

Extraído del libro “Lecturas sobre danza y coreografía” de Isabel De Naverán y Amparo Écija

Merce Cunningham. Coreógrafo. Fue solista en la compañía de Martha Graham y presentó su primer solo junto a John Cage en Nueva York en 1944. En el verano de 1953, en el Black Mountain College, creó la Merce Cunningham Dance Company, y desde entonces, hasta su muerte en 2009, coreografió numerosas piezas que revolucionaron el concepto de danza. A finales de la década de los noventa comenzó a trabajar con cine y vídeo en colaboración con otros artistas.

ESPACIO, TIEMPO Y DANZA

Merce Cunningham

La danza es un arte en el espacio y el tiempo. El propósito del bailarín es borrarlo.

Al conservar la imagen de la perspectiva renacentista en el pensamiento escénico, la danza clásica mantuvo un concepto lineal del espacio. La danza moderna americana, partiendo del expresionismo alemán y de los sentimientos personales de los coreógrafos pioneros, convirtió el espacio en una sucesión de bultos, o a menudo colinas estáticas sobre el escenario, sin ninguna relación con la totalidad del espacio escénico, simplemente formas que por su conexión en el tiempo creaban una composición. Parte del pensamiento espacial procedente de la danza alemana abrió el espacio y dejó un sentimiento momentáneo de conexión con él, pero a menudo el espacio no era lo suficientemente visible porque la acción física resultaba de una gran levedad: como el cielo sin la tierra o el paraíso sin el infierno.

Una característica positiva de la danza es que el espacio y el tiempo no pueden estar desconectados; todo el mundo puede ver y entender esto. Un cuerpo quieto ocupa lo mismo que un cuerpo en movimiento, ni lo uno ni lo otro (estar en movimiento o estar quieto) es más o menos importante, salvo que es bonito ver a un bailarín moverse. No

obstante, el movimiento resulta más claro si el espacio y el tiempo a su alrededor son su opuesto: la pausa. Aparte de la técnica y de la claridad de cada bailarín, hay ciertos elementos que explican al espectador qué sucede en el escenario. En la danza clásica, los pasos que componen frases de movimientos o poses más largos se han convertido (por la costumbre y por el momento en que suceden) en la guía por la cual el espectador puede dirigir sus ojos y sentimientos a través de la acción. Esto también ayuda a definir el ritmo, de hecho, mucho más que a no definirlo. La tendencia o el deseo de la danza moderna ha sido deshacerse de estos movimientos considerados innecesarios y clásicos [*balletic*]; sin embargo, ha perseguido un resultado idéntico al ballet en cuanto a la dimensión y al vigor del movimiento, dejando en muchas ocasiones al bailarín y al espectador con ganas de más. Por otra parte, la gravedad del cuerpo que pesa en oposición a la negación (y por lo tanto a la afirmación) de la gravedad por medio de la ascensión en el aire, ha sido uno de los mejores descubrimientos de los que ha hecho uso la danza moderna. El peso del cuerpo acompaña a la gravedad, hacia abajo. La palabra pesado tiene connotaciones incorrectas, ya que no estamos hablando del peso de una bolsa de cemento que cae (aunque todos hayamos presenciado eso en alguna ocasión), sino del peso de un cuerpo cayendo con el firme propósito de volverse a levantar. No se trata de un fetiche o de un uso intencionado del peso en contra de la cualidad predominante de la levedad, sino de una cuestión en sí misma. Por su propia naturaleza, este tipo de movimiento puede hacer que el espacio parezca una sucesión de puntos desconectados, unido a la ausencia de continuidad de movimiento en la danza moderna.

Puede que los bailarines compartan con muchos pintores ese sentimiento frecuente que les permite crear un espacio en el cual puede suceder cualquier cosa: imitando cómo la naturaleza crea un espacio y pone muchas cosas en él, lo pesado y lo ligero, lo pequeño y lo grande, todo inconexo, pero cada elemento influyendo en todos los demás. Algunos de los lenguajes coreográficos son fruto del convencimiento de que algún modo de comunicación es necesario; otros, del sentimiento de que la mente sigue al corazón, esto es, la forma sigue al contenido; otros, de la sensación de que la forma musical es la más lógica a seguir y, el que me resulta más curioso: el sentimiento generalizado en la danza

moderna de que las formas del siglo diecinueve procedentes de formas pre-clásicas son las únicas referencias formales adecuadas o posibles a tener en cuenta. Todo esto parece una contradicción monótona de la danza moderna: estoy de acuerdo con la idea de buscar nuevas (o supuestamente nuevas) formas de movimiento por razones contemporáneas, con el uso de la psicología como una base elástica formidable para generar contenido, con su deseo de ser expresión de los tiempos (aunque, de qué otra cosa puede ser expresión una persona), pero no con la necesidad de buscar una fuente diferente de la cual parta esta expresión. De hecho, me satisface señalar que las formas clásicas no solo son lo suficientemente buenas, sino que, yendo aún más lejos, las formas clásicas son las únicas formas posibles. Éstas constan principalmente de tema y variaciones, y dispositivos relacionados (repetición, inversión, desarrollo y manipulación). Existe también una tendencia a suponer una crisis a la cual dirigirse y desde la cual, más tarde, retirarse de alguna forma. Ya no soy capaz de ver esa crisis como el clímax, a no ser que estemos deseando conceder (yo lo estoy) que cada soplo de viento es un clímax, pero entonces, por exceso, esto eliminaría el clímax. Y aunque nuestras vidas, tanto por naturaleza como por los periódicos, estén tan llenas de crisis que uno ya no es consciente de ello, está claro que continuamos viviendo a pesar de que cada cosa pueda estar, y lo esté, separada de la otra, es decir: la continuidad de los titulares de los periódicos. El clímax es para quienes se emocionan en la víspera de Año Nuevo.

Una estructura formal basada en el tiempo sería más liberadora en el espacio que el obstáculo del tema y la manipulación. Ahora el tiempo puede parecer una horrible molestia con esas cuentas tacañas que lo acompañan, pero si pensamos en la estructura como un espacio de tiempo donde cualquier cosa puede suceder en cualquier secuencia y suceso de movimiento, entonces, el cálculo es una ayuda hacia la libertad en vez de una disciplina hacia la mecanización. El uso de la estructura- tiempo también libera a la música en el espacio al establecer la conexión entre danza y música como autonomías individuales conectadas en puntos estructurales. El resultado es que tanto la danza como la música son libres de actuar como elijan. La música no tiene que esforzarse al máximo para subrayar la danza, ni la danza desbaratarse para ser tan llamativa como la música.

La danza sólo necesita ser un ejercicio espiritual en forma física; lo que se ve, es solo lo que es. No creo que sea posible resultar demasiado simple. El bailarín lleva a cabo la acción más realista posible. Pretender que un hombre encima de una colina pueda estar haciendo cualquier otra cosa que simplemente estar, es una separación: separarse de la vida, del sol que sale y se esconde, de las nubes que cubren el sol, de la lluvia procedente de esas nubes, que te envía a una tienda a comprar una taza de café, de las cosas que se suceden la una a la otra. Bailar es una acción visible de la vida.

Traducción: © Amparo Écija 2009/2013

Texto original en inglés, "Space, Time and Dance", publicado por primera vez en *trans/formation 1/3*, Nueva York, 1952. Reimpreso en Hall, James B., Ulanov, B. (eds.): *Modern Culture and the Arts*, McGraw Hill, Nueva York, 1967; y en Vaughan, David: *Merce Cunningham/Fifty Years*, Nueva York, 1997.

© Merce Cunningham 1997 / The Merce Cunningham Trust

Publicado por primera vez en castellano en: Écija, Amparo, Quesada, Fernando (eds.): *CAIRON 12 Revista de Estudios de Danza. Cuerpo y Arquitectura*, Aula de Danza Estrella Casero-Universidad de Alcalá, 2009. Trad. Amparo Écija.