

Cartografía de la danza

María Peña Lombao

Una palabra tiene su representación en la boca de quien la pronuncia, pero si nada se articula, es el cuerpo entero el que funciona y representa: rostro y cuerpo son el mismo silencio en movimiento; el par de labios que lanzan significados abarcan una zona mayor cuando el sujeto calla.

La representación visual del movimiento es sencilla, basta trazar en el aire un círculo con la mano para que al instante se evapore. Se fue y no volverá el gesto. Para escribir el gesto de ese círculo de nada servirá dibujarlo, no hay medio para transcribir un movimiento. Cuando no se escriben las palabras, se diseñan líneas en otro mundo: la escritura. La imposibilidad de frenar el movimiento, de fijarlo a un soporte, se hace patente en los dibujos del coreólogo; sea gesto o palabra sordomuda, escribir una movilidad es dibujar una contradicción.

Así como un símbolo fonético remite a un movimiento facial de la boca, la notación danzaria está construida de abreviaturas, pequeños criptogramas que remiten al cuerpo. Las grafías significan un gesto o una serie marcada de movimientos, son los símbolos que subrayan la imposibilidad de escribir el ritmo, el movimiento en el aire, el tiempo. De ahí la dependencia para con la palabra escrita, dado que en la mayor parte de los sistemas de notación modernos, los matices son anotados por medios de palabras al borde de la partitura; el pictograma del cuerpo es un medio insuficiente para captar las calidades, aunque eficaz a la hora de mensurar las proporciones, el tiempo que dura un ejercicio, o la posición del cuerpo en el espacio. Los pictogramas son grafismos o esbozos que narran una historia, situados uno a continuación del otro, cuando la escritura se encontraba en estado embrionario; la etapa pictográfica fue a continuación de la oral y anterior a la ideográfica. El primer contacto con la escritura fue plástico, universal, pues las imágenes no se hacen en un idioma y son para el vidente.

Situando delante de un pictograma un documento en el que se encuentre una representación del cuerpo –como puede ser la de la notación Benesh– el cambio es brusco; en el segundo caso nada se entiende, no se percibe, no se ve el cuerpo. Una vez encriptado el referente, se llega al extremo de la cuerda, el punto críptico; hay que estudiar un lenguaje, conocer la gramática y la sintaxis de unos trazos en el papel. Por si fuera poco, es un lenguaje que sólo tiene un fin, el de traducir en forma imperecedera algo que ya se fue. Fijar lo efímero en su evanescerse. Es un medio de comunicación tan sólo si se entiende como medio de aprendizaje; el movimiento no se habla, por lo tanto, describirlo entraña un fuerte y extraño deseo.

La notación coreográfica intenta describir la posición del cuerpo en el espacio, sistema para retratar gráficamente el tiempo, el espacio y el movimiento de un bailarín. La historia de la notación es la de un alfabeto mediante el cual un lector pueda recrear (reproducir) los movimientos escritos, practicarlos o enseñarlos. Como defendía Rudolf von Laban:

Una literatura de la danza y el mimo en símbolos de movimiento es tan necesaria y deseable, como lo son los registros históricos escritos de poesía, y los musicales en notación musical¹.

¹ Laban [1987: 43-44]

El motivo por el cual comienzan a escribirse los movimientos de la danza es primero didáctico, poder aprender a bailar, y también para reproducir a cualquier altura de la historia una obra determinada. Auxiliar de la memoria y proactor del movimiento.

A propósito de la utilización de grafismos danzarios, Merce Cunningham reconocía que el sistema Laban y el Benesh eran los mejores sistemas de notación, argumentando en una entrevista que los bailarines –él incluido–,

no prestan atención a un símbolo, ven que alguien hace algo. Luego, algunos de ellos hacen eso, o a su manera, lo que también está bien, pero es una cuestión de ver donde está, y no de mirar para una cosa intermedia que represente algo más².

² Cunningham [1985: 188]

Los bailarines bailan, los coreógrafos tratan de atornillar lo que ocurrió ante sus ojos; unos atienden a lo que se mueve a su alrededor, otros registran el movimiento escénico en un soporte bidimensional.

En una composición para orquesta un paso importante es la traducción del pensamiento sonoro al su detención en papel; en el movimiento del cuerpo humano la necesidad de ambos momentos es diferente. Un baile no comienza en el papel, y tarda en llegar a imagen, a ser pensada, actividades sincrónicas en el caso del compositor musical en cuanto debe coordinar desde una partitura sinfónica una infinidad de líneas conjuntas. El músico piensa y ordena los sonidos al mismo tiempo; pero quien traduce al papel algo que no es pensado ni por él ni por el bailarín, cuando transcribe lo que ve y su desfiguración a lo largo del escenario, pierde la sincronía entre pensamiento y la escritura ¿Cómo escribir sin imágenes algo que sólo se ve, o que cinestésicamente *se siente*?

La Coreología trata sobre el análisis y la escritura del movimiento; la función del coreólogo es colaborar con el coreógrafo en el registro gráfico de las obras, danza y música, para que se conserven al vacío. Rudolf von Laban y la pareja formada por Joan y Rudolph Benesh fueron las personalidades más influyentes del s. XX. Más de doscientos ballets en Estados Unidos se encuentran registrados por el método Laban: cinco minutos de la actuación de un bailarín suponen dos jornadas completas de trabajo.

Laban construye una notación para estudiar el dominio del movimiento por medio de la escritura, de hecho en su método hablaba de *grafías del esfuerzo*; coreógrafo y padre de la teoría danzaria moderna, llamó *Coréutica*³ a su personal geometría del gesto. El objetivo consistía en proporcionarle al bailarín un entrenamiento de su cuerpo como elemento de expresión, adiestrarle en el conocimiento preciso del espacio que tiene para romper. Laban llamaba *kinesfera*⁴ al espacio que rodea a cada persona, un icosaedro en el que se encuentra inmerso y se mueve con él en cualquier dirección, desplazando el espacio general: todo aquel que no forma parte del *poliedro* o *crystaloide*, –como Laban le llamaba a los sólidos platónicos–. Afirmo que el cuerpo humano no puede salir del espacio del icosaedro en el que virtualmente se encuentra encerrado; su cuerpo al fin y al cabo. La *kinesfera* es el espacio que el cuerpo alcanza y que el bailarín modela a cada paso, abriendo un hueco en el espacio

³ Craine y Mackell
[2002: 125]

⁴ Dalby y Newton
[2004: 17]

general que de inmediato ocupará su icosaedro. Utilizaba un *cinetograma* –tres líneas paralelas verticales–, para organizar las direcciones de las partes del cuerpo dentro de la *kinesfera*; estos eran los dos elementos fundamentales de su Labatonación, o escritura Laban.

Él fue el primer escritor de movimiento que adoptó la pauta vertical, alejándose de la idea de que debería utilizarse un tipo de pentagrama musical; la lectura de los movimientos en su sistema se realizaba de abajo a arriba y utilizaba una doble barra arriba y abajo para indicar el principio y el final de la danza⁵. El pentagrama vertical representa el cuerpo, según Laban, pues combina la imagen vertical que tenemos de nosotros mismos indicando la continuidad del movimiento. El objetivo de esta notación es el de todas las notaciones, sean musicales o de otro tipo: que su creación pueda reproducirse cuando el compositor desaparezca, cronografiar o cinematografiar los movimientos, crear un nuevo mapa del mundo.

Para conservar sin alteración las coreografías, Laban crea una tabla en la que a cada acción básica le corresponde un tiempo, una energía, un espacio, un flujo y un peso, y una tabla de ocho acciones básicas de esfuerzo: presionar, dar latigazos, dar puñetazos o arremeter, flotar o volar, retorcerse, dar toques ligeros, hendir el aire, deslizarse. Peso, tiempo, energía, espacio y flujo, serían a su vez los aspectos necesarios para la comprensión del esfuerzo⁶. Fue un primer paso en la escritura moderna del movimiento dado que se advierte ya el modo en que las anotaciones de cantidad de espacio ocupado, suponen un problema menor que aquellas referentes a calidades de movimiento. La necesidad de expresiones y matices coloridos para la ejecución del gesto –como si se tratara de un movimiento sonoro: *pizzicato*, *legato*, *allegro ma non troppo*, *retardando*, *molto piano* –, es definitivamente necesaria. Las nociones de calidad, que en la prehistoria de la notación danzaria eran un factor complementario –Beauchamp, Feuillet, Thoinot Arbeau– adquieren su legítimo lugar frente a la presencia de la cantidad de movimiento, por fin.

El segundo sistema que reconocía Cunningham era el de la pareja de bailarines Joan y Rudolph Benesh, quienes crearon un sistema de escritura de carácter nemotécnico, con el objetivo de recordar su papel en una coreografía; escribían sus figuras en papel pautado, como pictogramas se deslizaban por el pentagrama cual cabeza y plica, volando de veras en el papel. La lectura de sus partituras es de izquierda a derecha y la colocación de las

⁵ Kipling y Parker [1984: 13]

⁶ Laban [1987: 143]

cinco líneas del pentagrama⁷ es idéntica a la musical. De la línea superior a la inferior, respectivamente, cada una marcaría una zona del cuerpo: la parte más alta de la cabeza, línea de hombros, cintura, rodillas y plano del suelo⁸. En clave de sol:

⁷ Kipling y Parker [1984: 81]

⁸ Benesh [1983: 18-19]

Fa	la parte más alta de la cabeza
Re	la línea de los hombros
Si	cintura
Sol	rodillas
Mi	la línea de los pies al contacto con el suelo

Para Joan y Rudolph Benesh, las cinco líneas eran la base perfecta para representar la figura humana, «el problema fue la posterior adaptación al pentagrama musical, porque implicaría impresiones visuales»⁹. Ellos dibujaban el cuerpo de espaldas, «El recorrido del movimiento que un bailarín deja en el suelo, es trazado como una línea de movimiento dibujada debajo de la línea del suelo, como si bailase en un espejo», de modo que el cuerpo avanza en el pentagrama como los sonidos musicales en una pieza. La relación entre la coreología y la representación gráfica del sonido van de la mano; aunque no se trate de un caso tan evidente como el del sistema Benesh, las codificaciones y símbolos de un bailarín transcritos sobre un papel, tienen un ritmo que aproxima los dos tipos de partituras, a pesar de representar cuerpos distintos. Cada partitura musical o de movimiento es un ejemplo de lo que se podría llamar *gramática del dibujo*, cuyo referente se fue y ya no volverá; de algún modo, escribir sin palabras es devolver a la imagen al estado embrionario de los comienzos de la escritura, aquella capacidad plástica de comunicar mediante símbolos universales. Si no fuera porque las partituras del cuerpo humano o musical se encuentran encriptadas: como la definía Vilém Flusser «la *imaginación* es la capacidad de codificar fenómenos de cuatro dimensiones en símbolos planos y descodificar los mensajes así codificados»¹⁰. La función del coreólogo no es otra que la de imaginar y desimaginar, lo visto que se fue, pero no del todo. El hombre que lee la partitura es el espacio del baile, la lectura el medio por el que los dibujos se mueven en otro espacio: el lector es el escenario.

⁹ Hutchinson [1989: 41]

¹⁰ Flusser [1998: 27]

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENESH, R. y BENESH, J. (1983), *Reading dance. The birth of Choreology*, ed. A Condor book, Souvenir press (E&A) LTD
- CUNNINGHAM, M. (1985), *The dancer and the dance*, ed. Marion Boyars Publishers, London
- CRAINE, D. y MACKRELL, J. (2002), *Dictionary of Dance* Craine & Mackrell, ed. Oxford University Press, Oxford
- DALBY, J. y NEWLON, J. (2004), *Laban for all*, ed. Nick Hern Books, London
- FLUSSER, V. (1998), *Ensaio sobre a fotografia*, ed. Relógio d'água, Lisboa
- HUTCHINSON GUEST, A. (1989), *Choreo-graphics*, ed. Gordon and Breach, London
- KIPLING BROWN, A. Y PARKER, M. (1984), *Dance notes for beginners*, ed. Dance books, LTD, London
- LABAN, R. (1987), *El dominio del movimiento*, ed. Fundamentos, trad. Jorge Bosso Cuello, Madrid