragmentos de las Forsythe Lectures (1999)

William Forsythe

Traducción: Marcel Germain

Nota de edición: En la parte restante del libro que complementa *Improvisation Technologies*, se transcriben las *Forsythe Lectures* (los discursos del coreógrafo que ilustran, explican y acompañan los contenidos práctico-demostrativos de cada capítulo o módulo del CD-ROM), de las que proponemos una selección. Conociendo el estilo peculiar del glosario forsytheano se ha decidido dejar en el inglés original algunos de los títulos de capítulo (sobre todo cuando por su riqueza semántica nos parecía que remitían a una jerga específica de trabajo) y limitar la traducción a aquellos párrafos o partes de párrafos cuyo contenido verbal podía resultar exegéticamente interesante para la comprensión del universo de Forsythe y de su estructura pedagógica, más allá del contenido explicativo de las improvisaciones y demostraciones.

Los verbos clave de la sección que ilustra las operaciones sobre líneas formadas entre punto y punto son *rotate*, *turning*, *folding*: se trata siempre de dinimizaciones en sentido circular, con vistas a efectuar un pliegue o a girar sobre sí misma, volcándola, la estructura obtenida, que se aplican a casi todas las tecnologías aquí descritas. No he traducido las partes inherentes porque a menudo estas variantes son objeto de una demostración práctica que por razones obvias la página escrita no puede sustituir. Las *lectures* están, a su vez, articuladas por secciones de complejidad creciente, que van de las líneas sencillas a operaciones de alineación más complejas, a los *approaches* o «abordajes» (que se refieren a diferentes modos de articular el trayecto de una secuencia de movimiento), a las tecnologías de

avoidance (movimientos o secuencias basadas en evitar o «esquivar» líneas y volúmenes invisibles) a los diferentes modos de «inscripción» o escritura del movimiento en el espacio, para terminar con una sección extensa (que hemos traducido solo en parte) sobre isometrías (que se refieren a la capacidad de reproducir o trasladar un mismo patrón de relación entre partes del cuerpo a otras partes, respetando la estructura de la relación originaria).

Líneas

Point-Point-Line¹

Imaginar líneas: Tienes una línea entre los dedos y puedes dejarla estar en el espacio. Puedes agarrarla de nuevo y moverla en cualquier dirección. Ahora, otra manera de construir una línea es simplemente usando una parte del cuerpo [...]

Extrusión +²: La línea entre punto y punto que se encontraba dentro de tu cuerpo, y a veces en el espacio, puede también producirse extrudiendo o estirando una línea desde un punto. Y esta línea puede ser comprimida, y puede salir no tan solo de partes del cuerpo, sino también del suelo. Una línea del suelo, cuando se la extrude, puede producir la idea de un plano [...]

Matching +³: El acoplamiento consiste simplemente en comprimir líneas, y así, si fijas tu cuerpo en alguna posición o si está atravesando un cierto número de movimientos, notarás que ciertas posiciones se establecen. Lo único que haces es acoplar una línea. Ahora puedes eliminar la línea original, o puedes acoplarla y girarla. Intenta nuevas cosas.

Folding +⁴: Puedes también extender esta sección, por ejemplo doblando. Doblar es una manera muy sencilla de extender una línea.

Bridging⁵: El bridging es simplemente la construcción de algo entre dos puntos. Digamos, por ejemplo, que quiero mostrar la línea que hay entre mi codo y mi cadera, y así simplemente la relaciono con otra parte, pero en un sentido opuesto al del acoplamiento, que consiste en juntar físicamente longitudes del cuerpo. Ahora se trata de crear una conexión a distancia entre puntos [...]. La puedo dejar donde está, y retraer mi cuerpo alejándolo de ella y establecer lo obtenido como una nueva línea, etc.

Collapsing points⁶⁺: En el ballet clásico hay una interioridad a menudo desconocida, que es un cierto conjunto de relaciones entre puntos del cuerpo.

Así, en un simple *tendu*, por ejemplo, tendrás a tu alcance un montón de relaciones. Entre codos y rodillas, por ejemplo –una especie de triángulo. O entre los dos codos– una línea recta. Entre la yema de los dedos y la rodilla tendrás virtualmente una línea curva o recta [...] etc., *ad infinitum*.

Dropping points⁷ ++: Soltar puntos es diferente a comprimirlos, porque en este caso los puntos colapsan únicamente hacia puntos del suelo. Si el cuerpo se encuentra en algún tipo de relación con el suelo, pueden establecerse pequeñas curvas y líneas entre puntos del cuerpo y puntos del suelo [...]

Las ideas sobre extrusión y extensión normalmente no existen en términos tan claros y no aparecen con tanta sencillez. Son parte de series más complejas de movimiento. Y a lo que tienes que acostumbrarte es a sentir la coordinación de las líneas y planos extrudiéndose y extendiéndose, [...] hasta que el movimiento se vuelva muy complicado.

Operaciones complejas

Inclinación extensión ++: [...] tu cuerpo, o una porción de tu cuerpo, una longitud en una angulación específica, tiene posibilidades de recorrer un trayecto

en el espacio. Esta inclinación o trayectoria es determinada por torsiones de tu cuerpo.

Transportar líneas ++: El transporte de una línea es muy distinto. Coges y mueves la línea y la forma en relación con el cuerpo, o puedes reorientar el cuerpo, solo que en este caso se mantiene su relación con el espacio dado [...]. Así que o bien la línea guarda relación con el cuerpo, o bien guarda relación con el espacio.

Dropping curves +: [consiste] en seguir las líneas curvas hacia el extremo del movimiento [...]: un brazo que se mueva en una dirección puede de hecho abandonar su trayectoria circular. Pero si siguieras la progresión lógica del movimiento, resultaría en algo diferente [...] Así que si tienes un movimiento curvo, no importa cuál, lo prolongas en la expansión lógico-matemática de su curva hasta un punto en el que ya no puede desarrollarse ulteriormente. Supongo que todo esto tiene algo que ver con la sección áurea.

Parallel shear: Un corte paralelo es lo que ocurre cuando dos líneas paralelas se flexionan manteniendo su relación de paralelismo.

Approaches

Introducción: Lo importante, aquí, es cómo planteas las líneas. O bien las ubicas en el cuerpo, y te deslizas por ellas o existen fuera de tu cuerpo, y pueden haber existido de antemano, y las aboradas. Puedes abordarlas desde abajo, desde atrás, desde arriba, frontalmente, con cualquier parte del cuerpo te apetezca.

Ángulo y superficie: El número de modos de abordar las líneas que se extienden desde tu cuerpo es potencialmente tan rico como tu imaginación. [...] en un sentido formal, es muy importante que hayas sido preciso en lo que concierne al ángulo de abordaje, y la superficie de tus miembros con la que has abordado las líneas.

Knotting⁸: Pongamos una línea en el suelo. Imagina ahora otra línea que vaya hacia atrás. Es muy importante que aprendas a rotar y torsionar tus miembros de manera que tus abordajes sean muy rigurosos y puros. Una buena manera de practicarlo es imaginar dos líneas en el suelo, que vayan en dos direcciones contradictorias. Ahora [...] orienta el dorso de la mano hacia una de las dos líneas y ajusta todo el cuerpo, porque ahora la prioridad está en la mano [...] Haciendo ejercicios de este tipo adquieres un cierto sentido

de fluidez y facilidad en el abordaje, que te será realmente de gran ayuda más tarde, cuando tengas una línea en espacio que tengas que emprender pero desviando tu abordaje. Porque la desviación, si las torsiones y sus mecánicas son correctas, te forzarán a mantener una especie de movimiento interno residual [...] que puedes aplicar hasta a las más pequeñas secciones del cuerpo.

Torsiones: En el ballet tienes este codo constantemente elevado, acorde con una torsión hacia dentro [...] Ahora, en esta tecnología utilizas otras relaciones con estas líneas [...] puedes imaginar torsiones muy complejas de los brazos. Esas torsiones simétricas producen, con el tiempo, mecánicas residuales muy complejas y por ende relaciones más y más complejas a medida que aumentan los pliegues dentro del cuerpo.

Avoidance⁹

Líneas: Abordar una línea a través de una espiral levanta la cuestión del cómo esquivar. En esta operación, estableces una línea en el espacio [...] y evitas la línea. Te mueves a su alrededor. La estableces concretamente, y te mueves evitándola con el cuerpo, asentando por eso mismo su presencia.

Volúmenes: Lo mismo [ocurre] con los volúmenes: si por ejemplo tienes aquí un cilindro, tendrás que guardar la integridad del cilindro. No colapses en él. No entres en el medio del cilindro; siente más bien los límites exteriores de esta forma.

Posición del propio cuerpo +: El esquivar, en el caso del ballet, consiste en imaginar dónde te encontrabas según la forma del ballet, y a continuación moverte con el cuerpo alrededor del lugar en que se hallaba la forma [...] deberías así reconstituir el espacio que habías ocupado.

Movimiento +: Los modos de evitar señalados hasta aquí consisten en evitar objetos relativamente estáticos. Pero puede ocurrir, mientras te estés moviendo, si estás en modo o modalidad de *avoidance*, que te toque escabullirte de una determinada senda de movimientos. O, si ves esa senda acercándose, que te toque quitarte de en medio. Esto también es *avoidance*.

Observaciones generales

Back approach +: Ten cuidado de no limitar ninguna de estas tecnologías de traslación y declinación etc., solo a la acción frontal; practícalas también moviéndote hacia atrás. Muévete a través de la parte delantera del cuerpo,

pero hacia atrás. Así [...] la coordinación empezará a difundirse por toda tu kinesfera. Y te lo pasarás mejor.

Miembros inferiores: Ahora bien, muchas de las demostraciones que hemos hecho hasta ahora han sido con los brazos, por una cuestión, creo, de comodidad. Porque los brazos son obviamente muy coordinados y articulados. Pero tienes que asumir que todas estas cosas se aplican también a las piernas. Todas las ideas de extensión y extrusión son aplicables a la mitad inferior del cuerpo. Igualmente, pueden establecerse líneas en el suelo, y el suelo es igual de viable que el aire para la impostación de los miembros tanto inferiores como superiores.

Escribir

Rotating inscription +: La inscripción en rotación¹⁰ es la habilidad de escribir virtualmente con cada parte de tu cuerpo. En estas demostraciones las líneas han sido enseñadas generalmente como viniendo de las extremidades o siendo dibujadas por las extremidades. Pero en la inscripción rotante, se trata de tu habilidad para dibujar *con cuantas más partes de tu cuerpo puedas*, para inscribir cuantas más partes te sea posible. Esta tecno-

logía es muy, muy importante, porque aportará a tu manera de dibujar un complejo cariz tridimensional. En otras palabras, las cosas dejarán de existir solo al límite del alcance de tu brazo o tu pierna [...]

Desplazar el punto de inscripción: En la inscripción rotante, te mueves desde un punto, dibujando con un punto, para cumplir algo diferente con otro punto en otra dirección. Intentas moverte de la parte inferior del cuerpo a la parte superior, del frente al interior del cuerpo, de la espalda hacia el exterior o la periferia, etc. Es una especie de dinámica de tira-y-afloja que implica activar el cuerpo integralmente, involucrando frente y espalda. Es muy importante saber cómo desplazar el punto de inscripción con la mayor fluidez y rapidez posible.

Escritura universal +: La escritura universal, como la del espacio, despliega una circulación de la inscripción, pero utiliza un grupo dado de referentes, que son letras escritas en cursiva, y letras en formato cubital, que se hallan separadas y se describen como esparcidas por el espacio.

Arco y eje: Tomando nota del trazado de los movimientos he apuntado, por decirlo así, que mi brazo va en una dirección y mi rodilla en

otra. Ahora, asumir estos trazados puede ser muy valioso en operaciones generativas como arcos y ejes, que consisten en extraer un trazado de movimiento desde un cierto estado de organización, y sucesivamente reinstalarlo con otro punto o línea de inscripción, y describir un eje, un eje circular, un eje lineal, en medio del movimiento mismo.

Nota del editor: omitimos el grupo de párrafos inherentes a la tecnología del U-ing y O-ing (que se refieren a maneras específicas de inscribir círculos o arcos de movimiento).

Room Writing¹¹

En el Room Writing imaginarás un ambiente, su arquitectura y lo que contiene, y analizarás la arquitectura y sus elementos internos por los contenidos geométricos que expresan. En otras palabras, un pomo de puerta será, por ejemplo, un círculo [...]. En un caso, por ejemplo, cogeré ese círculo y lo arrancaré de la puerta. El propósito de la acción es simplemente desplazarme de sitio, así que describiré el pomo [...] y a continuación lo cambiaré de sitio.

Modos de inscripción: En general, ya sea en la inscripción en rotación o en cualquier tipo de escritura, no

te limitas a dibujar por dibujar [...] Puedes establecer una línea con el gesto. Por ejemplo, puedo establecer una línea haciendo el gesto de desmigajar [...] Una línea o un punto está allí, en el espacio, y cómo la establezcas, o cómo la hagas manifiesta, depende realmente de ti. Es muy importante que esta parte del proceso se mantenga extremadamente lúdica e imaginativa. No te ciñas al dibujo raso de líneas, como si estuvieras dibujando con un cuchillo o un bolígrafo [...] Tienes que servirte de tu cuerpo e imaginación sobre cómo formar líneas y sobre cómo manifestar estas coas con el cuerpo, y no tan solo como si estuvieras sujetando una herramienta de escritura.

Cuando escribes, sé consciente de que esto no es algo que ocurra en el sitio. Tu razón para hacerlo es desplazarte. Así que, si borras algo, por ejemplo, con la mano o con el pie, que sepas que la acción te mueve por el espacio, te transporta.

Reorganizar

Room orientation +: Si empiezo a desplazarme, noto que puedo empezar a dividir espacios. En otras palabras, la estancia tiene un frente ahí, pero otra estancia, ahora, en lo que a mí se refiere, tiene su frente

en otro lugar [...] En cuanto empiezas a desplazarte puedes figurarte cómo las orientaciones empiezan también a desplazarse radicalmente. Por ejemplo, un movimiento que empezó originalmente de lado se vuelve sucesivamente asequible para cualquier otra orientación.

Room reorientation+: Puedes reorientar el espacio reacoplando la orientación a cualquier parte aislada del cuerpo [...] Los movimientos que haya ejecutado en la orientación originaria se habrán desplazado de acuerdo con la nueva orientación.

Reorientación del suelo++: Es muy fácil entender la reorientación según este modelo. Si imaginas que esta superficie estaba asociada a una rodilla, y si se da, por ejemplo, una relación entre la rodilla derecha y las manos, y si la rodilla se desplaza, ¿adónde tendrán que ir las manos? Esto es lo que llamamos reorientación. En otras palabras, he movido el suelo enfrente de mí, porque mi rodilla era prioritaria para la organización, y esto implica que mis manos, que son una prioridad secundaria, se han desplazado ahora en una nueva posición, una nueva orientación, que es la misma que tenían en relación con el suelo.

Asignación a una línea +: Puedes coger cualquier coreografía existente y ponerla en una dirección lineal cualquiera. Puedes, por ejemplo, coger una combinación que iba en varias direcciones [...] y trabajarla toda en una línea, o bien sin giros, si es que había giros en la versión anterior, o con todos los giros intactos.

Spatial Recovery¹²

Fragmentación+: La fragmentación consiste en coger un movimiento –por ejemplo, un simple movimiento de ballet– y analizar qué pasó durante su ejecución [...] Ahora podría, de hecho, ubicar todos estos componentes en relación con el espacio absoluto, sin la orientación originaria.

Spatial recovery: En la reconstitución espacial, si hay una combinación de conjunto, es decir, un grupo de movimientos, haces esencialmente lo mismo que en la fragmentación, salvo que de hecho vas hacia los puntos del espacio en los que se hallaban las partes del cuerpo, y sin respetar el orden original [...] Es como si te abrieras camino desde tiempos y espacios diferentes hacia la reconstitución del grupo de movimientos originario.

Orden temporal inverso++: En un ejercicio en el que restituyes un movimiento en el espacio, no es necesario ejecutar el movimiento en su progresión originaria [...] en otras palabras, intentas también invertir la estructura temporal del evento de manera que cosas que quizá trabajaban en extensión terminen colapsándose recíprocamente. Es un segundo nivel que aplicas a la misma operación.

Compresión

Compresión espacial: En la modalidad de compresión, coges un grupo de movimientos, como por ejemplo una lunga variación, algo que viajaba mucho por el espacio, y eliges lo que es para ti el principal movimiento o moción vectorial. Lo asignas a una única parte del cuerpo, por ejemplo un hombro. Y recorres nuevamente la variación. Es como si la redibujaras en el espacio usando solo una parte del cuerpo, cosa que es muy eficaz si anclas el resto del cuerpo y a continuación intentas dibujar la variación. De esta forma se generan cambios de peso más complejos y precarios.

Compresión temporal: La compresión temporal es coger una variación existente y, abreviando, atrave-

sarla lo más rápidamente posible, con los brazos no siempre extendidos, sino recogidos.

Floor brushing¹³: Otra forma de comprensión consiste en trazar como con un pincel los vectores esenciales de una combinación de movimiento en el suelo [...] sencillamente recorres la que era una larga variación tridimensional en el espacio, y la conviertes casi en una especie de... caligrafía japonesa. En otra palabras, escribes y a continuación levantas la página, y sigues moviéndote, salvo que estas mociones en el aire son también ya escritas.

A continuación, Forsythe explica el concepto de amplificación o modificación adjetival (que consiste en aplicar un adjetivo o una palabra condicionante a la modalidad en uso para cambiar la cualidad de la combinación resultante).

Isometrías

Introducción ++: Una de las cosas más importantes de esta tecnología son las llamadas isometrías. Las isometrías son relaciones entre formas. Es una forma o un aspecto que se traslada a una relación capaz de mantener el sentido del original.

Escalas diferentes++: Notarás que todas estas cosas pueden muy bien tener lugar en ejes más pequeños. [...]

Así, una isometría es simplemente una forma capaz de reorientarse hacia modelos cada vez más diminutos.

Isometrías de movimiento: Las isometrías pueden igualmente trasladarse a la fuerza de un movimiento o a su ímpetu [...] En este caso las isometrías serán generales. No serán perfectas. No serán reflejos simétricos perfectos. Puede, por supuesto, haber isometrías muy simétricas y especulares, mas no tiene por qué. Lo que en cambio hay que preservar es la energía del flujo y el rigor de la forma en general, sin importar lo reducida o pequeña que sea.

Sensibilidad: En las isometrías es seminal que empieces a sentir, a percibir el aspecto concreto de las formas en tu cuerpo. Y tienes que desarrollar un sentido de la inscripción formal, y ser capaz de trasladar inmediatamente esa forma a otras áreas.

Isometría como dibujo¹⁴ de suelo: Es posible también coger una forma y trasladarla a un dibujo en el suelo [...] Es posible desarrollar este hábito de trasladar cosas de varios niveles al suelo, para producir un dibujo [...]. Es un aspecto muy importante, porque añade variedad y es muy importante no descuidar este dibujo de patrones en el suelo. Puedes cogerlo de cualquier

sitio. De la forma de tus manos, de las líneas y venas de tus manos, por ejemplo, de tus huellas digitales, del patrón de tus calcetines. El dibujo de suelo produce variedad en tu distribución espacial.

Isometrías inversas: En las isometrías inversas, coges la anatomía de una parte de tu cuerpo e intentas describirla inversamente con una parte opuesta y diagonal.

Consciencia anatómica: Cuando describas esta parte anatómica inversa, puedes o bien describir la curva de su superficie, o bien, si sabes cómo aparece, su hueso. Esto se aplica a cualquier otra parte o tejido blando con el que estés familiarizado. Siempre tendrás en mente una forma de a lo que se parece.

Sobre el cuerpo proyectado: Cuando estés en trámite de describir partes blandas del cuerpo o datos anatómicos, puedes situar un cuerpo imaginario en cualquier relación con el tuyo y describirlo con cualquier otra parte [...] una vez que lo hayas hecho, la misma operación estará disponible para ulteriores aplicaciones amplificadas a cualquier otra parte. Pero solo a condición de que primero hayas imaginado un cuerpo, en cualquier lugar a tu alrededor, y hayas intentado describirlo inversamente.

Notas

- 1 Línea entre punto y punto.
- 2 Extrusión o extracción.
- 3 Acoplar o combinare.
- 4 Doblar o flexionar.
- 5 Hacer puentes o conectar a distancia.
- 6 Colapsar o comprimir puntos
- 7 Dejar caer o abandonar.
- 8 Ejercicio de anudamiento.
- 9 Esquivar o evitar.
- 10 NdE: *rotating* en este caso podría traducirse con «en rotación» o «alterna».
- 11 Escritura del espacio. En este caso, sin embargo, el inglés «room» (que normalmente traduce el castellano «estancia» o «habitación») hace referencia a un espacio concreto, una «ambientación física» de la danza.
- 12 Reconstitución espacial.
- 13 Barrer fregar el suelo.
- 14 El original inglés, «pattern», también puede traducirse como «patrón».

El pensamiento coreográfico¹

Conversación de William Forsythe con Gerald Siegmund (2000)

Traducción: Marcel Germain

GERALD SIEGMUND: Además de sus producciones de ballet, estos últimos años usted ha realizado regularmente proyectos que hacen saltar por los aires el marco tradicional del teatro. En el *White Bouncy Castle*, un gran castillo blanco hinchable, cada participante podía convertirse en bailarín. En *City of Abstracts*, instalado en tres puntos diferentes de la ciudad de Fráncfort, se utilizaba un programa de ordenador para deformar los cuerpos de los peatones, filmado en directo por una cámara. ¿Cuál es la relación entre su interés por el espacio público y la danza?

WILLIAM FORSYTHE: La razón por la cual en 1984 vine a dirigir el Ballet de Fráncfort fue el escenario de la ópera. En general, más que la forma, me interesa un espacio y

cómo ese espacio se puede plegar. El espacio prescribe en cierto tempo. La distancia entre el público y el escenario condiciona la recepción de la pieza. Creo que cuando nos encontramos lo bastante cerca de una figura humana, automáticamente se desencadenan una serie de reacciones. Es evidente que cada espacio comporta un significado diferente según cuál sea su marco. Todo el mundo tiene ciertas expectativas sobre un espacio teatral, por ejemplo, la visibilidad, que dependen de su historia. Al entrar en un teatro, es preciso reflexionar sobre la historia del teatro. Es inevitable. Ese es el principio mismo del proyecto que persigo desde *Artifact*, pero existen formas de danza que no necesitan un espacio teatral.

SIEGMUND: ¿Qué diferencia la danza en un teatro de la danza en un espacio público?

FORSYTHE: Toda pieza de danza en un teatro es también pública. Hay danza pública en un espacio teatral y también la hay en un espacio no teatral.

SIEGMUND: Pero la danza presentada en un espacio no teatral, ¿no es necesariamente teatral?

FORSYTHE: Exacto. Espero no equivocarme demasiado si digo que todos los coreógrafos crean sus piezas de danza pensando en el espacio donde estas verán la luz. Una pieza pequeña como nuestro *The The* no está hecha para el escenario de la Ópera de París. La percepción y la recepción de una pieza dependen mucho del contexto en el que se representa.

SIEGMUND: Últimamente hemos visto numerosas tentativas, por parte de coreógrafos y bailarines como Xavier Le Roy, Thomas Lehmen o Jonathan Burrows, de tratar el tema mismo de la forma de representación de la danza en un espacio teatral.

FORSYTHE: Quizá es necesario poner a prueba constantemente las fronteras del sistema «teatro». En cuanto hablamos de *público* y lo que se muestra requiere un mínimo de concentración permanente, debemos reflexionar

sobre la importante función social del teatro. No pedimos solamente distracción, sino también inspiración y saber. Los espectadores esperan un intercambio de sensualidad y de intelecto. La cuestión para un artista es saber si ignoramos esta expectativa o nos enfrentamos a ella, que es inherente al teatro desde la Ilustración. Ese enfrentamiento aporta tensión. En cierto modo, seguimos siendo prisioneros de la Ilustración.

SIEGMUND: Entonces, ¿es posible despojar a la danza de su teatralidad en un espacio teatral?

FORSYTHE: Creo que el simple hecho de mostrar algo en público ya resta mucha credibilidad a ese enfrentamiento. Si monté *Bouncy Castle* con Dana Caspersen, y también *City of Abstracts*, fue justamente porque democratizar la danza en el interior de un teatro me parece casi imposible. Solo cuando observamos a los verdaderos *amateurs* a escondidas, para hacerlos salir de su reserva, podemos organizar la danza de una manera democrática. Es imposible hacerlo mientras exista el ritual de un inicio, es decir, mientras determinadas personas se reúnan a una hora y en un lugar concretos. En *City of Abstracts*, las personas estaban

simplemente sentadas en una parada de autobús cuando de repente descubrían su imagen en una pantalla al otro lado de la calle. Poco a poco iban entendiendo las reglas del juego y decidían participar. Hacían gestos con las bolsas de la compra o abrían y cerraban a propósito sus paraguas. Lo interesante era que quienes pasaban por la acera de enfrente no veían ni entendían el motivo de esos gestos.

SIEGMUND: ¿Este tipo de proyectos son un intento de alcanzar un público más amplio?

FORSYTHE: Hacer danza en un teatro es muy cómodo porque los teatros están bien organizados. Lo que podemos exportar de nuestros teatros confortables y bien organizados es una especie de pensamiento coreográfico. Yo he intentado crear un contexto coreográfico que obliga a los participantes a enfrentarse a una idea que altera su percepción de un cuerpo en movimiento. En *Bouncy Castle*, los cuerpos se convertían en bolas que rebotaban, lo que inmediatamente provocaba un sentimiento de felicidad, igual que en *City of Abstracts*.

SIEGMUND: ¿Ve este tipo de proyectos como una prolongación de su trabajo en el espacio teatral?

FORSYTHE: Quizá sí. Lo que hago es poner en escena un pensamiento coreográfico en un contexto no teatral. Ese pensamiento coreográfico es, en cierta medida, una forma de organización. En cuanto a la danza, es independiente de todo ello. Para bailar no hace falta un coreógrafo.

SIEGMUND: En la segunda parte de *Endless House*, transformó el Bockenheimer Depot en una gigantesca pista de danza. Los espectadores podían circular entre los bailarines y los bailarines sentarse en el bar.

FORSYTHE: Así es. En *Endless House*, de lo que se trataba era de democratizar la relación entre actores y espectadores. Me basé en una determinada *política de la mirada*. En la primera parte, en la Ópera de Fráncfort, expuse la arquitectura histórica de ese espacio teatral. Todo el mundo estaba sentado en su sitio y miraba fijamente el proscenio, el espacio simétrico situado en la parte delantera del escenario. Di a cada espectador la *mirada regia* de esa escena, una mirada que al cabo de un rato retornaba sobre sí misma, porque allí, aparte de la maquinaria escénica, no se movía nada. Para la segunda parte, los espectadores tenían que ir al Bockenheimer Depot,

las antiguas cocheras del tranvía. En ese espacio, que no es un teatro sino un enorme vestíbulo, podía poner en escena una representación democrática sin prosenio. Si antes se veía todo, con una mirada siempre de la misma calidad, de repente sucedían simultáneamente 147 cosas que nadie podía ver al mismo tiempo. Ni siquiera yo mismo sabía ya muy bien lo que pasaba exactamente. Con esa pieza, lo que quería, más que demostrar mi capacidad coreográfica, era crear un cierto flujo de los acontecimientos. Quería crear algo próximo al flujo que caracteriza el movimiento de las personas en el espacio urbano. La primera parte tenía lugar en el interior e imponía al público un orden antiguo de la mirada. La segunda pasaba metafóricamente en el exterior, en la calle. El contacto entre espectadores y bailarines se organizaba solo. Los asistentes se comportaban como en la calle; simplemente formaban un círculo alrededor de los bailarines que querían ver. Es formidable ver a la gente formando un círculo de manera espontánea. Para mí, el público es verdaderamente el actor principal de la sesión. De algún modo, estos proyectos me hacen pensar en los espejos de

feria que deforman las imágenes. El espejo fascina al hombre, está lleno de fuerzas mágicas. El escenario también funciona como un espejo en el que el público se reconoce. Yo he intentado encontrar medios para evitar la situación del espejo. *Bouncy Castle* no refleja nada.

Nota

1 Entrevista de Gerald Siegmund a William Forsythe, en *Ballett International/Tanz Aktuell*, número anual de 2001. Friedrich Verlag, Berlín, 2001.

Conversación de William Forsythe con Daniel Birnbaum¹

Traducción: Roberto Fratini

FORSYTHE: ¿Cuáles son las propiedades del presente?

BIRNBAUM: A ver, hay la presencia de lo dado, y después hay el dado, el don de la presencia. Empecemos por el segundo. Una vez declaré: en cuanto el objeto vuelve a sí mismo en busca de una esfera de *datidad*² originaria, encuentra el *presente vivo* como cimiento de su propio ser. Dicha esfera resulta ser no ya una zona de autopresencia monolítica, sino un punto de origen heterogéneo. En opinión de los fenomenólogos, el presente está permeado de ausencia y alteridad, y solo se deja contaminar por lo otro, que puede permanecer idéntico a sí mismo. Así pues, no puede interpretarse como un principio de exclusión, encerrando el ego fuera de todo lo extraño y diferente.

Dado el papel fundamental de varias formas de alteridad, el presente vivo debe verse, en cambio, como un principio de hospitalidad. Para usar la metáfora de Edmund Husserl, la conciencia no es un saco lleno de contenidos presentes supuestamente llamados a compensar la ausencia de otras cosas. La vida de la mente no es de ninguna manera continua. Al contrario, la subjetividad se puede comparar con un elaborado jardín chino. Una laberíntica configuración de flujos que se dan en un cruce y mezcla continuos: percepción, empatía, memoria, previsión, y la fantasía trenzando como un nido una forma de coherencia. Todos habitamos diferentes zonas temporales a la vez. ¿Acaso existe algo así como un tiempo del cuerpo?

FORSYTHE: Soy proclive a creer que, puesto que somos cuerpos y tenemos mecanismos perceptivos, también tenemos un tiempo. Sospecho que nuestra habilidad para construir el tiempo se aviene a la manera que el cuerpo posee de integrar sus percepciones y a las acciones necesarias para generar esas percepciones. La característica que asociaría con más fuerza al tiempo corpóreo es la idea de *insostenibilidad*. Nada en el cuerpo puede sostenerse indefinidamente. Un espacio sin cualidades: ¿Por qué somos incapaces de imaginarlo?

BIRNBAUM: Tal vez porque nos encontramos en todo momento nosotros mismos implicados. El primer espacio es el espacio de la experiencia, el espacio que vemos, tocamos y navegamos con nuestros cuerpos. Y ese espacio, a diferencia de los reinos abstractos de la matemática, no es neutro. La geometría es posible, así que no estoy diciendo que no sea posible construir un espacio que sea totalmente abstracto, pero no es el espacio que conocemos en primer lugar. En lo que concierne al tiempo del cuerpo, tengo otra pregunta: ¿es posible medirlo? Te has interesado por la notación coreográfica. ¿Es posible conceptualizar la esfera corpó-

rea? Existe un lenguaje que pueda formalizarse? Y ¿cómo se relaciona esto con el arte de la danza?

FORSYTHE: El arte de la danza, en mi caso la práctica coreográfica, se define a partir de la asunción del cuerpo como concepto, y prospera sobre este hecho. La arqueología de estas facetas conceptuales es el imperativo que subyace en toda práctica. La naturaleza fundamentalmente inconclusa y fantásticamente variada de la danza autoriza una gramática abierta e incluso contradictoria; constructos descriptivos absolutamente no absolutos, análogos tal vez a la sugerencia de Kantor de que el decorado de los decorados no puede contenerse a sí mismo. La danza se describe a sí misma, sus procesos y principios, describe a quienes aceptan leer sin sacar conclusiones. Los cuerpos en la danza son como máquinas del tiempo, y el tiempo es un producto exquisito del cuerpo danzante. ¿Es posible tener una experiencia original?

BIRNBAUM: El futuro parece prometer nuevas cosas. Pero ¿serán auténticamente nuevas? Nabokov escribe: «Quizá si el futuro existiese, concreta e individualmente, como algo que pueda ser vislumbrado por un cerebro superior, el pasado dejaría de ser tan

seductivo: sus pretensiones serían equilibradas por las del futuro». Y esto nos permitiría no estar constantemente ahondando en la historia de las cosas. «Pero el futuro no posee tanta realidad... El futuro es una fibra del discurso, un espectro del pensamiento». Y, sin embargo, el futuro no deja de llegar. Una nueva experiencia que apreciaría.

Notas

1 William Forsythe y Daniel Birnbaum, «Dialogue». En: Weisbeck, Marcus (2008) William Forsythe. Suspense, Zürich: JRP/Ringier Verlag, p. 33-112. La conversación se grabó en abril 2008 y se incluyó en el catálogo de la exposición de William Forsythe: Suspense (Ursula Blickle Stiftung, Kraichtal, 2008) que recogía o documentaba la totalidad de los objetos coreográficos creados por el coreógrafo hasta la fecha.

2 (NdT) *Giveness* en el texto original, que traducimos aquí con el neologismo «datidad», en un intento de reconstituir la riqueza semántica del *giveness* inglés (también un neologismo), que expresa a su vez la propiedad del objeto de ser simplemente dado con anterioridad a cualquier determinación estética o instrumental: su objetualidad presencial.

Objetos coreográficos (2008)

William Forsythe

Traducción: Marcel Germain

«Ningún objeto se halla tan vinculado a su nombre que no se le pueda encontrar otro que le convenga más».

(René Magritte)

Coreografía es un término curioso, engañoso. La palabra misma, como los procesos que describe, es escurridiza, ágil y exasperantemente incontrolable. Reducir la coreografía a una única definición es no entender el más crucial de sus mecanismos: el de resistirse a todas las concepciones previas de su definición y reformarlas. La coreografía no existe, por lo menos entendida como un ente concreto que represente un concepto universal o estándar del término. Cada época, cada ejemplo de coreografía, se opone a las encarnaciones anteriores del término, en un esfuerzo por evidenciar la plasticidad y riqueza de nuestra capacidad de generar nuevas concepciones y distanciarnos de cualquier posición de certeza.

Coreografía es el término que preside una clase de ideas. En este caso una idea puede ser el pensamiento o la sugerencia de una posible manera de proceder. Prohibir o limitar la sustitución o movilización de los términos en ese ámbito es ilógico. Para desarrollar estrategias procedimentales es clave introducir y analizar el efecto de las sustituciones terminológicas que revelan aspectos de la práctica que anteriormente eran invisibles.

La coreografía provoca acciones y más acciones: un entorno de reglas gramaticales gobernado por la excepción, la contradicción de pruebas absolutas visiblemente acordes con la demostración de su propio fracaso. Las múltiples encarnaciones de la coreografía son una perfecta ecología de lógicas de ideas;

no insisten en una única vía para dar forma al pensamiento y persisten en su esperanza de existir sin perdurar.

La coreografía y la danza son dos prácticas diferenciadas y muy distintas. Cuando coinciden, la coreografía sirve a menudo para canalizar el deseo de bailar. Sería fácil asumir que la sustancia del pensamiento coreográfico reside exclusivamente en el cuerpo. Pero ¿es posible que la coreografía genere expresiones autónomas de sus principios, un objeto coreográfico, al margen del cuerpo?

La fuerza de esta pregunta se desprende de la experiencia real de la posición de prácticas físicas, y específicamente de la danza, en la cultura occidental. Denigrado por siglos de ataques ideológicos, el cuerpo en movimiento, el milagro obvio de la existencia, se sigue relegando sutilmente al ámbito puramente sensorial, previo a toda cognición, analfabeto. Por suerte, el pensamiento coreográfico nos sirve para movilizar el lenguaje con el que dismantelar las limitaciones de esa posición degradada, imaginando otros modelos físicos de pensamiento que permiten eludir esa concepción errónea. ¿Qué otro aspecto, más allá del cuerpo, puede tener el pensamiento físico?

Jacques Lusseyran, escritor ciego que luchó en la resistencia francesa, se refirió memorablemente al sentido visual interno que le permitía ver y manipular formas y pensamientos describiéndolo como un lienzo o una pantalla mental sin límite alguno, que existía «al mismo tiempo en todas partes y en ninguna». El matemático ciego Bernard Morin describió de manera similar cómo visualizaba el proceso de eversión de una esfera. Lo mismo ocurre en el caso del objeto coreográfico: se trata de un modelo de transición potencial de un estado a otro en cualquier espacio imaginable. Ya existe un ejemplo similar de transición en otra práctica artística basada en el tiempo: la partitura musical. Una partitura representa el potencial de que determinados fenómenos perceptuales instiguen a la acción. Su resultado se percibe mediante otro sentido: es una transición, a través del cuerpo, de lo visual a lo auditivo. Un objeto coreográfico, como una partitura, está abierto por naturaleza a una amplia paleta de instigaciones fenomenológicas porque reconoce que el cuerpo está enteramente diseñado para leer todas las señales procedentes de su entorno.

Hago este comentario en relación con Lusseyran y Morin para introducir las múltiples posibilidades de nuestra práctica. La visión interior de Lusseyran le permitía visualizar topografías y proyectar movimientos estratégicos de grupos de personas. Morin veía lo que sucedía en el espacio de su mente y luego lo traducía, gracias a su habilidad táctil, a esculturas y finalmente al lenguaje universal aunque algo hermético de las matemáticas. Sus cuerpos, sustancia física, impulsados a la acción por la fuerza de sus ideas, dejaban marcas muy claras de esas ideas en el mundo real; de ninguna parte a alguna parte, no en todas partes, pero ya no exclusivamente dentro de sus cuerpos.

Fijémonos por un momento en la situación del acto coreográfico. Históricamente la coreografía ha sido inseparable del cuerpo humano en acción. La idea coreográfica se materializa tradicionalmente en una cadena de acciones corporales; una interpretación particular empieza, termina y se limita únicamente a los momentos de su realización. La puesta en escena de la idea no perdura y no se puede repetir en la totalidad de sus dimensiones por ningún otro medio. Por conmovedor que resulte lo efímero del acto, su naturaleza transi-

toria no permite un examen sostenido, ni siquiera la posibilidad de lecturas objetivas y claras desde la posición que el lenguaje ofrece a las ciencias o a otras disciplinas artísticas que crean artefactos sincrónicos susceptibles de ser inspeccionados con detalle. Esta falta de persistencia en el tiempo es, como el cuerpo mismo, a la vez natural y sospechosa. La irrecuperabilidad de la actuación coreográfica, a pesar de que puede generar un entusiasmo nostálgico, quizá también recuerda al espectador los morbosos fundamentos de ese mismo sentimiento.

¿Acaso nos encontramos en el punto, dentro de la evolución de la coreografía, en que es necesario distinguir entre la creación de sus ideas y sus formas tradicionales de puesta en práctica? No por descontento con la tradición, sino en un intento de alterar la condición temporal de las ideas asociadas a los actos, para conseguir que los principios organizativos persistan de manera visible. ¿Podría ser concebible que las ideas que ahora entendemos como vinculadas a una expresión sensible sean capaces de existir en otro estado duradero e inteligible?

Un objeto coreográfico no sustituye al cuerpo, sino que es un espacio alternativo donde puede

residir la comprensión de una potencial instigación y organización de la acción. Idealmente, las ideas coreográficas entendidas de esta forma deberían atraer a lectores atentos y diversos que llegaran a comprender y –esperamos– defender las innumerables manifestaciones, tanto antiguas como nuevas, del pensamiento coreográfico.

You made me a monster (2008)

William Forsythe

Traducción: Roberto Fratini

Mi mujer había estado sangrando durante un rato bastante largo, quizás seis meses. Ya no recuerdo exactamente. Habíamos ido a ver un médico, una mujer, que insistió en sugerir que mi esposa sangraba a causa del estrés; a causa del estrés de bailar. Mi mujer le contó a la doctora que había estado bailando desde que tenía 12 años y que bailar le resultaba, de hecho, muy agradable, vivificante. No había habido por entonces en su vida ninguna crisis significativa, y la explicación del estrés nos parecía poco acertada. Le mencioné a la doctora que había estado viviendo con mujeres durante veinticinco años y que nunca jamás había visto a una mujer sangrar a diario tan profusamente. Era una cantidad de sangre apabullante, cada noche. También

le conté que había observado lo que parecían fragmentos de tejido en la sangre que manchaba las sábanas. La doctora dijo que podía tratarse de pelusas producidas por las sábanas o las mantas. No examinó a mi mujer. Nos hizo creer que estábamos teniendo una reacción exagerada y que teníamos que aceptar su opinión profesional. La cosa duró uno o dos meses más: las visitas, los sangrados, sobre nuestras inquietudes.

En ese período estábamos trabajando en una creación. La pieza analizaba estructuras de la película *Alien (Octavo pasajero)* para revelar ciertas actitudes xenófobas subyacentes en la cultura contemporánea. Por entonces, algunos refugiados políticos en Alemania habían sido quemados vivos en sus casas por

pandillas de ultranacionalistas. En los ensayos, los bailarines desarrollaban un vocabulario de movimiento que tenía nombres cortos. Mi mujer desarrolló un tema de movimiento que se llamaba Cáncer. Se desmayó en el escenario durante un ensayo a causa de un sangrado incontrolable.

A mi mujer le extirparon los órganos reproductores. Después de aquello, noté que ya no olía a mujer. Le practicaron una radioterapia y a partir de entonces empezó a doblarse. Fue perdiendo imperceptiblemente la capacidad de estirar el cuerpo. El radiólogo le dijo que se había curado de la enfermedad. Fue muy reconfortante. Mi mujer siguió doblándose.

Mi mujer era una especie de genio de la danza. Había poseído la capacidad de llegar al núcleo profundo de la danza y llevarlo a la luz. Tenía los reflejos de un animal y el instinto de un matemático. Podía bailar hasta la extenuación, hasta cualquier límite físico. Su agarre del espacio era impensable, extraordinario. Podía jugar con la física de lo imprevisto y reírse del desafío. Pero entonces se doblaba, visiblemente.

La xenofobia consiste en el miedo a que los gérmenes de tu destrucción interior puedan residir en un cuerpo extranjero. Un cuerpo

que haya penetrado en tu territorio físico. Surge entonces la sospecha de que te acechen o saboteen fuerzas latentes que ahora están dentro de ti. Así es como se retratan los alienígenas de la peli: repugnantes, ocultos, letales.

Mi mujer murió dos meses después de Navidad. El compañero de su mejor amigo le trajo un regalo. La mañana de Navidad desempaqueté el envoltorio, ancho y plano. Mi mujer, nuestros niños y yo miramos incrédulos. Era el kit de ensamblaje en cartón para construir un esqueleto humano. Años más tarde empecé a ensamblar el modelo, pero sin mirar las instrucciones. Doblé, giré y pegué las distintas piezas intrincadas hasta que apareció un modelo de algo que pudiera entender. Era un modelo de duelo.

William Forsythe conversa con Zachary Whittenburg¹ (2012)

Traducción: Marcel Germain

En la segunda de las dos extensas entrevistas exclusivas de *Critical Correspondence*, Zachary Whittenburg y William Forsythe conversan sobre el lenguaje del movimiento con que se expresa el coreógrafo (catalogado en el proyecto didáctico *Improvisation Technologies*, 1999) y sobre cómo Forsythe define y organiza las geometrías y arquitecturas de la danza, tanto las temporales como las espaciales. La entrevista destaca las funciones de la compañía Hubbard Street Dance Chicago, entre el 31 de mayo y el 3 de junio de 2012, en el marco de la temporada de verano del Harris Theater for Music and Dance. La compañía presenta su primera producción de *Quintett*, de Forsythe, en un programa compar-tido con obras de Ohad Naharin

(a quien entrevistamos con anterioridad) y del coreógrafo residente Alejandro Cerrudo.

Fecha de la entrevista: 27 de abril de 2012 (por vía telefónica, entre William, desde los estudios de The Forsythe Company, en Fráncfort, y Zachary, desde Chicago).

WHITTENBURG: Aparte de que la Hubbard Street Dance Chicago está produciendo tu *Quintett* para su nuevo programa, también quería hacerte algunas preguntas sobre el vocabulario del movimiento, las obras que te condujeron al proyecto *Improvisation Technologies* y cómo saliste de ese proceso para dedicarte a tus trabajos actuales.

FORSYTHE: Vale, así que quieres hablar un poco de toda la movida. [ríe]

WHITTENBURG: Ja, ja. Supongo que sí. De toda la movida. Pero, en concreto, de la danza vista a través del prisma de las geometrías espaciales y temporales, las torsiones, ese tipo de cosas.

FORSYTHE: Acabas de usar la palabra *prisma*. Asumo que fuiste a la universidad, ¿no?

WHITTENBURG: No fui a la universidad.

FORSYTHE: ¿No? Bien, porque yo fui y no terminé [ríe]. Esa es una palabra popular. ¿De dónde vienes, pues? ¿Qué es lo que te interesa? ¿Por qué tipo de cosas te interesas?

WHITTENBURG: La danza, antes que nada, aunque solo hace tres o cuatro años que escribo sobre danza. Antes era bailarín en activo.

FORSYTHE: ¡Vaya, genial! ¿Y qué clase de formación tuviste?

WHITTENBURG: Empecé en el ballet clásico, una mezcla entre la escuela rusa y la inglesa, y más tarde hice algo de formación con el método Balanchine. Empecé a actuar con una compañía de Balanchine y de allí pasé a trabajos más contemporáneos, y bailé en una obra de Crystal Pite en Montreal.

FORSYTHE: ¡Vaya! ¿De verdad?

WHITTENBURG: De verdad. El mundo es un pañuelo.

FORSYTHE: Así que eres de la familia. Bien, bien.

WHITTENBURG: De hecho, nos conocimos, brevemente, en Fráncfort, hace unos diez años. Estuve ahí más o menos una semana, mientras hacíais *Eidos: telos*; hacia 2001, creo. Y bailé algunos de tus trabajos con el PNB [Pacific Northwest Ballet].

FORSYTHE: Bailaste con el PNB, vale, ahora lo entiendo. A eso te referías con lo de la compañía de Balanchine.

WHITTENBURG: Sí.

FORSYTHE: Todo esto me ayuda; ahora sé cómo hablarte. Responder se me da bien. Tú hazme preguntas.

WHITTENBURG: Vale, si queremos catalogar y describir el movimiento en términos geométricos y mirar la danza a través de ese *marco*, para usar otra palabra universitaria, ¿qué parte de la información total de la danza se puede capturar de ese modo y qué parte podría quedar fuera?

FORSYTHE: Los vídeos de *Improvisation Technologies* empezaron como una especie de guías de estudio para mi propia compañía. Había tenido como una epifanía, que fue el momento «punto-punto-línea» que describo en esos vídeos. Ese fue el primero, ya sabes de qué te hablo.

WHITTENBURG: Sí.

FORSYTHE: De esa semilla nació todo. El mensaje que quería transmitir era: «Empieza en cualquier punto». Así que «punto-punto-línea», «de línea a plano», etcétera. Todo eso salió de la experiencia del ballet que... Yo considero que el ballet, a un cierto nivel, es una práctica geométrica inscriptiva. A menudo, estás inscribiendo geometría o usando la inscripción de la geometría para crear otro efecto. El objetivo final no es ese (el objetivo final es algo distinto), pero lo utilizas. Conviene no confundirlo: es una herramienta.

WHITTENBURG: Cuando dices «crear otro efecto», ¿a qué tipo de cosas te refieres en particular?

FORSYTHE: Quiero decir, cómo engendras una línea y qué cualidades confieres a ese momento de engendrarla es algo que depende del artista individual. Así es como se crean representaciones distintas. No se trata solo de crear una línea, eso es bastante primitivo. De hecho, *Improvisation Technologies* es muy primitivo. Y nunca pretendió ser un método coreográfico. Finalmente, solo se usó para capturar la improvisación. Estaba pensado por si te encontrabas en una fase de investigación y habías estado moviéndote sin inten-

ción racional, por si estabas trabajando en una determinada categoría y querías darte cuenta de lo que hacías; entonces podías utilizar esas técnicas concretas, esas herramientas, como una ayuda para, de alguna manera, recuperar lo que había sucedido. Y era muy útil, especialmente en un momento en el que yo estaba trabajando con bailarines de ballet, porque pensaban bastante en términos geométricos-inscriptivos.

Dicho esto, un punto no es necesariamente un punto geométrico en el espacio; significa cualquier observación categórica. El objeto, una condición, el lenguaje: todo puede ser el punto de partida del que puede nacer algo. Nada tiene que empezar de ningún modo particular determinado por la historia o la práctica o lo que sea. Significa que empieza desde cualquier sitio.

WHITTENBURG: Es el punto de partida.

FORSYTHE: Sí, de un movimiento o de una organización más amplia, como una coreografía.

WHITTENBURG: Entonces, ¿cómo les pones *carne* a estos *huesos*, por decirlo así? Una vez que has definido la estructura espacial y temporal de la obra, ¿qué tipos de lenguaje utilizas para darle textura y una identidad propia?

FORSYTHE: Por supuesto, en último término lo que quieres es poner la obra en manos de los bailarines, porque lo gratificante es eso, no que se limiten a seguir mis indicaciones o a intentar responder a lo que creen que es mi intención. En general, lo que más o menos intento es colaborar con ellos en su propio trabajo y lo hago tratando de encontrar un lenguaje metafórico, poético, práctico: darles herramientas para que sean autónomos. Después de la función tal vez puedo ir y decirles: «Habéis tomado decisiones muy interesantes, unas decisiones muy buenas». En lugar de: «¡Lo habéis hecho exactamente como yo quería!». Eso sería terrible.

WHITTENBURG: Hace unos días leí una entrevista tuya, en el *Telegraph*, en la que hablabas de *le Grand Dupré*...

FORSYTHE: [ríe]

WHITTENBURG: Decías (cito): «Improviseaba con el violín mientras bailaba. En esa época, el ballet todavía era improvisado, lo que me pareció una idea muy liberadora».

FORSYTHE: ¿No es fantástico? Creo que es genial descubrir algo así. Es algo que... [baja la voz y susurra en tono conspiratorio] inos habían ocultado! Jamás se habla de eso.

WHITTENBURG: Eso me lleva a otra cosa de la que quería hablar: una de las obras que forman parte de este programa de Hubbard Street que incluye *Quintett* es una obra que Ohad Naharin creó para la compañía. La primavera pasada hablé con él y me dijo que el proceso de desarrollar la técnica Gaga lo llevó a aceptar cosas con las que antes no estaba de acuerdo.

FORSYTHE: Por supuesto, por supuesto.

WHITTENBURG: Me dijo que, para él, hay un elemento en Gaga de «deshacerse de los estilos, dejar de reconocer las escuelas. Pero eso no significa que me deshaga de lo que otros han descubierto».

FORSYTHE: Bueno, sí, eso es... Gracias, Ohad. Eso describe bastante bien la forma en que yo ahora trabajo con mis propios bailarines. Pero ten en cuenta que *Quintett* es una pieza de... ¿qué año? ¿92? ¿93? Y muy en particular, *Quintett* es de un período en el que yo intentaba derivar movimientos partiendo del ballet, pero no siempre aterrizaba de lleno en el ballet. A veces sí, a veces no.

WHITTENBURG: ¿Qué quieres decir con «aterrizar de lleno en el ballet»?

FORSYTHE: Bueno, por ejemplo, mi colega Alexei Ratmansky se propone hacer ballet y el resultado es ballet,

¿me explico? Trabaja estrictamente dentro de ese vocabulario y eso es exactamente lo que quiere. Yo examinaba el vocabulario y decía: «A ver, ¿a qué otra cosa se parece si sigo la mecánica hasta llegar a alguna clase de extremo lógico?».

WHITTENBURG: Una expresión que utilicé hace poco para describir tu trabajo era que «deshuesa el cuerpo del ballet».

FORSYTHE: [ríe] Deberías verlo ahora. Ven a Bruselas.

WHITTENBURG: Oh, me encantaría. Pero si volvemos a ese momento de tu carrera, a todo lo que condujo al proyecto *Improvisation Technologies*, ¿te acuerdas de cómo te sentías, una vez que lo completaste? ¿Cómo te planteaste avanzar desde ese punto?

FORSYTHE: Creo que normalmente las cosas se ponen por escrito o se publican cuando ya han terminado su... ¿Cómo decirlo? [pausa] Una vez que su ímpetu se ha terminado, en cierta medida. [*Improvisation Technologies*] pretendía ser una ayuda. No hay que olvidar que la idea original no era crear un gran proyecto ni divulgarlo. Simplemente intentaba ayudar a los bailarines que llegaban a la compañía a adaptarse. Y lo que pasó fue

que las personas que lo publicaron, Paul Kaiser y Seth Goldstein y los de ZKM, dijeron: «Esto hay que difundirlo». Al principio era un proyecto piloto y se tomó la decisión de hacer una distribución pública. Yo era escéptico, porque, bueno, las ideas se desgastan con el tiempo. Pero se ha demostrado que su vida útil es larga, y parece que ha ayudado mucho, sobre todo a estudiantes. Vi que lo usaban en un vídeo de «Aprende a bailar *krump*», de Los Ángeles. He visto cómo se ha expandido la idea, cómo se ha usado de formas maravillosas. He visto [técnicas de improvisación de Forsythe usadas] en anuncios japoneses. Ha tenido un recorrido interesante.

WHITTENBURG: Me alegro de que pongas estos ejemplos. A veces pido a lectores y amigos que me sugieran preguntas y uno tenía curiosidad por saber qué piensas al ver que tus técnicas han tenido influencia en el baile callejero o en la danza popular.

FORSYTHE: No sé si la han tenido. Sé que hay bailarines callejeros que las usan, algunos las han adoptado en varios sitios. Estuve enseñando esas técnicas a un grupo de bailarines callejeros de Brasil, en las favelas de Río

[de Janeiro]. Algunos de mis bailarines eran «bailarines de ballet/hip-hop». Yo mismo empecé en clubes, con un carné falso. [ríe]

WHITTENBURG: ¿En Nueva York?

FORSYTHE: En Nueva York, sí. Hasta los 17 o 18 años básicamente bailaba en los clubes. Hasta esta edad no empecé ballet, pero era muy bueno como bailarín de club.

WHITTENBURG: ¿Qué sitios frecuentabas?

FORSYTHE: Oh, todo tipo de clubes. Había un sitio genial que se llamaba Murray the K's World. [Murray the K] era un DJ de Nueva York que tenía un enorme hangar reconvertido [en el aeropuerto Roosevelt Field], donde cabían como dos mil personas. Era genial. Para mí la diversión era poder subir... ¿cómo se llama?, al podio, con las luces. También trabajé en bañador, en un club, y la gente me ponía billetes de un dólar en el calzoncillo. [ríe]

WHITTENBURG: ¿De verdad?

FORSYTHE: ¡Claro!

WHITTENBURG: ¿Cómo se llamaba el club?

FORSYTHE: Oh, no me acuerdo del nombre. Era en Jacksonville, en Florida. Una noche llegué y habían arrestado a todo el mundo, y... bueno, pues eso. Eran otros tiempos.

WHITTENBURG: Tiene gracia. Hace poco me enteré de que Lar Lubovitch aparentemente hizo lo mismo durante un tiempo, también en Nueva York. [Anna Kisselgoff hizo un sutil chiste al respecto al entregarle un premio a Lubovitch, durante la Conferencia Anual de Dance/USA de 2011 en Chicago.]

FORSYTHE: Pues ya lo ves.

WHITTENBURG: Y yo mismo lo hice una temporada.

FORSYTHE: ¿Ves? Todo encaja. Pero nunca he sido trabajador sexual. Supongo que eso fue lo más parecido que he hecho.

WHITTENBURG: Y en particular en esa etapa inicial, cuando eras adolescente, ¿en qué aspectos de la danza, del hecho de bailar, te fijabas y cuáles te interesaban?

FORSYTHE: Que desplazo mi peso de un lado a otro con la pelvis muy a menudo. Realmente empiezo muchas cosas en las caderas; caderas y cabeza. Y entonces intento encontrar un contrapunto, básicamente: del talón a la cabeza, de la cabeza al hombro, del talón a la cadera, de la cabeza al codo. Lo que hacía era, básicamente, intentar... no sé cuál es la palabra... *hip-hopificar* el *épaulement*. Creo que el *épaulement* es nuestra arma secreta en el ballet. No

por las posiciones, las posiciones no me interesan. Por sus torsiones: todas esas torsiones en sentido contrario que surgen del *épaulement*. Todavía las uso y me ayudan a encontrar coordinaciones muy chulas. También intento enseñarlas, para que la gente baile *hacia atrás*. Les digo: «Nunca bailes hacia delante, baila siempre hacia atrás», usando el *épaulement*.

WHITTENBURG: ¿A qué te refieres con «bailar hacia atrás»?

FORSYTHE: Esa es la cuestión: ¿Cómo hacerlo? Si tu cuerpo se tensa como si le dieras cuerda... como un temporizador de cocina, ¿sabes? Uno de esos aparatos con un muelle dentro. Mantienes esa tensión entre los pies, las caderas, los hombros, la cabeza... rotando en planos casi horizontales. Por ejemplo: podría empezar con los pies, dejando las caderas hacia atrás y mirando hacia atrás; entonces muevo los hombros siguiendo los pies y también los siguen las caderas, y luego la cabeza, y todo el resto del cuerpo los alcanza. Vas siempre hacia atrás, nunca das un paso adelante. Todos los pasos van hacia atrás. Y eso lo aprendí de una profesora de ballet.

WHITTENBURG: ¿Quién era?

FORSYTHE: Se llamaba madame Boskovitch y era la única profesora que

daba clases los domingos en Nueva York, a principios de los años setenta. Tenía su propio estudio, pequeñito, y solo aparecía los domingos, con su bastón, desde detrás de una cortina que escondía una alcoba. Se decía que era alumna de [Olga] Preobrajenska y tenía a una joven maravillosa que hacía la demostración de los pasos, creo que se llamaba Cami, con ce. Y madame Boskovitch solía decir [con un marcado acento ruso]: «Muéstreme la combinación», y Cami realizaba una de las asombrosas combinaciones de madame Boskovitch. Literalmente, parecía como si el ballet se volviera del revés y fuera hacia atrás. Esa fue, creo, una primera gran epifanía. Fue como: «¡Ajá!». Sentías ese ir hacia atrás de la danza en tu propio cuerpo, y los brazos se movían en sentido contrario. Era algo muy interesante.

WHITTENBURG: ¿Con qué frecuencia retomas a la fuente, por decirlo así, y te fijas en el ballet puro para generar ideas sobre el movimiento?

FORSYTHE: Es como la diferencia entre leer, por ejemplo, a Kathy Acker o a Stendhal. Es literatura. Yo lo miro e intento verlo como lo que era en el momento en el que se creó, y lo disfruto tal y como es. No sé cuánto

puedo aprovechar [del ballet puro], teniendo en cuenta lo que hago ahora, pero realmente admiro algunos de los que están bien hechos. Admiro la técnica. Como, por ejemplo, las variaciones de *Paquita*: están por encima de mi comprensión. No entiendo cómo lo hace. Pero si puedes ver las variaciones de *Paquita*, entonces comprendes a Balanchine de verdad. Yo he visto al [Ballet] Kirov haciendo *Paquita*, y dices: «¡Madre mía, es la Sinfonía en do mayor [de Bizet, coreografiada por Balanchine]!». Te das cuenta de dónde sale y dices: «Ahora lo capto».

WHITTENBURG: Ya que hablamos de torsiones complejas, eso me hace pensar no solo en Balanchine, sino también en Bournonville.

FORSYTHE: Tienes razón. Yo también estudié a Bournonville, en la Joffrey. Dábamos todas las clases, ¿sabes?, la clase del lunes, la del martes, miércoles... todas esas clases terriblemente complicadas, y en esa época todavía teníamos como profesores a Perry Brunson y a Meredith Baylis. Había algunas bailarinas impresionantes, en la Joffrey: Francesca Corkle, Rebecca Wright... auténticas maestras. Y las combinaciones eran muy complicadas. Eran terriblemente difíciles.

WHITTENBURG: ¿En un sentido físico, anatómico?

FORSYTHE: No, en un sentido mental. Pero físicamente, madre mía, también, sí. En ambos sentidos. A todos los niveles. ¿Cómo te lo explico? Son como la Piedra de Rosetta. Creo que ahora están un poco descuidadas, son claves para el futuro que a menudo se pasan por alto. Mmm... [pausa] Sí. No he mirado si están en Internet. Me pregunto si el Real Ballet de Dinamarca las tiene en línea. Hay cosas extraordinarias de Bournonville de las cuales tuve el privilegio de formar parte.

WHITTENBURG: Pensando en obras como *Artifact* o *Quintett*, me parecen trabajos coreográficos muy de banda ancha...

FORSYTHE: ¿Qué quieres decir con eso?

WHITTENBURG: Que, por decirlo así, el conducto por donde nos llega la información visual de la pieza tiene un gran diámetro. Hay mucha información en esas coreografías.

FORSYTHE: Ya lo capto.

WHITTENBURG: Esta cualidad, la complejidad de tu trabajo, se hace evidente en el proyecto *Synchronous Objects*. Y tenía curiosidad por saber cómo ha evolucionado tu relación con la complejidad, en sí misma, a lo largo del tiempo.

FORSYTHE: Vale. Espero poder resumirlo en pocas palabras. Empieza hace muchos años, un poco antes de *Artifact*. Nace, en primer lugar, de haber visto todos los ballets de Balanchine. Básicamente, iba cada noche, por un dólar, cuando estudiaba, a finales de los sesenta o principios de los setenta. Y cada noche, después, me decía, sacudiendo la cabeza: «No lo entiendo, no lo entiendo. ¡Es tan simple!». Pero al mismo tiempo era muy complejo. Al cabo de muchísimos años comprendí que lo que me atraía era el contrapunto. Me crié con una educación musical bastante intensiva, tocaba el violín, el fagot, la flauta, cantaba en coros y mi abuelo, que era violinista, quiso enseñarme a dirigir y todo eso; también sabía leer partituras y estudié música en la universidad, etcétera. Dicho esto, lo de Balanchine es solo la *mitad del proyecto*, por decirlo así. Él tenía una relación muy particular con la música... Me di cuenta de que no podía repetir sus proyectos y de que cada vez que intentaba hacer un ballet de ese modo me despellejaban por completo.

WHITTENBURG: ¿Te despellejaban por...?

FORSYTHE: Por imitarlo. Pensaba que estaba haciendo lo que debía hacer. «¡Pero si es el mejor! ¿No debería-

mos tratar de imitar a nuestros modelos?». Poco a poco me di cuenta de que, en términos de historia del arte, eso no se puede hacer. Tienes que inventar tu propio modelo antes de poder entrar en la conversación. Dicho esto, pues, comprendí que lo que de verdad quería hacer era crear estructuras contrapuntísticas. *Synchronous Objects* existe básicamente para mis propios fines; para demostrar cómo el término *contrapunto* se ha trasladado del ámbito acústico, o musical, al ámbito visual. Y mi único interés aquí es decir: «Básicamente, así es como se ve y así es como funciona, y ya no lo determina una especie de campo de simetría más amplio, sino, de hecho, una multitud de campos de simetría diminutos». Lo que llamamos *alineación* o *identidad*. Esta idea surgió al interesarme por la teoría de conjuntos. Al estudiar teoría de conjuntos empecé a entender el contrapunto cada vez mejor. Dicho esto, *Artifact* fue mi primer intento de crear un ballet entero que fuera, por decirlo así, contrapuntístico. Se compone de muy pocos pasos que constantemente se recombinan. No creé mil pasos, creé cien pasos y usé solo esos cien.

WHITTENBURG: [Es] la idea de una paleta limitada, como la frase que constituía el tema en *In the Middle, Somewhat Elevated*, y cómo la desarrollaste en ese ballet.

FORSYTHE: Y ese es muy directo. *Middle* es muy directo. *Middle* es tema y variaciones, basta.

WHITTENBURG: ¿Cómo ves ahora *Quintett*, en retrospectiva?

FORSYTHE: Bueno, [ahora] me interesa más cómo se representa que el ballet [en sí], porque el ballet solamente vive cuando se representa. Me interesan los bailarines. Aprender pasos es fácil. Aprender a establecer una relación sobre el escenario es difícil. Lo más complicado [para los bailarines de Hubbard Street] será establecer relaciones y hacer que ese sea el centro de atención de su trabajo; no limitarse a hacer las cosas bien. En *Quintett* hay muchos momentos de danza al límite, [momentos en los que] de verdad puedes colapsarte. Si intentan hacerlo de un modo prudente, seguro, no funcionará, ¿entiendes lo que quiero decir? Son bailarines jóvenes y probablemente les preocupa mucho combinar el deber y la responsabilidad. Pero son dos principios distintos.

WHITTENBURG: Hay un equipo de tres personas trabajando con Hubbard

Street en la puesta en escena de *Quintett*. ¿Qué instrucciones, prioridades o métodos das a quienes dirigen los ensayos?

FORSYTHE: Bueno, en este caso son tres de los bailarines originales, así que no me preocupa. Por lo general, hago que quien enseña cada papel sea alguien que lo haya bailado. Cada vez que lo he montado... [pausa] No, no, no: esta es la primera vez que no hemos hecho que vaya un reparto completo [de cinco personas]. Sería demasiado caro. Aquí podemos coger un tren o hacerlo en una noche o algo, y a veces [los bailarines] vienen hasta aquí en tren. Es Europa. [Ríe]. Pero creo que saldrá bien. Thomas McManus es original, Dana Caspersen es original, Stephen Galloway es original. No creo que sea ningún problema.

WHITTENBURG: ¿Tienes unas prácticas recomendadas o un orden de operaciones preferido para quienes vuelven a poner en escena esta obra, o tu coreografía en general?

FORSYTHE: No, no, no. Estas personas tienen un talento enorme.

WHITTENBURG: ¿Te has encontrado con que diferentes personas tomen decisiones similares a la hora de enseñar tu coreografía?

FORSYTHE: Creo que cada uno tiene un estilo muy personal. Porque, a ver, no trabajo con un grupo uniforme de bailarines. Sus maneras de enfocar la reproducción... No existe un estándar.

WHITTENBURG: En todo caso, es estupendo que no haya una única persona como portavoz de la obra, para enseñarla a un nuevo reparto o a una nueva compañía, ¿no? Sé que cuando Hubbard Street estaba aprendiendo *Enemy in the Figure* también había dos bailarines de Fráncfort en el estudio. Aprender algo a través de un diálogo no es habitual en la danza, pero creo que es una idea clave, especialmente en el caso de tu coreografía.

FORSYTHE: Sí. En mi compañía discutimos mucho las cosas. Hoy mismo nos hemos sentado para comparar un vídeo de París y uno de Dresde [de representaciones de *Sider*]. Nos hemos pasado tres horas viendo las diferentes escenas y tratando de decidir: «¿Vamos a hacer un híbrido de estas dos? Y si es así, ¿de qué manera?». Ese tipo de conversación. «¿En París nos esforzamos demasiado por complacer al público, sabiendo que es un público difícil?». En Bruselas el público es muy crítico, pero no es ruidoso, por así decirlo. Son más

difíciles intelectualmente, pero no son impacientes ni consentidos. Creo que en París solamente tratábamos de evitar... en fin, que la gente diera portazos. [Ríe].

Así que hemos estado mirado las imágenes y diciendo: «Venga, retrocedamos un poco... Vamos a quitar eso que queda raro... Aquí hay demasiado... Vale, esto es perfecto, nos lo quedamos, y también eso, pero lo otro lo descartamos», y así. Y todo el mundo participaba con sus comentarios y hacía su propia crítica de lo que veía.

En medio de esa conversación, hemos tenido otra sobre psicología cognitiva, porque hay determinados principios que... Creo que el contrapunto en los cuerpos ayuda a mantener el cerebro alerta. Tiene que ver con los tiempos de cada movimiento y con la distribución de las anomalías a lo largo de la coreografía. Supongo que lo podríamos llamar el fraseo, ¿no? Pero, en este caso, los intérpretes también tienen que elegir una gran parte del movimiento. Por ejemplo, en *Sider*, tienen que escuchar por medio de auriculares una obra del siglo *xvi* mientras bailan, y tienen que ajustar el ritmo de todo lo que hacen al texto. Así que en este caso es verda-

deramente... Entran en juego muchas otras composiciones.

WHITTENBURG: Este método en el que los bailarines oyen una música por los auriculares mientras el público oye otra ya lo habías usado antes, ¿verdad? ¿O no?

FORSYTHE: No de ese modo. Sí que había dirigido en directo.

WHITTENBURG: ¿Usando auriculares de botón o algo así?

FORSYTHE: Sí, pero solo en dos o tres piezas. No es algo... A menudo, la gente quiere subrayar eso, pero lo hago a) desde hace veinte años, y b) porque a veces no tenemos otra forma de dar señales sin poner a alguien a hacer de *director de orquesta*. Y [usamos la dirección en directo a través auriculares porque] las luces eran demasiado complicadas, etcétera. Simplemente era la forma más fácil de comunicar los tiempos.

WHITTENBURG: Tu formación musical y ese interés del que has hablado por las estructuras contrapuntísticas quedan muy claros en tu selección de música, por ejemplo en la partitura de Thom Willems para *Middle*, o en las obras que has coreografiado con música de Bach. Un aspecto que siempre me ha interesado de *Quintett*,

desde que la vi por primera vez en la BAM [Brooklyn Academy of Music]...

FORSYTHE: Así que ya la has visto, ¡muy bien!

WHITTENBURG: Sí, en un programa con *Enemy [in the Figure]* y *Woolf Phrase*, hace unos diez años.

FORSYTHE: Genial, muy bien.

WHITTENBURG: Pero la partitura de [Gavin] Bryars para *Quintett* es muy distinta de esas otras piezas musicales que elegiste o que encargaste componer en la misma época. ¿Qué fue lo que te interesó de esa música?

FORSYTHE: Bueno, Bryars oyó el fragmento [de voz cantada] de la película. Seguramente ya conoces esa historia...

WHITTENBURG: Sí. [El cantante es un indigente; la fuente, una grabación realizada (pero no utilizada) para un documental de 1971 sobre los más desfavorecidos en uno de los distritos más pobres de Londres. La letra entera dura unos 25 segundos; la partitura, como dice Forsythe, 25 minutos. La composición de Bryars añade complejas armonías, en oleadas, al bucle continuo de la voz de ese hombre anónimo y derrotado].

FORSYTHE: ... y que pidió permiso para coger y usar ese pequeño fragmento. Vale. Tengo que decir que su oído

interno, que oyó ese compás 3/4 bajo el himno que cantaba el hombre... es un descubrimiento artístico increíble. Que fuera capaz de oírlo. Hay una actitud casi de veneración en su... ¿cómo lo diría? En su respeto por lo que la canción significaba para el hombre que la cantaba. [Pausa]. Esa veneración y ese respeto, y una resonancia que se siente muy profundamente: a cualquier artista le gustaría entender las cosas así.

WHITTENBURG: Cuando lo oigo, pienso en la voz en bucle como si fuera un cuerpo, y las cuerdas y las texturas sonoras serían una cama hecha para ese cuerpo.

FORSYTHE: Es interesante. Porque mi sensación es que [la composición de Bryars] se va expandiendo [a partir de la voz]. Oigo la línea de voz y entonces lo oigo estructuralmente... Es como una arquitectura que va construyéndose hacia fuera partiendo de una serie de puntos diminutos [canta rápidamente la melodía de *Jesus' Blood Never Failed Me Yet*], y entonces se incorpora la comprensión de Bryars (una vez más, empieza en cualquier punto) para construir, a partir de ahí, una arquitectura asombrosa, una arquitectura orquestal. A partir de una única

línea. Con un único instrumento: la voz. [Bryars] entendió que todo eso estaba... ¿cuál es la palabra? Que estaba esperándole allí...

WHITTENBURG: ¿Latente?

FORSYTHE: Latente, gracias.

WHITTENBURG: Eso me recuerda lo que alguien escribió sobre la *Passacaglia* y *fuga en do menor*: que en ella Bach construye una catedral de sonido a partir de una sola frase.

FORSYTHE: La música siempre me da una sensación muy arquitectónica, eso está bien.

WHITTENBURG: Alguien podría decir que también tu sentido de la danza es muy arquitectónico.

FORSYTHE: Puede que sea así... Tengo la sensación de que... Entiendo por qué lo dices, pero no siento... [Pausa]. Veo la música físicamente, ¿entiendes lo que quiero decir? Creo que probablemente les pasa lo mismo a muchos bailarines.

Nota

- 1 William Forsythe, Zachary Wittemburg (entrevista), Movement Research, 2012.

1949 Nacido en Nueva York el 30 de diciembre

1967 Comienzo de sus estudios universitarios en la Universidad de Jacksonville en Florida, con dos especialidades: Ciencias del Teatro e Historia del Arte

1969 Formación como bailarín en la *Joffrey Ballet School* de Nueva York; primeras funciones como bailarín en el *Joffrey Ballet*

1973 Cambio como bailarín al Ballet de Stuttgart (*Staatstheater Stuttgart*)

1976 Primera coreografía propia en el Ballet de Stuttgart (*Urlicht*, un dúo sobre la música de Gustav Mahler)

1976-1981 Coreógrafo en el Ballet de Stuttgart

1983 Primera coreografía para el Ballet de la Ópera de Fráncfort (*Gänge* [Andares])

1984 Director de Ballet de la Ópera de Fráncfort

1990 Director gerente y artístico del Ballet de Fráncfort

1999 Director artístico del Ballet de Fráncfort y del TAT (*Theater am Turm*)

2004 Disolución del Ballet de Fráncfort y del TAT por el Ayuntamiento de Fráncfort al final de la temporada

1983-2004 Numerosos trabajos libres para el Ballet de Basilea, Ballet Estatal de Baviera en Múnich, Ballet de la Ópera Alemana en Berlín, Ballet Joffrey, Nederlands Dans Theater, Ballet de la Ciudad de

Nueva York, Ballet de San Francisco, Ballet Nacional de Canadá, Ballet Real de Londres, Ballet de la Ópera de París

2005 Fundación de la independiente The Forsythe Company con el sostén de los Länder de Sajonia y Hesse, y de las ciudades de Fráncfort y Dresde (ambas sedes de la compañía)

2005-2014 Los trabajos creados con el nuevo *ensemble* los ejecuta en todo el mundo exclusivamente la Forsythe Company. Forsythe adapta y a veces revisa radicalmente trabajos del repertorio del Ballet de Fráncfort para grandes compañías estables en todo el mundo

2009 Lanzamiento de la web interactiva *Synchronous Objects for One Flat Thing, reproduced*

2010 Creación de la web interactiva *Motion Bank*

2007-2017 Se intensifica la actividad de Forsythe en el ámbito de la creación plástica e instalación coreográfica, en instituciones museales y teatrales de todo el planeta

2014 Abandona la dirección de la Forsythe Company (que se recompone como Dresden Frankfurt Dance Company, bajo la dirección de Jacopo Godani) con la que sigue colaborando como asesor y coreógrafo invitado. Fundación en Berlín de Dance On (dir. Christopher Roman) compuesta por antiguos miembros de la Forsythe Company

2015 Es nombrado Coreógrafo Asociado del Ballet de la Ópera de París

2017 Es nombrado Professor of Dance y Artistic Advisor por el Choreographic Institute (University of Southern California - Glorya Kaufman School of Dance)

Premios

- 1986** Premio Harlekin de la ciudad de Fráncfort
- 1987** Premio Isadora Duncan por *New Sleep*, San Francisco
- 1988** Premio Bessie por *Choreografie*, Nueva York
- 1988** Premio Alemán de la Crítica
- 1991** «Chevalier des Arts et Métiers», París
- 1992** Premio Olivier por *In the Middle, Somewhat Elevated* (en la ejecución del Ballet Real de Londres)
- 1995** Premio de Cultura de Hesse, Wiesbaden
- 1995** Premio Denis-de-Rougemont, Ginebra
- 1996** Gran Premio Internacional de Vídeo Danza por *Solo*, Estocolmo
- 1996** Premio del Instituto Internacional de Teatro (Jornadas de Teatro mundial), Berlín
- 1996** Primer premio por la instalación multimedia *Improvisation Technologies* en el concurso «New Voices, New Visions», Lincoln Center, Nueva York
- 1997** La Cruz al Mérito de la República Federal de Alemania, Berlín
- 1998** Premio Bessie por *Eidos: telos*, Nueva York
- 1998** «New York Times Best Ballet of the Season» por *The Vertiginous Thrill of Exactitude* (en la ejecución del Ballet de San Francisco), Nueva York
- 1999** Premio Laurence Olivier por *Enemy in the Figure*, Londres
- 1999** Premio Laurence Olivier por *Outstanding Achievement in Dance at Sadler's Wells*, Londres
- 1999** «Commandeur des Arts et Lettres», París
- 1999** Catedrático honorario de la Escuela Superior de Música y Artes Escénicas en Fráncfort
- 2000** Gran Premio Multimedia de Japón por la versión japonesa de *Improvisation Technologies*
- 2000** «Ballet del año», Encuesta de la crítica *ballettanz*, Berlín
- 2001** «Ballet del año», Encuesta de la crítica *ballettanz*, Berlín
- 2001** Premio Laban, Londres
- 2002** Premio Benois-de-la-Danse por *Woolf Phrase*, Moscú
- 2002** Premio Wexner, Ohio
- 2002** Premio de Baviera al Teatro por *The Room as it Was*
- 2002** Premio de la Iniciativa de las Artes ROLEX «Mentor y discípulo»
- 2003** *Kulturgrosschen* del Consejo Alemán de la Cultura, asociación registrada, Berlín
- 2003** OPUS Premio Alemán a la Escena, en la categoría de «Escenificación»
- 2003** Título de Doctor Honoris Causa por la Juilliard School, Nueva York
- 2003** Premio del *Dance Magazine*
- 2004** Premio Alemán de la Danza, Essen
- 2008** Premio del Deutsches Theater
- 2009** Laurence Olivier Award
- 2010** Leone d'Oro della Biennale di Venezia
- 2012** Samuel H. Scripps American Dance Festival Award for Lifetime Achievement
- 2016** Grand Prix de la SACD

Índice de obras de William Forsythe

I. Coreografías

1976

URLICHT¹

Música: Gustav Mahler, «El cuerno mágico de la juventud»

Coreografías para: Eileen Brady y William Forsythe

Estreno: 18 de noviembre de 1976,

Compañía Noverre (Ballet de Stuttgart)

1977

DAPHNE

Música: Antonin Dvorák

Escenario y Vestuario: William Forsythe

Coreografiado para: Marcia Haydée (Dafne), Richard Cragun (Apolo)

Estreno: 26 de marzo de 1977, Ballet de Stuttgart, Stuttgart

BACH VIOLINKONZERT A-MENOR [CONCIERTO PARA VIOLÍN EN LA MENOR, DE BACH]

Música: J. S. Bach, «Concierto para violín BWV1041 en la menor»

Estreno: 1977, Ballet de Basilea, Basilea

FLORE SUBSIMPLICI

Música: Georg Friedrich Händel, «Concerti Grossi Op. 6 (N.º 7 en si mayor y N.º 5 en re mayor)»

Escenario: William Forsythe

Estreno: 8 de noviembre de 1977, Ballet de Stuttgart, Stuttgart

1978

FROM THE MOST DISTANT TIME [DESDE EL TIEMPO MÁS DISTANTE]

Música: György Ligeti, «Concierto Doble para flauta y oboe» interpretado por la Orquesta Sinfónica de Londres. Flauta: Aurélie Nicolet; Oboe: Heinz Holliger

Escenario, Vestuario: William Forsythe

Oradora: Gisela Pfeil

Estreno: 23 de febrero de 1978, Ballet de Stuttgart, Stuttgart

TRAUM DES GALILEI [SUEÑO DE GALILEO]

Música: Krzysztof Penderecki, «Sinfonía N.º 1»

Director: Otto Nitsche

Escenario: Hermann Ritzer, Wolfgang Pampel, Peter Siadek

Vestuario: Friedrich Kettner, Herta Steimig

Máscara: Willipeter Stahl

Estreno: 21 de mayo de 1978, Ballet de Stuttgart, Stuttgart

ARIA DE LA FOLÍA ESPAÑOLA (Pas de deux en dos partes)

Música: Hans Werner Henze

Coreografiado para: Lisi Grether, Ron Thornhill

Estreno: 1978 Festival de Montepulciano, Italia

Estreno en Stuttgart: 21 de diciembre de 1978

1979

ORPHEUS [ORFEO]

Música: Hans Werner Henze

Escenario: Axel Manthey

Vestuario: Joachim Herzog

Coreografías para: Richard Cragun (Orfeo),

Birgit Keil (Eurídice), Melinda Witham

(Perséfone), Otto Neubert (Hades), Carl

Morrow, Ron Thornhill, Glen Tuggle y

Pierre Wyss (guardianes de los muertos)

Estreno: 17 de marzo de 1979, Ballet de

Stuttgart, Stuttgart

LOVE SONGS [CANCIONES DE AMOR]

Música: 1. «If you really make a fool of somebody» (Rudy Clark); 2. «Make It easy on yourself» (Burt Bacarach, Hal David);

3. «Out of my head» (Ted Randazzo, Bobby

Weinstein); 4. «I've got love!» (Gary Geld,

Peter Udell); 5. «Always something there

to remind me» (Burt Bacarach, Hal David);

6. «You're all I need to get by» (Nicholas

Ashford, Valerie Simpson); 7. «Natural

Woman» (Gerry Goffin, Carole King, Jerry

Wexler);

Interpretada por: Aretha Franklin (1, 6, 7),

Dionne Warwick (2, 3, 4, 5)

Escenario, iluminación: William Forsythe

Vestuario: Eileen Brady

Estreno: 5 de mayo de 1979, Ballet de

Stuttgart, Múnich

Estreno en Fráncfort: 12 de diciembre de

1981

TIME CYCLE [CICLO DEL TIEMPO]

Música: Lucas Foss. «Ciclo de canciones para soprano y orquesta»

Escenario, vestuario: Axel Manthey

Coreografías para: Marcia Haydée,

Nora Kimball, Lucia Montagnon, Sarah

Abendroth

Estreno: 22 de diciembre de 1979, Ballet de

Stuttgart, Stuttgart

Estreno en Fráncfort: 10 de septiembre de

1981

1980

JOYLEEN GETS UP, GETS DOWN, GOES OUT [JOYLEEN SE LEVANTA, BAJA Y SALE]

Música: Boris Blacher, «Blues, Española

y Rumba Filarmónica para 12 solos de

violonchelo»

Escenario: William Forsythe

Vestuario: Eileen Brady

Máscara: Victor Latscha

Estreno: 22 de mayo de 1980, Ballet Estatal

de Baviera, Múnich

'TIS A PITY SHE'S A WHORE [LASTIMA QUE SEA UNA PUTA?]

Música: Thomas Jahn

Director: Otto Nitsche

Drama: John Ford, 'TIS A PITY SHE'S A WHORE

(1633)

Escenario: Rundi Bubatz, William Forsythe,

Eileen Brady

Iluminación: Hanns-Joachim Haas

Estreno: 1980 Festival de Montepulciano,

Italia

FAMOUS MOTHER'S CLUB [CLUB DE LAS MADRES FAMOSAS]
Música: David Cunningham
Estreno: 1980, Solo para Lynn Seymour, Londres

SAY BYE BYE
Collage musical: William Forsythe
Escenario: Axel Manthey
Vestuario: Axel Manthey
Iluminación: Joop Caboort
Estreno: 26 de noviembre de 1980, Nederlands Dans Theater, La Haya
Estreno en Fráncfort: 11 de noviembre de 1984 (Parte III de AUDIOVISUAL STRESS)

1981

WHISPER MOON [LUNA DE SUSURRO]
Coreografía: William Forsythe, Axel Manthey
Música: William Bolcom, «Whisper Moon», «Dream Music N.º 3»
Escenario: William Forsythe, Axel Manthey
Iluminación: Hanns-Joachim Haas
Estreno: 12 de abril de 1981, Ballet de Stuttgart, Stuttgart

TANCREDO UND CLORINDA [TANCREDO Y CLORINDA]
Música: Claudio Monteverdi, «Il combattimento di Tancredi e Clorinda»
Arreglo musical: Luciano Berio
Vestuario: William Forsythe
Iluminación: Hanns-Joachim Haas
Texto: Torquato Tasso
Coreografiado para: Ron Thornhill (Tancredo), Sarah Abendroth (Clorinda)
Estreno: 5 de mayo de 1981, Ballet de Stuttgart, Stuttgart

EVENT 1, 2, 3
Coreografía: William Forsythe, Ron Thornhill
Collage musical: William Forsythe
Vestuario: Rundi Bubart
Lugar: Wagenburg Tunnel, Congreso Internacional de Arte en Stuttgart

DIE NACHT AUS BLEI [LA NOCHE DE PLOMO]
Música: Hans Jürgen von Bose
Escenario, vestuario: Axel Manthey
Gráfica: Hans Henny Jahnn, DIE NACHT AUS BLEI
Estreno: 1 de noviembre de 1981, Ballet de la Ópera Alemana, Berlín

1982

GÄNGE I [CAMINOS I]
Música: William Forsythe, Dick Heuff, Michael Simon
Escenario, iluminación: Michael Simon
Vestuario: Tom Schenk
Dirección visual: William Forsythe, Michael Simon
Estreno: 25 de febrero de 1982, Nederlands Dans Theater, La Haya

1983

GÄNGE [CAMINOS]
Versión de velada entera, contiene GÄNGE 1
Música: Thomas Jahn
Escenario: Michael Simon
Vestuario: Rundi Bubart
Estreno: 27 de febrero de 1983, Ballet de Fráncfort, Fráncfort

MENTAL MODEL [MODELO MENTAL]

Música: Igor Stravinsky

Escenario, iluminación: William Forsythe

Vestuario: Stephen Meaha

Estreno: 16 de junio de 1983, Nederlands

Dans Theater, La Haya

SQUARE DEAL [TRATO JUSTO]

Música de banda: William Forsythe,

Thomas Jahn, Michael Simon

Arreglos para piano preparado y trombón:

Thomas Jahn

Escenario: William Forsythe

Iluminación: William Forsythe

Vestuario: Douglas Ferguson

Composición y efectos visuales: William

Forsythe, Ron Thornhill

Gráficos y diapositivas: Arthur Brady

Estreno: 2 de noviembre de 1983, Joffrey

Ballet, Nueva York

FRANCE/DANCE

Música: J. S. Bach, «El arte de la fuga»

Collage musical: William Forsythe, Thom

Willems

Escenario, iluminación, vestuario: William

Forsythe

Objetos, imágenes: Cara Perlman

Coreografiada para: Sylvie Guillem, Fanny

Gaïda, Manuel Legris, Eric Vaum, Laurent

Hilaire, Guillaume Graffin

Estreno: 14 de diciembre de 1983, Ballet de

la Ópera de París, París

Estreno en Fráncfort: 14 de noviembre de

1984 (Parte I de AUDIO VISUAL STRESS)

1984**ARTIFACT [ARTEFACTO]**

Texto: William Forsythe

Música: Parte 1: Eva Crossman-Hecht,

J. S. Bach

Parte 2: J. S. Bach, «Partitura N.º 2

BWV1004 en re menor, Chacona»

Violín: Nathan Milstein

Parte 3: Collage de sonido: William

Forsythe

Parte 4: Eva Crossman-Hecht, J. S. Bach

Escenario, iluminación, vestuario: William

Forsythe

Estreno: 5 de diciembre de 1984, Ballet de

Fráncfort, Fráncfort

1985**STEPTEXT³**

Música: J. S. Bach, «Partitura N.º 2

BWV1004 en re menor, Chacona»

Violín: Nathan Milstein

Escenario, iluminación, vestuario: William

Forsythe

Estreno: Aterballetto, Reggio Emilia, Italia

Estreno en Fráncfort: 31 de enero de 1985,

Ballet de Fráncfort

Ldc

Música: Thom Willems

Escenario: Michael Simon

Vestuario: Benedikt Ramm

Iluminación: William Forsythe

Estreno: 1 de mayo de 1985, Ballet de

Fráncfort, Fráncfort

HOW TO RECOGNIZE GREEK ART I AND II [CÓMO RECONOCER EL ARTE GRIEGO I Y II]

Collage musical: William Forsythe
Estreno: 31 de diciembre de 1985, Ballet de Fráncfort y compañía invitada, Fráncfort

1986

ISABELLE'S DANCE

Esbozo, libreto, textos de las canciones: William Forsythe
Otros textos de canciones: Eva-Crossman-Flecht, Sara Neece, Steve Saughey
Música: Eva Crossman-Hecht
Escenario: Michael Simon
Vestuario: Ferial Simon
Estreno: 3 de febrero de 1986, Ballet de Fráncfort, Fráncfort

PIZZA GIRL

Coreografía: Alida Chase, William Forsythe, Thimothy Gordon, Dieter Fleitkamp, Amanda Miller, Vivienne Newport, Iris Tenge, Ronald Thornhill, Berna Uithof
Música: Thom Willems
Escenario, iluminación: William Forsythe
Vestuario: William Forsythe, Benedikt Ramm
Estreno: 27 de febrero de 1986, Ballet de Fráncfort, TAT, Fráncfort

SKINNY [FLACO]

Coreografía: William Forsythe, Amanda Miller
Música: William Forsythe, Thom Willems
Escenario, iluminación, vestuario: William

Forsythe

Texto: William Forsythe
Estreno: 17 de abril de 1986, Ballet de Fráncfort, Fráncfort

BABY SAM

Música: Thom Willems
Collage musical: William Forsythe
Escenario, iluminación, vestuario: William Forsythe
Texto: William Forsythe
Estreno: 21 de mayo de 1986, Ballet de Fráncfort, Módena, Italia

DIE BEFRAGUNG DES ROBERT SCOTT [EL COMPLEJO DE ROBERT SCOTT⁴]

Música: Thom Willems
Escenario, iluminación, vestuario: William Forsythe
Texto: William Forsythe
Duración: 43 min.
Estreno: 29 de octubre de 1986, Ballet de Fráncfort, Fráncfort

BIG WHITE BABY DOG [GRAN CACHORRO BLANCO]

Música: Thom Willems
Vestuario, iluminación: William Forsythe
Duración: 20 min.
Estreno: 10 de noviembre de 1986, Ballet de Fráncfort, Fráncfort

1987

NEW SLEEP [NUEVO SUEÑO]

Música: Thom Willems

Escenario, iluminación, vestuario: William Forsythe

Duración: 22 min.

Estreno: 1 de febrero de 1987, Ballet de San Francisco, San Francisco

Estreno en Fráncfort: 14 de febrero de 1987, Ballet de Fráncfort

THE LOSS OF SMALL DETAIL (Version 1) [LA PERDIDA DEL PEQUEÑO DETALLE]

Música: Thom Willems

Guantes digitales: Michel Waisvlsz

Escenario, iluminación: William Forsythe

Vestuario: Benedikt Ramm

Película: Rüdiger Geissler

Texto: William Forsythe, David Levin, Patrick Primavesi

Estreno: 4 de abril de 1987, Ballet de Fráncfort, Fráncfort

IN THE MIDDLE, SOMEWHAT ELEVATED [EN EL MEDIO, ALGO ELEVADO]

Música: Thom Willems en colaboración con Leslie Stuck

Escenario, iluminación, vestuario: William Forsythe

Coreografiada para: Sylvie Guillem, Isabell Guérin, Laurent Hillaire, Manuel Legris, Karin Averty, Fanny Gáida, Lionel Delanoë, Virgine Rousselière, Nathalie Aubin

Estreno: 30 de mayo de 1987, Ballet de la Ópera de París, París

Estreno en Fráncfort: 10 de enero de 1988, Ballet de Fráncfort

SAME OLD STORY [MISMA VIEJA HISTORIA]

Música: Thom Willems

Escenario, iluminación, vestuario: William Forsythe

Texto: Nicholas Champion, Kathleen Fitzgerald, William Forsythe

Estreno: 5 de junio de 1987, Ballet de Fráncfort, Hamburgo

1988

IMPRESSING THE CZAR [IMPACTANDO AL ZAR]

Contiene: POTEMKINS UNTERSCHRIFT [LA FIRMA DE POTEMKIN], IN THE MIDDLE, SOMEWHAT ELEVATED, LA MAISON DE MEZZO-PREZZO [LA CASA DE MEDIO-PRECIO], BONGO BONGO NAGEELA, MR. PNUIT GOES TO THE BIG TOP [BONGO BONGO NAGEELA. EL SEÑOR PEANUT VA A LO MÁS ALTO]

Música: Ludwig van Beethoven «Cuarteto de cuerda en do sostenido menor, N.º 14, Op. 131»; Eva Crossman-Hecht, Leslie Stuck, Thom Willems

Escenario: Michael Simon

Vestuario: Férial Simon

Iluminación: William Forsythe, Michael Simon

Texto: Richard Fein, Kathleen Fitzgerald, William Forsythe

Coreografiada para: Kathleen Fitzgerald (Agnes), Ana Catalina Roman (Rosa), Richard Fein (Rodger Wilco), Luc Vercruyse (Mr. Prnut), Stephen Galloway y David Kern (The Grim Brothers)

Estreno: 10 de enero de 1988, Ballet de Fráncfort, Fráncfort

BEHIND THE CHINA DOGS [DETRÁS DE LOS PERROS DE PORCELANA⁵]

Música: Leslie Stuck

China Dogs: Cara Perlman

Iluminación, vestuario: William Forsythe

Estreno: 7 de mayo de 1988, Ballet de la Ciudad de Nueva York, Nueva York

Estreno en Fráncfort: 26 de noviembre de 1988, Ballet de Fráncfort

THE VILE PARODY OF ADDRESS [LA VIL PARODIA DE LA DESTREZA⁶]

Música: J. S. Bach «Piano bien temperado»

Escenario, iluminación, vestuario: William Forsythe

Texto: William Forsythe

Estreno: 26 de noviembre de 1988, Ballet de Fráncfort, Fráncfort

1989

ENEMY IN THE FIGURE [ENEMIGO EN LA FIGURA]

Música: Thom Willems

Escenario, iluminación, vestuario: William Forsythe

Coreografiado para: Elisabeth Corbett, Isabelle Gerber, Jennifer Grisette, Ana Catalina Roman, Andrea Tallis, Stephen Galloway, Andrew Levinson, Thomas McManus, Antony Rizzi

Estreno: 13 de mayo de 1989, Ballet de Fráncfort, Fráncfort

SLINGERLAND (PARTE 1) [PAÍS DE HONDEROS⁷]

Música: Gavin Bryars «Three Viennese Dancers»

Objetos, imágenes, película: Cara Perlman
Escenario, iluminación, vestuario: William Forsythe

Coreografiado para: Tracy-Kai Maier, Mayra Rodríguez, Alan Barnes, Marc Spradling, Ana Catalina Roman, Carlos Iturriz, David Kern, Stephen Galloway
Bonnie Meurice, Agnés Noltenius, Irene Klein, Helen Picket

Estreno: 25 de noviembre de 1989, Ballet de Fráncfort, Fráncfort

1990

LIMB'S THEOREM [TEOREMA DE MIEMBROS]

Contiene: ENEMY IN THE FIGURE

Música: Thom Willems

Escenario Parte I y III: Michael Simon

Escenario Parte II: William Forsythe
Colaboración en el esbozo: Heidi Gilpin

Vestuario: Parte I y III: Férial Simon

Vestuario: Parte II: William Forsythe
Iluminación: William Forsythe, Michael Simon

Estreno: 17 de marzo de 1990, Ballet de Fráncfort, Fráncfort

SLINGERLAND (PARTES I-III)

Originalmente Parte II (posteriormente Parte III)

Música: Thom Willems

Objetos, imágenes: Cara Perlman

Escenario, iluminación, vestuario: William Forsythe

Estreno: 25 de junio de 1990, Ballet de Fráncfort, Ámsterdam

SLINGERLAND (originalmente Parte III, posteriormente Parte IV)
Música: Gavin Bryars «Sub Rosa»
Objetos, imágenes: Cara Perlman
Escenario, iluminación, vestuario: William Forsythe
Estreno: 25 de junio de 1990, Ballet de Fráncfort, Ámsterdam

SLINGERLAND (PARTE I-IV)
Originalmente Parte IV (posteriormente Parte II)
Música: Thom Willems
Objetos, imágenes: Cara Perlman
Escenario, iluminación, vestuario: William Forsythe
Estreno: 20 de octubre de 1990, Ballet de Fráncfort, París

1991

THE SECOND DETAIL [EL SEGUNDO DETALLE]
Música: Thom Willems
Escenario, iluminación, vestuario: William Forsythe
White Dress «Colombe»: Issey Miyake
Estreno: 20 de febrero de 1991, Ballet Nacional de Canadá, Toronto
Estreno en Fráncfort: 21 de diciembre de 1991, Ballet de Fráncfort (como Teil II de THE LOSS OF SMALL DETAIL)

THE LOSS OF SMALL DETAIL (Nueva versión)
Música: Thom Willems
Escenario, iluminación: William Forsythe
Vestuario: Issey Miyake
Película: Helga Funderl (HUND IM SCHNEE [PERRO EN LA NIEVE]), William Forsythe, Fiona

LÉUS (BETWEEN MEDIUMS)
Texto: William Forsythe; Yukio Mishima, RUNAWAY HORSES; Jerome Rothenberg, TECHNICIANS OF THE SACRED
Estreno: 11 de mayo de 1991, Ballet de Fráncfort, Fráncfort

SNAP. WOVEN EFFORT [ENCAJE. ESFUERZO TEJIDO®]
Música: Thom Willems
Escenario, iluminación: William Forsythe
Vestuario: Gianni Versace
Texto: Mark Adam, Christine Biirkle, Dana Caspersen, William Forsythe, Stephen Galloway, David Kern, Helen Pickett
Estreno: 26 de octubre de 1991, Ballet de Fráncfort, Fráncfort
MARION / MARION
Música: Bernard Herman «Temptation N.º 5» (Banda sonora de la película PSYCHOSIS de Hitchcock)
Escenario, iluminación: William Forsythe
Vestuario: Gianni Versace
Coreografiada para: Alida Chase, Sabine Kupferberg
Estreno: 8 de noviembre de 1991, Nederlands Dans Theater III, La Haya

THE LOSS OF SMALL DETAIL (Versión de velada completa)
Contiene: THE SECOND DETAIL y THE LOSS OF SMALL DETAIL (Versión del 11 de mayo de 1991)
Estreno: 21 de diciembre de 1991, Ballet de Fráncfort, Fráncfort

1992

HERMAN SCHMERMAN⁹ (PARTE I)

Música: Thom Willems («Just Ducky»)

Iluminación: Marc Stanley

Vestuario: Gianni Versace

Coreografiada para: Kyra Nichols, Margaret Tracey, Wendy Whelan, Jeffrey Edwards, Ethan Stiefel

Estreno: 28 de mayo de 1992, Ballet de la Ciudad de Nueva York, Nueva York

AS A GARDEN IN THIS SETTING [COMO UN JARDÍN EN ESTA DISPOSICIÓN]

Música: Thom Willems

Escenario, iluminación: William Forsythe

Vestuario: Issey Miyake, Naoki Takizawa

Dramaturgia: Steven Valk

Vídeo: Sean Toren

Coreografiada para: Christine Bürkle, Agnes Noltenius, Ana Catalina Roman, Jone San Martín, Shaun Amyot, Stephen Galloway, David Kern, Brian Reeder, Antony Rizzi

Estreno: 13 de junio de 1992, Ballet de Fráncfort, Fráncfort

HERMAN SCHMERMAN PAS

Contiene: HERMAN SCHMERMAN Parte I

Iluminación: William Forsythe

Vestuario: William Forsythe, Gianni Versace

Coreografiado para: Tracy-Kai Maier, Marc Spradling

Estreno: 26 de septiembre de 1992, Ballet de Fráncfort, Fráncfort

ALIE/N A(C)TION¹⁰

Música: Arnold Schönberg, Thom Willems

Escenario: William Forsythe

Iluminación: William Forsythe

Vestuario: Steven Galloway

Dramaturgia Parte I: Steven Valk

Programa informático: David Kern

Vídeo: Sean Toren, Steven Valk

Parte I coreografiada para: Christine Bürkle, Dana Caspersen, Franceca Harper, Helen Pickett, Ana Catalina Roman, Noah Gelber, Jacopo Godani, Thomas McManus, Antony Rizzi, David Kern

Estreno: 19 de diciembre de 1992, Ballet de Fráncfort, Fráncfort

Nueva versión: 5 de noviembre de 1993, Ballet de Fráncfort, Fráncfort

1993

QUINTETT

Coreografía: William Forsythe en colaboración con Dana Caspersen, Stephen Galloway, Jacopo Godani, Thomas McManus y Jone San Martín
Música: Gavin Bryars «Jesus blood never falls me yet»

Escenario, iluminación: William Forsythe

Vestuario: Stephen Galloway

Estreno: 9 de octubre de 1993, Ballet de Fráncfort, Fráncfort

AS A GARDEN IN THIS SETTING (versión de velada completa)

Contiene: AS A GARDEN IN THIS SETTING

Música: Thom Willems

Vestuario: Issey Miyake, Naoki Takizawa

Escenario, iluminación: William Forsythe

Dramaturgia: Steven Valk

Estreno: 18 de diciembre de 1993, Ballet de Fráncfort, Fráncfort

1994

SELF MEANT TO GOVERN [AUTOSUPUESTO DIRIGIR]

Música: Thom Willems en colaboración con Maxim Franke

Violín: Maxim Franke

Escenario, iluminación: William Forsythe

Vestuario: Stephen Galloway

Coreografiado para: Christine Bürkle,

Francesca Harper, Jill Johnson, Emily

Molnar, Ana Catalina Roman, Andrea Tallis

Estreno: 2 de julio de 1994, Ballet de Fráncfort, Fráncfort

PIVOT HOUSE [CASA PIVOTE]

Música: Kraton Surakarta

Vestuario: Stephen Galloway

Escenario, iluminación: William Forsythe

Vídeo: Richard Caon

Estreno: 13 de diciembre de 1994, Reggio

Emilia, Italia

1.ª versión: París, 18 de octubre de 1994

1995

EIDOS: TELOS^{II}

Contiene: SELF MEANT TO GOVERN (Parte I de EIDOS: TELOS)

Esbozo y organización: William Forsythe

Coreografía: William Forsythe en colaboración con la compañía

Música y Procesamiento: Parte I: Thom Willems en colaboración con Maxim

Franke; Partes II, III: Thom Willems en colaboración con Joel Ryan

Asistente: Dirk Flaubrich

Texto: William Forsythe siguiendo a Roberto Calasso

Monólogo de la parte II escrito por: Dana Caspersen

Vestuario: Naoki Takizawa (Miyake Design Studio), Stephen Galloway (Parte II)

Estreno: 28 de enero de 1995, Ballet de Fráncfort, Fráncfort

FIRSTTEXT [PRIMERTEXO]

Coreografía: Dana Caspersen, William Forsythe, Antony Rizzo

Música: Thom Willems

Escenario, iluminación: William Forsythe

Vestuario: Raymond Dragon Design Inc.

Estreno: 27 de abril de 1995, The Royal Ballet, Londres

Estreno en Fráncfort: 27 de mayo de 1995, Ballet de Fráncfort

INVISIBLE FILM [FILME INVISIBLE]

Música: J. S. Bach «Variaciones Goldberg»;
Georg Friedrich Händel «Concerti Grossi
Opus 6; Henry Purcell «Fatazias», «In
Nomines»

Escenario, iluminación: William Forsythe
Vestuario: Stephen Galloway
Texto: William Forsythe, Parliament
Non-Actor: David Morrow
Estreno: 27 de mayo de 1995, Ballet de
Fráncfort, Fráncfort

OF ANY IF AND [DE ALGUNO SI Y]

Música: Thom Willems
Escenario, iluminación: William Forsythe
Vestuario: Stephen Galloway
Texto: Dana Caspersen, William Forsythe
Coreografiada para: Dana Caspersen,
Thomas McManus
Estreno: 27 de mayo de 1995, Ballet de
Fráncfort, Fráncfort

THE THE [EL EL]

Coreografía: Dana Caspersen, William
Forsythe
Escenario, iluminación: William Forsythe
Vestuario: Stephen Galloway
Estreno: 8 de octubre de 1995, Holland
Dance Festival, La Haya
Estreno en Fráncfort: 20 de enero
de 1996

FOUR POINT COUNTER [CUATRO PUNTO CONTRA¹²]

Música: Thom Willems
Escenario, iluminación: William Forsythe
Vestuario: Stephen Galloway
Estreno: 16 de noviembre de 1995,
Nederlands Dans Theater, La Haya
Estreno en Fráncfort: 20 de enero de 1996

1996

SIX COUNTER POINTS [SEIS CONTRA PUNTOS¹³]

1. THE THE (cocoreógrafa: Dana Caspersen)
Estreno: 8 de octubre de 1995
2. DUO
Música: Thom Willems
Escenario, iluminación, vestuario:
William Forsythe
Coreografiada para: Regina van Berkel,
Jill Johnson
Estreno: 20 de enero de 1996, Ballet de
Fráncfort, Fráncfort
3. TRIO
Música: Ludwig van Beethoven
«Cuarteto de cuerda N.º 15 en la
menor, op. 132»
Escenario, iluminación: William
Forsythe
Vestuario: Stephen Galloway
Coreografiada para: Dana Caspersen,
Jacopo Godani,
Thomas McManus
Estreno: 20 de enero de 1996, Ballet de
Fráncfort, Fráncfort
4. FOUR POINT COUNTER
Estreno: 16 de noviembre de 1995
5. TWO BALLETS IN THE MANOR OF THE LATE
20TH CENTURY: [DOS BALLETS EN EL SEÑORÍO¹⁴
DE FINALES DEL SIGLO XX]

APPROXIMATE SONATA [SONATA APROXIMADA]
Música: Thom Willems, Tricky: «Pumpkin»
Vestuario: Stephen Galloway
Coreografiada para: Stefanie Arndt,
Nora Kimball, Victoria Mazzarelli, Agnes
Noltenius, Alan Barnes, Demond Hart,
Antony Rizzi, Ander Zabala
Estreno: 20 de enero de 1996, Ballet de
Fráncfort, Fráncfort

THE VERTIGINOUS THRILL OF EXACTITUDE [LA
VERTIGINOSA EXCITACIÓN DE LA EXACTITUD]
Música: Franz Schubert, Allegro Vivace de
la «Sinfonía N.º 9 en do mayor»
Grabación: The Royal Philharmonie
Orchestra
Director: Carlos Paita
Escenario, iluminación: William Forsythe
Vestuario: Stephen Galloway
Coreografiada para: Laura Graham,
Francesca Harper, Helen Picket, Noah
Gelber, Desmond Richardson
Estreno: 20 de enero de 1996, Ballet de
Fráncfort, Fráncfort

SLEEPERS GUTS [AGALLAS DE DURMIENTES]
Coreografía: Parte I: William Forsythe en
colaboración con la compañía; Parte II:
William Forsythe; Parte III: Jacopo Godani
Música: Thom Willems, Joel Ryan
Escenario, iluminación: William Forsythe
Vestuario: Stephen Galloway
Video: Nik Haffner, Bill Seaman
Gráficas de proyección: Mark Goulthorpe
Procesamiento digital de la música: Joel
Ryan, Dirk Haubrich
Asistencia musical: Chris Salter
Asistente de producción: Simon Frearson

Parte III Coreografías para: Jacopo Godani,
Ander Zabala
Estreno: 25 de octubre de 1996, Ballet de
Fráncfort, Fráncfort

1997

HYPOTHETICAL STREAM II [FLUJO HIPOTÉTICO II]
Coreografía: William Forsythe, Regina van
Berkel, Christine Burkle, Ana Catalina
Roman, Jone San Martin, Timothy
Couchman, Noah Gelber, Jacopo Godani,
Antony Rizzi y Richard Siegal
Música: Stuart Dempster «Standing
Waves»; Ingram Marshall «Fog Tropes»
Escenario, iluminación: William Forsythe
Vestuario: Stephen Galloway
Estreno: 14 de septiembre de 1997, Ballet
de Fráncfort, Fráncfort

1998

SMALL VOID [PEQUEÑO HUECO]
Coreografía: William Forsythe en
colaboración con Stefanie Arndt, Alan
Barnes, Dana Caspersen, Noah Gelber,
Anders Hellström, Fabrice Mazliah, Tamas
Moritz, Crystal Pite, Jone San Martin,
Richard Siegal, Pascal Touzeau, Sjoerd
Vreugdenhil
Música: Thom Willems
Escenario, iluminación: William Forsythe
Vestuario: Stephen Galloway
Estreno: 30 de enero de 1998, Ballet de
Fráncfort, Fráncfort

OPUS 31

Música: Arnold Schönberg «Variaciones para orquesta op. 31»

Análisis musical: David Morrow

Escenario, iluminación: William Forsythe

Vestuario: Stephen Galloway

Estreno: 30 de enero de 1998, Ballet de Fráncfort, Fráncfort

QUARTETTO

Música: Thom Willems

Escenario, iluminación: William Forsythe

Vestuario: Stephen Galloway

Coreografiado para: Alessandra Ferri, Maximiliano Guerra, Massimo Murru, Desmond Richardson

Estreno: 8 de septiembre de 1998, Ballet del Teatro de la Scala de Milán, Milán

WORKWITHINWORK (Ballet en 2 partes)

[OBRAENOBRA]

Parte I: WORKWITHINWORK

Música: Luciano Berio «Dúos para 2 violines Vol. 1» (1979-1983)

Escenario, iluminación: William Forsythe

Vestuario: Stephen Galloway

Estreno: 16 de octubre de 1998, Ballet de Fráncfort, Fráncfort

Parte II: QUARTETTE

Música: Thom Willems

Violín: Verena Sommer

Violín: Maxim Franke

Violonchelo: Matthias Lorenz

Viola: Kathrin Flock

Escenario, iluminación: William Forsythe

Vestuario: Stephen Galloway

Coreografiado para: Dana Caspersen, Laura Graham, Alan Barnes, Timothy Couchman,

Thierry Guiderdoni, Fabrice Mazliah, Aaron Watkin, Richard Siegal, Maurice Causey, Anders Hellstroem Estreno: 16 de octubre de 1998, Ballet de Fráncfort, Fráncfort

1999

WOUNDWORK¹⁵

Música: Thom Willems

Escenario, iluminación: William Forsythe

Vestuario: Stephen Galloway

Coreografiado para: Isabelle Guérin, Laurent Hilaire, Carole Arbo, Manuel Legris

Estreno: 31 de marzo de 1999, Ballet de la Ópera de París, París

PAS./ PARTS

Música: Thom Willems

Escenario, iluminación: William Forsythe

Vestuario: Stephen Galloway

Estreno: 31 de marzo de 1999, Ballet de la Ópera de París, París

ENDLESS HOUSE [EDIFICIO SIN FIN]

Coreografía: William Forsythe y el Ballet de Fráncfort

Bosquejo, escenario e iluminación: William Forsythe

Parte I:

Dirección: Dana Caspersen

Escenario, iluminación: William Forsythe

Texto: Charles Manson

Música: Gamelan de Java «Sirimpi» (Preparativos para la muerte)

Actores: William Forsythe, Ron Thornhill

Estreno: 15 de octubre de 1999, Ballet de

Fráncfort, Fráncfort (Ópera)

Parte II:

Dirección: William Forsythe

Música: Autopoleses (Ekkehard Ehlers, Sebastian Meissner), Mille Plateaux / EVA-Medien, Thom Willems

Escenario, iluminación: William Forsythe

Vestuario: Stephen Galloway

Texto: Emily Bronte, Dana Caspersen, William Forsythe

Colaboración dramática: Steven Valk, Dana Caspersen

Diseño de sonido: Bernhard Klein, Dietrich Krüger, Niels Lanz

Estreno: 15 de octubre de 1999, Ballet de Fráncfort, Fráncfort (Terminal de Bockenheimer)

2000

DIE BEFRAGUNG DES ROBERT SCOTT † (versión de velada completa)

Contiene: ONE FLAT THING, REPRODUCED [UNA COSA PLANA, REPRODUCIDA]

Música: Thom Willems

Escenario, iluminación: William Forsythe

Vestuario: Stephen Galloway

Estreno: 2 de febrero de 2000, Ballet de Fráncfort, Fráncfort (Terminal de Bockenheimer)

7 TO 10 PASSAGES [DE 7 A 10 PASAJES]

Música: Thom Willems

Escenario, iluminación: William Forsythe

Estreno: 23 de febrero de 2000, Ballet de Fráncfort, Bruselas

ONE FLAT THING, REPRODUCED

Música: Thom Willems

Escenario, iluminación: William Forsythe

Vestuario: Stephen Galloway

Estreno: 2 de febrero de 2000, Ballet de Fráncfort, Fráncfort

Estreno como pieza autónoma: 23 de febrero de 2000, Ballet de Fráncfort, Bruselas

KAMMER/KAMMER¹⁷

Texto: Anne Carson, IRONY IS NOT ENOUGH: ESSAY ON MY LIFE AS CATHERINE DENEUVE (2ND DRAFT); Douglas A. Martin, OUTLINE OF MY LOVER

Escenario, vestuario, iluminación: William Forsythe

Película: Martin Schwember

Software de vídeo «Image/ine»: Tom Demeyer / S. T. E. I. M.

Diseño de vídeo: Philip Bußmann

Cámara: Ursula Maurer

Coordinación de vídeo en directo:

Agnieszka Trojak

Música: J. S. Bach, H. von Bieber, G. P. Telemann, J. S. Bach / F. Busoni, Thom Willems

Piano: Alessio Silvestrin / David Morrow

Diseño de sonido: Joel Ryan

Actores: Dana Caspersen (Catherine Deneuve), Antony Rlzi (Boy in the blue sock hat)

Estreno: 8 de diciembre de 2000, Ballet de Fráncfort, Fráncfort (Terminal de Bockenheimer)

2001

WOOLF PHRASE [FRASE WOOLF¹⁶]

Música: Thom Willems

Motivo musical: Ekkehard Ehlers

Procesamiento de sonido: Bernhard Klein

Escenario e iluminación: William Forsythe

Vestuario: William Forsythe

Realización del vestuario: Dietmar Fremde,
Gabriele Nickel

Coreografiada para: Prue Lang, Richard
Siegal

Estreno: 15 de marzo de 2001, Ballet de
Fráncfort, Fráncfort

WOOLF PHRASE (versión de velada completa)

Coreografía: William Forsythe y los
bailarines del Ballet de Fráncfort

Escenario e Iluminación: William Forsythe

Texto: Virginia Woolf, MRS. DALLOWAY

Música Parte I: Thom Willems

Música Parte II: William Forsythe, David

Morrow con motivos musicales de Thom
Willems, Ekkehard Ehlers

Piano: David Morrow

Diseño de sonido: Bernhard Klein, Dietrich
Krüger, Niels Lanz

Realización del vestuario: Dietmar Fremde

Estreno: 21 de septiembre de 2001, Ballet
de Fráncfort, Fráncfort (Terminal de
Bockenheim)

2002

THE ROOM AS IT WAS [LA HABITACIÓN TAL Y COMO
ESTABA]

Música: Thom Willems

Escenario e iluminación: William Forsythe

Vestuario: Stephen Galloway

Coreografiada para: Dana Caspersen,
Francesca Caroti, Jill Johnson, Jone San
Martin, Stephen Galloway, Fabrice Mazliah,
Christopher Roman, Ander Zabala
Estreno: 14 de febrero de 2002, Ballet de
Fráncfort, Fráncfort

DOUBLE/SINGLE

Música: J. S. Bach

Escenario, iluminación, vestuario: William
Forsythe

Estreno 14 de abril de 2002, Ballet de
Fráncfort, Ámsterdam

33/3

Música: Thom Willems en colaboración
con Olivier Sliepen

Saxofón: Olivier Sliepen

Escenario e iluminación: William Forsythe

Vestuario: William Forsythe (Bergman,
Fráncfort)

Tap Consultant: Holly Brubach

Estreno: 11 de septiembre de 2002, Ballet
de Fráncfort, Fráncfort

(N.N.N.N.)

Música: Thom Willems

Escenario, iluminación y vestuario:
William Forsythe

Coreografiado para: Cyril Baldy, Amando
González, Georg Reischl, Ander Zabala

Estreno: 21 de noviembre de 2002, Ballet
de Fráncfort, Fráncfort 2003

2003

DECREATION [DECREACIÓN]

Escenario: William Forsythe
Iluminación: Ian Walther, William Forsythe
Música: David Morrow
Vestuario: Claudia Hill
Dramaturgia: Rebecca Groves
Diseño de vídeo: Philip Bußmann
Diseño de sonido: Bernd Klein
Cámara: Dietrich Krüger
Estreno: 27 de abril de 2003, Ballet de Fráncfort, Fráncfort (Terminal de Bockenheimer)

RICERCAR

Música: David Morrow, Variaciones sobre Ricercar a 6 de la «Ofrenda musical» de J. S. Bach
Escenario, iluminación, vestuario: William Forsythe
Estreno: 13 de noviembre de 2003, Ballet de Fráncfort, Fráncfort

2004

WEAR [LLEVAR¹⁸]

Música: Ryoji Ikeda, Op. 1, ejecutada en vivo por Ensemble Modern
Escenario e iluminación: William Forsythe
Vestuario: Yasco Otomo
Estreno: 22 de enero de 2004, Bockenheimer Depot, Fráncfort

WE LIVE HERE [VIVIMOS AQUÍ]

Por y con: Yoko Ando, Cyril Baldi, Francesca Caroti, Dana Caspersen, Mauricio de Oliveria, William Forsythe,

Stephen Galloway, Amancio Gonzalez, Rebecca Groves, Thierry Guiderdoni, Ayman harper, Sang Jijia, David Kern, Dietrich Krüger, Marthe Krummenacher, Brock Labrenz, Vanessa le Mat, Jone San Martín, Fabrice Mazliah, Georg Reischlm Heidi Vierthaler, Jan Walther, Tom Willems, y Ander Zabala.
Estreno: 19 de abril de 2004, Fráncfort

2005

WOUNDWORK II

Música: Thom Willems
Escenario e iluminación: William Forsythe
Vestuario: Issey Miyake
Estreno: 16 de junio de 2015, Staatsschauspiel Dresde, Dresde

CLOUDS AFTER CRANACH [NUBES INSPIRADAS EN CRANACH]

Coreografía en dos actos
Música: David Morrow
Escenario, iluminación y vestuario: William Forsythe
Diseño de sonido: Dietrich Krüger y Niels Lanz
Tratamiento voces, programación DSP: Andreas Breitscheid y Daniel Poletti, en colaboración con el Forum Neues Musiktheater Staatsoper Stuttgart.
Speakers: Amancio González, David Kern, y Jone San Martín
Texto: William Forsythe
Estreno: 26 de noviembre de 2005, Bockenheimer Depot, Fráncfort.

2006

THREE ATMOSPHERIC STUDIES [TRES ESTUDIOS ATMOSFÉRICOS]

Ballet en 3 actos: Partes I y II: Clouds after
Cranach. Parte III: Study III.

Música, Parte II: David Morrow. Parte III:
Thom Willems

Escenario e iluminación: William Forsythe

Vestuario: Satoru Choko y Dorothee Merg

Diseño de sonido: Dietrich Krüger y Niels
Lanz

Tratamiento voces, programación DSP:

Andreas Breitscheid y Daniel Poletti,
en colaboración con el Forum Neues
Musiktheater Staatsoper Stuttgart.

Speakers Parte II: Amancio González,
David Kern, y Jone San Martín

Textos Parte III: William Forsythe, Dana
Caspersen, David Kern

Estreno: 2 de febrero de 2006,
spielzeiteuropa, haus der Berliner
Festspiele, Berlín

HETEROTOPIA¹⁹

Ballet a velada en un acto

Música: Thom Willems

Vestuario: Dorothee Merg

Diseño de sonido: Dietrich Krüger y Niels
Lanz

Dramaturgia: Freya Vas-Rhee

Estreno: 25 de octubre de 2006,
Schauspielhaus Zürich, Zürich

RONG²⁰

Música: Silkk the Shocker featuring
Mystikal, Prince

Escenario e iluminación: William Forsythe

Vestuario: Dorothee Merg y Gianni Versace

Estreno: 22 de noviembre de 2006

Bockenheimer Depot, Fráncfort.

2007

FIVEFOLD [CINCO VECES]

Música (comp. e int.): David Morrow

Vestuario: Dorothee Merg

Estreno: 1 de febrero de 2007,

Festspielhaus Hellerau, Dresde

ANGLOSCURO/CAMERASCURA [ÁNGULO OSCURO/ CÁMARA OSCURA]

Ballet a velada en dos partes

Música: Tjom Willems

Escenario e iluminación: William Forsythe

Vestuario: William Forsythe, Dorothee
Merg e Issey Miyake

Diseño de software: Andreas Breitscheid

Diseño de sonido: Niels Lanz

Música glassarmonika: Anna Tenta y David
Kern

Dirección vídeo: Philip Bußmann

Diseño vídeo: Philip Bußmann, William
Forsythe y Dietrich Krüger

Dramaturgia: Freya Vass-Rhee

Estreno: 3 de mayo de 2007, Bockenheimer
Depot, Fráncfort

THE DEFENDERS [LOS DEFENSORES]
Coreografía a velada en un acto
Música: Dietrich Krüger y Thom Willems
Escenario: William Forsythe
Iluminación: Tanja Rühl
Vestuario: Dorothee Merg
Realización técnica: Max Schubert
Sonido: Dietrich Krüger
Dramaturgia: Immanuel Schipper y Freya Vass-Rhee
Estreno: 4 de noviembre de 2007,
Schiffbau Halle I, Zúrich

NOWHERE AND EVERYWHERE AT THE SAME TIME
[EN NINGÚN LADO Y EN TODAS PARTES A LA VEZ]
Nueva versión a velada
Estreno: 16 de noviembre de 2007,
Bockenheimer Depot, Fráncfort

2008

YES, WE CAN'T [SI, NO PODEMOS]
Coreografía a velada en un acto
Música: Dietrich Krüger, Niels Lanz y
David Morrow
Iluminación: Ulf Naumann y Tanja Rühl
Vestuario: Dorothee Merg
Asistencia de producción: Thierry
Guiderdoni y Freya Vass-Rhee
Software de partitura: David Kern
Estreno: 5 de marzo de 2008,
Festspielhaus Hellerau, Dresde

I DON'T BELIEVE IN OUTER SPACE [NO CREO EN EL
ESPACIO EXTERIOR]
Coreografía a velada en un acto
Música: Thom Willems
Escenario: William Forsythe

Iluminación: Tanja Rühl y Ulf Naumann
Vestuario: Dorothee Merg
Diseño de sonido: Niels Lanz
Gráfica: Dietrich Krüger
Asistente dramaturgo: Freya Vass-Rhee
Texto adicional: Dana Caspersen, Tilman
O'Donnell y William Forsythe
Estreno: 20 de noviembre de 2008,
Bockenheimer Depot, Fráncfort

2009

ANGOLOSCURO
Coreografía a velada en un acto (nueva
versión)
Música: Thom Willems
Escenario e iluminación: William Forsythe
Vestuario: Dorothee Merg, William
Forsythe y Issey Miyake
Diseño de sonido: Niels Lanz
Asistente dramaturgo: Freya Vass-Rhee
Estreno: 12 de febrero de 2009,
Bockenheimer Depot, Fráncfort

THE RETURNS [LOS RETORNOS]
Música: Dietrich Krüger, Sebastian Rietz,
Thom Willems y Ricky Lee Jones
Escenario: William Forsythe
Iluminación: Ulf Naumann y Tanja Rühl
Vestuario: William Forsythe, Stephen
Galloway y Dorothee Merg
Piano: David Morrow
Diseño gráfico: Dietrich Krüger
Asistente dramaturgo: Freya Vass-Rhee
Estreno: 24 de junio de 2009,
Festspielhaus Hellerau, Dresde

THEATRICAL ARSENAL II [ARSENAL TEATRAL II]
Coreografía a velada en dos actos
Música: Thom Willems
Iluminación: Ulf Naumann y Tabja Rühl
Vestuario: Dorothee Merg
Estreno: 20 de noviembre de 2009,
Bockenheimer Depot, Fráncfort

2010

YES WE CAN'T (nueva versión)
Música: David Morrow
Iluminación: Ulf Naumann y Tanja Rühl
Vestuario: Dorothee Merg
Asistente de producción: Freya Vass-Rhee,
Thierry Guiderdoni
Estreno, 16 de abril de 2010, Mercat de les
Flors, Barcelona

TWO PART INVENTION [INVENCIÓN EN DOS PARTES]
Solo
Música: Thom Willems
Intérprete: Noah P. Gelber
Estreno: 10 de abril de 2009, Dance Salad
Festival, Houston, Texas

WHOLE IN THE HEAD [ÍNTEGRO EN LA CABEZA²¹]
Música: Thom Willems
Iluminación: Tanja Rühl y Ulf Naumann
Vestuario: Dorothee Merg
Estreno: 18 de noviembre de 2010,
Bockenheimer Depot, Fráncfort

2011

SIDER
Música: Thom Willems
Iluminación: Tanja Rühl y Ulf Naumann

Escultura luminosa: Spencer Finch
Vestuario: Dorothee Merg
Estreno: 9 de Octubre de 2013, BAM,
Nueva York

2016

PAS/PARTS 2016 (Nueva versión)
Música: Thom Willems
Escenario, iluminación: William Forsythe
Vestuario: Stephen Galloway
BLAKE WORKS [TRABAJOS SOBRE BLAKE²²]
Música: James Blake
Iluminación: William Forsythe y Tanja Rühl
Vestuario: William Forsythe y Dorothee
Merg
Estreno: 4 de julio 2016, Opéra de París

2017

ARTIFACT 2017 (Nueva versión)
Texto: William Forsythe
Música: Parte 1: Eva Crossman-Hecht,
J. S. Bach
Parte 2: J. S. Bach, «Partitura N.º 2
BWV1004 en re menor, Chacona»
Violín: Nathan Milstein
Parte 3: Collage de sonido: William
Forsythe
Parte 4: Eva Crossman-Hecht, J. S. Bach
Escenario, iluminación, vestuario: William
Forsythe
Estreno: 23 de febrero de 2017, Boston
Ballet
English National Ballet

I. Films y vídeos

1984

Bergab | CUESTA BAJO |

Proyecto: Bernard Benz, Alida Chase,
William Forsythe, Lara Periman, Marcus
Pries, Ron Hornbill

Música: Alban Berg, 3 piezas para
Orquesta Op. 8 interpretadas por la
Orquesta Sinfónica de Viena

Director: Lorin Maazel

Estreno: 23 de mayo de 1984, Zeller de a
Ópera Estatal de Viena, Viena

Estreno en Francfort: 4 de noviembre de
1984 Parte I de AUDIO VISUAL STRESS |

1995

Solo Video-coreografía |

Música: Thom Willems

Productor: RD-Studio Productions, France
2, 3BC TV

Director: Thomas Lowell Balogh

Productor ejecutivo: Beatrice Dupont

Estreno: 26 de diciembre de 1995

1997

FROM A CLASSICAL POSITION Video-coreografía |

Coreografía: Dana Cospersen, William
Forsythe

Música: Thom Willems

Productora: Debora Hauer

Copyright: Euphoria for Channel 4, Londres

2007

ANTIPODES I / II [ANTIPODAS]

Vídeo

Música: György Ligeti

Cámara: Dieter Jochening

Estreno: 6 de mayo de 2007, MAKG, MAK
de Viena, Austria

EMATIC VARIATIONS ON ONE LAI HING,
REPRODUCED | VARIACIONES EMÁTICAS SOBRE ONE
LAI HING, REPRODUCED |

Vídeo

Director: Penny Le Phey

Estreno: 9 de octubre de 2007,
ESTSPÉCÍALUS de Viena, Austria

2008

SUSPENSE

Vídeo

Cámara: Dietrich Krüger

Interprete: William Forsythe

Estreno: 17 de mayo de 2008, USTVA
Blickle Fundación, Austria

BOOKMARKING [ACER DEBROS]

Vídeo

Cámara: Dietrich Krüger

Interprete: William Forsythe

Estreno: 17 de mayo de 2008, USTVA
Blickle Fundación, Austria

2010

HOMMAGE TO STEINA AND WOODY VASULKA

Vídeo

Desarrollo de software vídeo: Philip
Bußmann

Estreno: 22 de junio de 2010, Musée Fabre,
Montpellier

1-2-3

(vídeo-instalación)

22 de junio 2010, Pavillon Populaire,
Montpellier

2011

LECTURES FROM IMPROVISATION TECHNOLOGIES

(vídeo)

Performer: William Forsythe

Prod.: The Forsythe Company y ZKM
Boston, ICA

2016

ALIGNUNG²³

(film)

Concepto coreográfico: William Forsythe y
Rauf «Rubberleg» Yasit

Performers: Rauf «Rubberleg» Yasit y Rley
Watts

Prod. Opéra National de Paris

III. Instalaciones

1989

BOOK N(7); DANCE/MECHANICS/3PM/STREETS/RED
FLAME/ERATO

Objeto coreográfico para *The Books of
Groningen* (1989) de Daniel Liebeskind

1997

TIGHT ROARING CIRCLE [ESTRECHO CÍRCULO
ESTRUENDOSO]

Instalación: Dana Caspersen, William
Forsythe, Joel Ryan

Música: Joel Ryan

Del 26 de marzo al 27 de abril de 1997,
Instalación para Artangel Londres,
Roundhouse, Londres

1999

WHITE BOUNCY CASTLE [CASTILLO BLANCO PARA
REBOTAR]

Instalación: Dana Caspersen, William
Forsythe, Joel Ryan

Música: Joel Ryan

Del 19 de diciembre de 1999 al 9 de
enero de 2000, Fráncfort, Terminal de
Bockenheim

Del 15 al 20 de septiembre de 2003, Viena,
Tanzquartier

Del 20 al 31 de diciembre de 2003, del 1 al
4 de enero de 2004, Fráncfort, Terminal de
Bockenheim

2000

CITY OF ABSTRACTS [CIUDAD DE ABSTRACTOS]

Idea y bosquejo: William Forsythe

Del 24 de noviembre de 2000 hasta el 7 de diciembre de 2000

Comisaría central de Fráncfort, Plaza Willy-Brandt y Terminal de Bockenheimer en cooperación con Atelier Markgraph

Del 29 de septiembre al 4 de octubre de 2003 París, Teatro Nacional de Chaillot, Esplanade du Trocadéro

2002

SCATTERED CROWD [MUCHEDUMBRE DISPERSA]

Idea y bosquejo: William Forsythe

Música: Ekkehard Ehlers

Estreno: 15 de marzo de 2002, Halle 7, Feria de Fráncfort en cooperación con GROUP.IE

4 de octubre de 2003, París, Carreau de Temple

2003

INSTRUCTIONS

Idea y bosquejo: William Forsythe

Del 1 de septiembre de 2003 al 5 de octubre de 2003

París y Roma, tabloneros electrónicos de anuncios en la ciudad, en cooperación con Siemens Arts Program en el marco de la serie de actos «Entraînements»

2005

AUSFÜHRUNG [EJECUCIÓN]

Performance instalación

Intérprete: William Forsythe

Estreno: 18 de enero de 2005, Bockenheimer Depot, Fráncfort

YOU MADE ME A MONSTER [ME HAS CONVERTIDO EN MONSTRUO]

Performance Instalación

Co-prod.: Forsythe Company, Biennale di Venezia, Tan im August 2005 Internationales Tanzfest Berlin.

Dir. William Forsythe

Vídeo: Philip Bußmann

Sonido: Dietrich Krüger, Niels Lanz, Huber Machnik

Técnica e iluminación: Michael JIV Wagner
Tratamiento voces y programación DSP: Andreas Breitscheid y Manuel Poletti con el Forum Neues Musiktheater Staatsoper Stuttgart.

Performers: David Kern, Roberta Mosca, Nicole Peisl y Christopher Roman.

Estreno: 28 de mayo de 2005, Teatro Piccolo Arsenal, Venecia

NOWHERE AND EVERYWHERE AT THE SAME TIME (Performance instalación)

Música: Thom Willems

Performer: Brock Labrenz

Estreno: 14 de octubre de 2005, Creative Time, The Plain of Heaven, Nueva York

HUMAN WRITES [ESCRITOS HUMANOS²⁴]

(Instalación coreográfica)

Concepto: William Forsythe y Kendall Thomas

Música: Thom Willems

Diseño: William Forsythe

Diseño de sonido: Dietrich Krüger, Niels Lanz y Thom Willems

Estreno: 23 de octubre de 2005,

Schauspielhaus Zürich, Schiffbauhalle 1, Zürich

2006

MONSTER PARTITUR [PARTITURA MONSTRUO]

(Objeto coreográfico)

Diseño de sonido: Dietrich Krüger, Niels Lanz y Thom Willems

Supervisión construcción: Marion Rossi

Tratamiento voces y programación DSP:

Andreas Breitscheid y Manuel Poletti con el Forum Neues Musiktheater Staatsoper Stuttgart.

Estreno: 26 de abril de 2006, Pinakothek der Moderne, Múnich

RETRANSLATION/FINAL UNFINISHED PORTRAIT

(FRANCIS BACON) [RE-TRADUCCIÓN/ REFRATO FINAL INACABADO (FRANCIS BACON)]

(Instalación coreográfica multimedia)

En colaboración con Peter Welz

Estreno: 13 de octubre de 2006, Exposition

Corps étrangers: danse, dessin, film»,

Musée du Louvre, París

2007

ADDITIVE INVERSE [ADITIVO INVERSO]

(Objeto coreográfico)

Música: Thom Willems

Producción: The Forsythe Company y 21_21 Design Sight, Tokio

Estreno: 7 de abril de 2007, 21_21 Design Sight, Tokio

FLANDONA GAGNOLE

(Instalación coreográfica)

Música: Thom Willems

Estreno: 19 de octubre de 2006,

Festspielhaus Hellerau, Dresde

HINDERHOLD²⁵

(Instalación coreográfica)

Música: Thom Willems

Performers: Estudiantes del Dance

Apprenticeship Network aCross Europe (D.A.N.C.E.)

Estreno: 19 de octubre de 2007,

Festspielhaus Hellerau, Dresde

THEATRICAL ARSENAL

(Performance instalación)

Estreno: 19 de octubre de 2007,

Festspielhaus Hellerau, Dresde

GAMELAN/SCHLEIFE [GAMELAN/DORMIR]

(Objeto coreográfico)

En colaboración con Dietrich Krüger

Estreno: 17 de mayo de 2008, Ursula

Blickle Foundation, Kraichtal

I DON'T BELIEVE IN OUTER SPACE

(objeto coreográfico)

Estreno: 17 de mayo 2008, Ursula Blickle Foundation, Kraichtal

THE DEFENDERS PART II
(Objeto coreográfico)
Sonido: Thom Willems y Dietrich Krüger
Estreno: 17 de mayo de 2008, Ursula
Blickle Foundation, Kraichtal

2009

BEHAUPTEN IST ANDERS ALS GLAUBEN
En colaboración con Dietrich Krüger
Estreno: 16 de abril de 2009, Springdance
festival, Centraalmuseum, Utrecht

THE DEFENDERS PART 3
(Objeto coreográfico)
Estreno: 16 de abril de 2009, Springdance
festival, Centraalmuseum, Utrecht

THE FACT OF MATTER [EL HECHO DE LA MATERIA²⁶]
(Objeto coreográfico)
Forsythe Company con Biennale d'Arte di
Venezia y Ursula Blickle Stiftung.
Estreno: 6 de junio de 2009, 53rd Art
Exhibition, Fare Mondì, Venezia.

COLLIDE-OSCOPE [COLIDOSCOPIO]
(Objeto coreográfico)
Diseño de software vídeo: Philip Bußmann
Estreno: 9 de diciembre de 2009, Grimaldi
Forum, Monaco

2011

KNOTUNKNOT²⁷
Dirección e interpretación: Dana
Caspersen y William Forsythe
The Forsythe Company en cooperación con
Frankfurter Positionen
Estreno, 21 de enero de 2011, Fráncfort

WIRDS
(Performance-instalación)
Performers: Samuel Forsythe, David Kern,
Roberta Mosca
14 de julio de 2011, Église de Celestin,
Festival d'Avignon

L'ARTISANAT FURIEUX- D'APRÈS BOULEZ [LA
ARTESANÍA FURIOSA - INSPIRADO EN BOULEZ]
(Objeto coreográfico)
14 de julio de 2014, Église de Celestin,
Festival d'Avignon

CHOREOGRAPHERS' S HANDBOOK [MANUAL PARA
COREÓGRAFOS]
Instalación)
Chapter 1: Marcel Proust on Conceptual
Immobility [Marcel Proust sobre
inmovilidad conceptual]
Chapter 2: Paul Éluard on Categorical
Fallibility [Paul Éluard sobre fallibilidad
categorica]
14 de julio de 2014, Église de Celestin,
Festival d'Avignon

2013

AVARIATION²⁸
(Instalación acústica interactiva)
Programación: Sven Thöne
4 de junio de 2013, Theaterplatz Basel

TOWARDS THE DIAGNOSTIC GAZE [HACIA LA MIRADA
DIAGNÓSTICA]
(Objeto coreográfico interactivo)
2 de mayo-4 de agosto de 2013,
Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen,
Dresde

HERE I AM WASN'T I [AQUÍ ESTOY, NO ERA YO]

(Objeto coreográfico)

Programación: Sven Thöne

31 de agosto de 2013, Neues Museum,
Weimar

STELLENTSTELLEN FILMS 1 Y 2⁹

(Vídeo-instalación doble)

Performers: Amancio González y Ander
Zabala

Prod.: Mark Gläser/ Group.ie

31 de agosto de 2013, Neues Museum,
Weimar

NOWHERE AND EVERYWHERE AT THE SAME TIME

N.º 2

(Instalación interactiva)

Realización: Christian Schubert

Programación: Sven Thöne

24 de agosto de 2013, Folkwang Museum,
Essen, Ruhrtriennale, International Festival
of the Arts

2014

BIRDS, BONN 1964 [PAJAROS, BONN 1964]

(Performance acústica)

Sonido: Niels Lanz

7 de junio de 2014, Pabellón de Alemania,
Bienal de Arquitectura, Venecia

ANALOGON

(Vídeo-loop / instalación)

26 de noviembre de 2014, Kunsthalle im
Lipsiusbau, SKD Dresde

2015

NOWHERE AND EVERYWHERE AT THE SAME TIME

N.º 3

(Instalación interactiva)

Realización: Christian Schubert

Programación: Sven Thöne

16 de octubre de 2015, Museum für
Moderne Kunst, Fráncfort

BLACK FLAGS [BANDERAS NEGRAS]

(objeto coreográfico)

Realización: Max Schubert

Programación: Sven Thöne

27 de Noviembre 2014-11 de Enero de 2015,
Kunsthalle im Lipsiusbau, SKD, Dresde

NOWHERE AND EVERYWHERE AT THE SAME TIME

N.º 4

(Instalación interactiva)

Realización: Christian Schubert

Programación: Sven Thöne

20 de noviembre de 2015, Kunsthall
Charlottenborg, Copenhagen

A VOLUME WITHIN WHICH IT IS NOT POSSIBLE
FOR CERTAIN CLASSES OF ACTION TO ARISE [UN

VOLUMEN EN EL QUE NO ES POSIBLE PARA CIERTAS
CLASES DE ACCIÓN LEVANTARSE]

(Instalación interactiva)

16 de octubre de 2015, Museum für
Moderne Kunst, Fráncfort

INSTRUCTIONS 2015

(Objeto coreográfico interactivo)

2015-2017, Museum für Moderne Kunst,
Fráncfort

2016

ABSTAND [DISTANCIA]

(Objeto coreográfico interactivo)
16 de octubre de 2016, Museum für
Moderne Kunst, Fráncfort

AUFWAND [ESFUERZO]

(Objeto coreográfico interactivo)
16 de octubre de 2016, Museum für
Moderne Kunst, Fráncfort

DOING AND UNDERGOING [HACER Y SOMETERSE³⁰]

(Objeto coreográfico)
28 de septiembre de 2016, BOZAR/ Centre
for Fine Arts, Bruselas

2017

UNDERALL [BAJO TODO]

(Instalación interactiva)
4 de junio de 2017, Wanas Konst, Knislinge

Exposiciones

2006

PROLIFERATION AND PERFECT DISORDER
Curator: Bernhart Schwenk y Bettina
Wagner-Bergelt
26 de abril-4 de junio de 2006, Pinakothek
der Moderne, Múnich

2007

EQUIVALENCE
19-28 de octubre de 2007, Festspielhaus
Hellerau, Dresde

2008

SUSPENSE
En cooperación con Marcus Weisbeck
18 de mayo-29 de junio de 2008, Ursula
Blickle Foundation, Kraichtal

2009

TRANSFIGURATIONS
Curator: Charles Helm
2 de abril-26 de julio de 2009, Wexner
Center for the Arts, Columbus

2010

FOCUS ON FORSYTHE
20 de abril-10 de mayo de 2010, Sadlers
Wells, Fabric, Midland Goods Shet, Tate
Modern, South London Gallery

OBJETS CHORÉGRAPHIQUES

24 de junio-2 de julio de 2010, Festival Montpellier Danse (Opéra Berlioz, Musée Fabre, Pavillon Populaire), Montpellier

2011

UNWORT

14-24 de julio de 2011, Église de Celestin, Avignon

2013

ABOUT SUBTRACTION

31 de agosto-15 de septiembre de 2013, Neues Museum, Weimar

NOWHERE AND EVERYWHERE

24 de agosto-8 de septiembre de 2013, Folkwang Museum, Essen, Ruhrtriennale, International Festival of the Arts

BLACK FLAGS

26 de noviembre de 2014-11 de enero de 2015, Kunsthalle im Lipsiusbau, SKD, Dresde

2016

THE FACT OF MATTER

Cur. William Forsythe y Mario Kramer
17 de octubre de 2015-13 de marzo de 2016, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main

THE FUTURE IS ALREADY HERE - T'S JUST NOT
EVENLY DISTRIBUTED

18 de marzo-6 de junio de 2016, 20th Biennale of Sidney

2017

CHOREOGRAPHIC OBJECTS

15 de octubre-22 de diciembre de 2017, Gagosian Gallery, Le Bourget - París

Notas

1 NdE: Podría traducirse como «luz originaria» o «luz primera». Salvo diferentes indicaciones, todas las notas dirigidas a aclarar o glosar las traducciones al castellano de los títulos del catálogo forsytheano son del editor.

2 NdE: el título retoma el del drama homónimo (1633) de John Ford.

3 El título es un «pun» que combina «step» (paso), «text» (texto) y septet (septeto).

4 En este caso la traducción se apoya en la versión en inglés del título, la más difusa, que es *The Robert Scott Complex*.

5 Traducimos así, porque el *behind* en este caso se refiere a las esculturas en porcelana que pasaban sobre raíles en el fondo del escenario.

6 En este caso el título juega con los aspectos polisémico del inglés *address*, que significa tanto *destreza*, como *dirección*, como *alocución*.

7 Otro juego de palabras: el inglés *slinger* puede traducirse como *hondero*, *deflector* o incluso *camarero*. Es asimismo evidente que Forsythe juega con la idea de *sling* (columpio), en referencia a las figuras de suspensión y oscilación de la pieza.

8 *Snap* se refiere también al chasquido o la ruptura de algo.

9 El título reproduce un juego de

palabras onomástico utilizado en una película cómica estadounidense.

10 Juego de palabras que combina *Alien* (inspirado en la película del mismo título - tit. Esp. *Octavo pasajero*), *action* (acción), y *alienation* (alienación)

11 Del griego antiguo *eidos* (imagen o idea) y *telos* (fin u objetivo).

12 Podría traducirse como *contador de cuatro puntos*; es, sin embargo, evidente que Forsythe está, como demuestran títulos sucesivos, como *Six counter points*, jugando con idea musical de contrapunto.

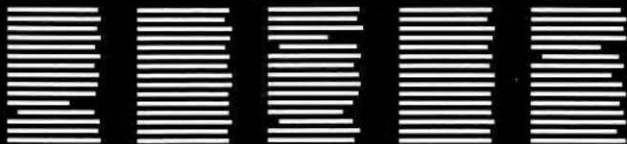
13 Véase n.º 13.

14 Nuevo guiño de ojo semántico: el inglés *manor* recuerda de cerca, en la pronunciación, la palabra *manner* (manera).

15 Podría traducirse como «obra herida».

16 Podría traducirse como *cámara/cámara*. En realidad, dada la peculiaridad de la pieza (en la que ese espacio se hallaba compartimentado, y según la versión no podía verse integralmente y en tiempo real sino gracias a una pantalla), está claro que Forsythe juega con otro significado de *kammer* (como *sala* o *estancia*). Esto explicaría el desdoblamiento del título: *kammer/kammer* vendría a ser algo así como *estancia/cámara*.

- 17** El título se refiere explícitamente a Virginia Woolf, cuya fraseología, configurada según las modalidades del *stream of consciousness*, inspira, en *Wolf Phrase*, la construcción del movimiento.
- 18** El título se pronuncia como *where* (dónde). La ambivalencia se explica en detalle en el tercer ensayo de Gerald Siegmund contenido en este libro.
- 19** El título es una referencia directa a la noción de *heterotopie* (heterotopía) introducida por Michel Foucault.
- 20** El título no se corresponde con ninguna palabra en inglés o alemán, pero suena idéntico al inglés *wrong* (equivocado o malo).
- 21** En este caso el título juega con la homofonía entre *whole* (íntegro) y *hole* (agujero).
- 22** La referencia es en este caso James Blake, autor de las músicas.
- 23** Neologismo en alemán probablemente moldeado sobre el inglés *aligning* (alineación).
- 24** Más que evidente el juego de palabra entre *writes* (escritos) y *rights* (derechos).
- 25** El título es un neologismo compuesto por *hinder* (impedir) y *hold* (tener o sujetar).
- 26** Juego de palabra basado en la expresión idiomática *matter of fact*.
- 27** El título puede traducirse, basándose en el sonido, como «Nudo y Nudo» (con un *und* alemán en medio), o como *Anudar desanudar*.
- 28** Juego de palabras entre *aviation* (aviación) y *variation* (variación).
- 29** Compuesto de las raíces de *Stellen* (ubicar o posicionar) y *Entstellen* (deslocar, desplazar o distorsionar).
- 30** *Undergo* es el verbo que se utiliza para indicar que algo «incurre» en un determinado proceso.



- [CdL#1] *Agotar la danza. Performance y política del movimiento.*
André Lepęcki
- [CdL#2] *Arquitecturas de la mirada.*
Ana Buitrago (ed.) José A. Sánchez, Christine Greiner,
Marina Garcés, Zeynep Günsür, Jaime Conde-Salazar,
Claudia Galhós, Jacques Rancière
- [CdL#3] *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica
de la danza.*
Isabel de Naverán (ed.) Rabih Mroué, Ric Allsopp,
Victoria Pérez, Ixiar Rozas, Janez Janša, Goran Sergej
Pristaš, Olga de Soto, Ana Vujanovic', Jaime Conde-
Salazar, Noemi de Haro, Rebecca Schneider y Mårten
Spångberg
- [CdL#4] *A contracuento. La danza y las derivas del narrar.*
Roberto Fratini
- [CdL#5] *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo.*
Ixiar Rozas y Quim Pujol (eds.) Brian Massumi, Eve
Kosofsky Sedgwick, Bartolomé Ferrando, Ixiar Rozas,
Paula Caspão, Bojana Kunst, Isabel de Naverán,
Aimar Pérez Galí, Itziar Okariz, Idoia Zabaleta,
Pedro G. Romero, Mireia Sallarès, Quim Pujol
- [CdL#6] *Componer el plural. Escena, cuerpo, política.*
Victoria Pérez Royo y Diego Agulló (eds.) Santiago
Alba Rico, Alice Chauchat, M^a José Cifuentes, Itxaso
Corral, Manuel Delgado, Cláudia Dias, Eleonora
Fabião, Susan L. Foster, Christine Greiner, Amanda
Piña, David Pérez, Paz Rojo, Paulina Chamorro,
Fernando Quesada, José A. Sánchez, Amador
Fernández-Savater

Con una trayectoria artística que se mueve a profundidades insondables entre danza, artes visuales, reflexión teórica y pedagogía, William Forsythe no es solo uno de los coreógrafos más significativos de las últimas décadas, sino también el representante más genuino de un modelo polifacético de humanismo, de una confluencia entre artes y saberes –o entre destrezas y dudas– que es el verdadero desafío estructural del siglo XXI. Lo más aleccionador de este mapa incalculable de modos de creación es que remite, casi enteramente, a un entendimiento esencial y a una expansión radical de la noción de coreografía: lo vertebra en todo momento un amor incondicional a la danza como escritura utópica y como acto terminal de presencia en el mundo. Este libro ha sido creado con la intención de dar a conocer, a los lectores en lengua castellana, una parte de este continente «fractal» de creación coreográfica –que se extiende de las piezas neoclásicas de los años 80 a las instalaciones coreográficas y a los trabajos plásticos de las últimas décadas. Se intenta remediar, así, una grave laguna en nuestra bibliografía, reuniendo por primera vez tres de los mayores ensayos dedicados a William Forsythe por Gerald Siegmund –el teórico que con más lucidez ha seguido su aventura artística– y una antología de textos constituida por entrevistas, conversaciones, conferencias y alegatos de poética del propio Forsythe.

