

TRANS 16 (2012)

ARTÍCULOS/ ARTICLES

Nuevos horizontes para las artes escénicas en William Forsythe: del ballet *Artifact* (1984) a *The The* (1995)

Victoria Cavia Naya (Universidad de Valladolid)

Resumen

El cruce de caminos entre danza, teatro y música sitúa de manera radical la obra de arte en su doble perspectiva: la de su pertenencia al mundo del arte y la de su vinculación con la sociedad que genera el contexto en el que nace la propia obra. La dimensión representacional que subyace en las artes escénicas se subraya en los ballets del coreógrafo William Forsythe desde la enfatización del proceso por encima del objeto, desde la opción por la renovación del lenguaje dancístico académico y desde los complejos vínculos que sus obras establecen con el contexto sociocultural en que se imbrican. Tomando como material los ballets *Artifact* (1984), *Steptext* (1984) y *The The* (1995), se estudian las relaciones establecidas entre la música y la danza, y su contribución a la teatralidad desde el objeto coreográfico.

Palabras clave

ballet, danza, personificado, coreografía, performance, artes escénicas, proceso, William Forsythe

Fecha de recepción: octubre 2010

Fecha de aceptación: mayo 2011

Fecha de publicación: septiembre 2011

Abstract

The crossroads of dance, theatre, and music radically place artwork in its dual perspective: both by pertaining to the world of art and by its link to the community that creates the context in which the same artwork is born. The underlying practical perspective in Performing Arts is highlighted in the ballets of Forsythe, from the over-emphasis of process over the object, from the option of renewed academic dance language, and from the complex ties that form the socio-cultural context within which its productions intertwine. Drawing from the ballets *Artifact* (1984), *Steptext* (1984), and *The The* (1995), the established relations are studied between music and dance as well as their contribution to the theatrical choreographic dimension.

Key words

ballet, dance, embodiment, choreography, performance, performing arts, work in progress, William Forsythe

Received: october 2010

Acceptance Date: may 2011

Release Date: september 2011

Los artículos publicados en TRANS-Revista Transcultural de Música están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in TRANS-Transcultural Music Review are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>

Nuevos horizontes para las artes escénicas en William Forsythe: del ballet *Artifact* (1984) a *The The* (1995)

Victoria Cavia Naya (Universidad de Valladolid).

Introducción

Es un hecho en la práctica profesional y en el ámbito académico, que en los últimos treinta años las disciplinas artísticas han ampliado los límites de sus intereses tanto en la fundamentación filosófica como en los procedimientos, estéticas y técnicas que convergen en su realización. Esta expansión afecta de manera más compleja a las artes representacionales o performativas al ser portadoras de los discursos simultáneos que integran sonido, texto, imagen, cuerpo, espacio y movimiento a través de diversos canales, con un carácter unitario, abierto y completo en sí mismo. Unitario al determinarse en su encuadre espacio-temporal; abierto por las múltiples vías que las informan y que permiten abordarlas; y completo al partir de la puesta en escena como el objeto determinante del análisis de la representación.

La finalidad comunicativa de las artes escénicas evidencia que todos los elementos son igualmente importantes para la concepción y experiencia del objeto artístico, en tanto se constituyen como diversas dimensiones de un único fenómeno. Además, junto al significado aportado por actores, bailarines, diseñadores, iluminadores, escenógrafos, encargados de vestuario, músicos, ingenieros de sonido y otros colaboradores; se localiza la voz interior del espectador: un sujeto que añade sus ideas previas al nuevo mensaje que está recibiendo y el cual crea el significado apoyándose en la corriente de doble vía que forman las relaciones dialógicas establecidas entre el comunicador y el receptor.

En los últimos años asistimos a una aproximación entre la danza y el teatro, en cuyo cruce de caminos la música actúa como elemento catalizador desde diversas perspectivas. Una práctica incoada en las tendencias de la posmodernidad desde la década de los 80 y que el nuevo milenio ha fijado como canónica debido al liderazgo de figuras determinantes y a su consecuente imitación y difusión. Maria Shevtsova (2004) ha estudiado ejemplos de esa hibridación de las formas en las artes escénicas en el teatro danzado de Lev Dodin.

Una de las figuras más originales y complejas en la danza teatral es la del coreógrafo William Forsythe (Nueva York 1949). El bailarín norteamericano afincado en Europa desde los años 70 del siglo XX presenta una idea de lo teatral que marca grandes diferencias, tanto en la

intención como en los resultados prácticos, con otros dos referentes básicos en este contexto: el de la danza teatral de Pina Bausch o el de la teatralidad de Maurice Bejart. La carga de profundidad intelectual y emocional que transmiten las obras de Forsythe revela la intuitiva riqueza teatral de sus producciones. Al mismo tiempo, la unidad dramática se distorsiona en sus obras, las cuales aparecen envueltas en la fragmentación, la multiplicidad y el caos. Elementos que desvían y ramifican la direccionalidad del mensaje, provocando a una audiencia poco familiarizada con exigentes y desmedidas puestas en escena. Esta contradicción entre incomodidad y atracción emocional en las audiencias se diluye por la vía de los hechos al constatarse el amplio reconocimiento, imitación y preeminencia del estilo ballético de Forsythe en la escena contemporánea, llegando a producir en las dos últimas décadas del siglo XX un nuevo objeto dancístico más afín a la liberación del impulso narrativo o performance que al de la representación convencional.

Basándonos en estas coordenadas, este trabajo tiene como objetivo arrojar luz sobre el modo en que las relaciones establecidas entre la música y la danza contribuyen a la teatralidad de la obra coreográfica. En primer lugar, y desde el enfoque psicológico, se tiene en cuenta que aquello que vemos afecta a la construcción de significado de lo que escuchamos y, recíprocamente, también sucede que aquello que oímos adquiere un nuevo sentido cuando se añade una imagen. Algo que afecta principalmente al modelo de recepción "audiovisual" del público expuesto a la representación de danza y que le lleva a generar una expectativa que permite cierta predictibilidad de lo que va a ocurrir en escena (narratividad, horizontalidad) o conduce a la frustración cuando no se consuman las previsiones (ruptura del mensaje, verticalidad). Todo ello en función de las relaciones de dominio, sometimiento, equilibrio y jerarquía que se establecen entre lo visual y lo auditivo. Relaciones que, en definitiva, contribuyen a la inteligibilidad de la obra.

En segundo lugar, desde la perspectiva poética, se parte de la idea de que los diferentes repertorios, estilos y formas musicales implican una carga connotativa determinante para el diseño coreográfico y, sobre todo, para la innovación técnica del lenguaje dancístico, ya sea para obviar los estilos y vocabularios heredados o para reinterpretarlos e innovarlos. Prueba de ello son las numerosas declaraciones de destacados coreógrafos de la pasada centuria, tanto dentro de la danza moderna como del ballet, que asumen las nuevas posibilidades musicales como uno de los elementos estimulantes para el descubrimiento de nuevos recursos o nuevas funciones de la técnica académica. Por ejemplo, uno de los motivos por los que Merce Cunningham desarrolló

un lenguaje propio no solo se encuentra en el cuestionamiento de los métodos de Martha Graham, sino también en su distanciamiento crítico a la utilización de la música de repertorio de Louis Horst (Reynolds/McCormick 2006: 355). Otros entienden como determinante en la evolución del ballet académico la influencia de la música pop y rock que consumieron durante su infancia y juventud. Es el caso en cierta medida de Maurice Bejárt, pero sobre todo de Forsythe, al que además de la influencia de la música popular urbana hay que añadir el estímulo de la música electrónica.¹ En tercer lugar, se parte del hecho de que la actuación simultánea de música y movimiento implícita en la danza permite establecer niveles de relación que van desde vínculos estrechos hasta una total independencia. Extremos que históricamente han quedado estereotipados tanto en la cercana comunión interpretativa de partitura y movimiento protagonizada por George Balanchine con Igor Stravinsky, como en la pareja representante del polo opuesto formada por Merce Cunningham y John Cage que prescriben la confluencia pero al mismo tiempo autonomía de ambas disciplinas. En el espacio interno que crean estos límites es posible encontrar otro tipo de combinaciones que requieren para su determinación un análisis detallado de las obras y su fundamentación en las relaciones extrínsecas e intrínsecas de tiempo y espacio. Relaciones ricas y variadas, que algunos han definido como “eclécticas” al referirse a trabajos de coreógrafos como Trisha Brown (Fogelsanger 2005: 43).

Para determinar qué espacio recorre Forsythe en este marco de relaciones entre la música y la danza se toma como objeto de estudio tres creaciones muy diferentes pero fundamentales para visualizar las interacciones entre los componentes performativos: *Artifact*, *Steptext* y *The The*. Se acude además a testimonios directos (entrevistas personales) e indirectos (entrevistas publicadas) de bailarines que formaron parte de esas obras y contribuyeron de alguna manera al proceso creativo. Al mismo tiempo, se revisa la música del compositor Thom Willems que acompañó la obra de Forsythe desde 1985 hasta el final de la etapa de Frankfurt, y que fue ya objeto de un trabajo anterior (Cavia Naya 2008: 501-516). El fin no es llevar a cabo un análisis exhaustivo de cada ballet, ni explorar sistemáticamente la doble perspectiva que subyace en el objeto por su pertenencia tanto al mundo del arte como a la sociedad, la historia, la economía o la política. Se trata, más bien, de utilizar como fondo de las argumentaciones la doble problemática entre obra de arte y contexto. Al mismo tiempo, en el nivel de superficie, partimos del principio de que se pueden manejar como signos la música, el silencio, las cualidades

¹ Así lo reconoce el propio Forsythe en una entrevista concedida a John Tusa en la BBC. Podcast: www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/forsythe_transcript.shtml. [Consultado: 20 de agosto de 2011]

paralingüísticas del sonido, la palabra, el diálogo, el gesto, el movimiento, la voz, la iluminación, el color, el vestuario y la escenografía.

1. Claves para un contexto

En el ámbito académico, la tradicional dicotomía entre obra de arte y contexto, o entre el mundo del arte y la sociedad, ha buscado marcos teóricos específicos durante toda la segunda mitad del siglo XX. El estudio del proceso de los signos en una obra concreta que comunica algo a alguien, encontró en la semiótica un cauce a través de la ideación de un modelo que funcionaba como un sistema cerrado en sí mismo. Sus limitaciones interpretativas ante la naturaleza dinámica de las artes representacionales se hicieron evidentes hace ya tiempo. Los modelos generados se quedaban cortos a la hora de dar razón de las causas y contenidos de lo que realmente ocurría en la escena.

Evidenciando la problemática relación y el difícil abordaje que existe entre la obra de arte y su contexto sociocultural, algunas propuestas han apuntado la necesidad recurrir a la teoría de los signos socioculturales. En este ámbito han aparecido términos como *embodiment*, que subrayan como las obras performativas encarnan las dinámicas sociales y culturales en las que nacen (Shevtsova 2003: 5). En un sentido genérico, la pregunta que subyace en todo análisis del espectáculo es doble. Por un lado, descubrir las claves para contextualizar una representación y, por otro lado, conocer cómo se pueden identificar sus elementos característicos, estilística y formalmente. En los escritos de teóricos como Patrice Pavis o Maria Shevtsova se advierte la pertinencia de la identificación de los signos distintivos en la contextualización de la obra en la medida en que esos signos se toman de la práctica, es decir de la propia puesta en escena.² De hecho, P. Pavis (2000: 19) resalta la necesidad de recurrir a la puesta en escena para el análisis de las artes del espectáculo con el objetivo de devolver al espectador una confianza que nunca debiera haber perdido.

Este enfoque se hace especialmente necesario en Forsythe desde una doble perspectiva. En primer lugar por las características procesuales, colaborativas e improvisadas de sus coreografías. En segundo lugar por su proteica mirada ante las señales que le envía lo cotidiano y la cultura que le rodea, impresiones que el artista sintetiza tanto en forma de metáforas como en abstracciones

² Tanto Patrice Pavis como Maria Shevtsova se aproximan a la danza desde el teatro incluyendo el concepto de *embodiment*. Así lo hizo Pavis durante el taller sobre el análisis de los espectáculos que impartió en la Escuela Superior de Arte Dramático de Valladolid y en el que la autora de este trabajo participó (Valladolid, noviembre 2009).

formales. La funcionalidad inicial de la metáfora es servirle como punto de arranque creativo, para luego jugar con la apropiación, remodelación e interiorización de todos los elementos que engloba el segmento temporal que transcurre desde que arranca el proceso de elaboración de la obra hasta que se cierra en el transcurso de cada puesta en escena. Dana Caspersen, bailarina del Ballet de Frankfurt y esposa de Forsythe, destaca la capacidad de discernimiento que el propio coreógrafo ejerce durante todo el proceso (Caspersen 2000: 30).

Un marco teórico que permita sostener y canalizar la riqueza que sugieren las puestas en escena forthsyanas debe considerar las tres corrientes principales que subyacen en la obra de arte entendida no como un objeto estático sino encarnada en sus coordenadas dinámicas, es decir como práctica abierta. En este sentido considero que el primer eje está en directa dependencia al protagonismo que el factor proceso tiene en Forsythe, no sólo relativo a la gestación de la obra sino a las sucesivas representaciones de esa misma obra. El segundo eje se deriva de la opción por un arriesgado lenguaje y estilo en el vocabulario ballético, unido intrínsecamente tanto a la fuerte identidad y excelencia de sus bailarines, como a la gran capacidad técnica de sus colaboradores. Finalmente, el tercer eje hace referencia a las señales del contexto sociocultural en que se imbrican sus producciones más importantes y concretamente al patrocinio político institucional que Forsythe disfrutó durante los 20 años que estuvo como director del Ballet de Frankfurt (1984-2004).

2. Cruce de caminos

Un rápido repaso al catálogo de obras de Forsythe nos advierte sobre los múltiples intereses que conforman su personalidad: poderosa imaginación, penetrante razonamiento espacial, curiosidad innata y estimulante creatividad ante los límites que le impone la realidad (Driver 2000: 117). Una mirada más cercana visualiza el perfil intelectual de Forsythe dentro de una posmodernidad en la que la complejidad actúa como estímulo creativo. En consecuencia, me atrevería a calificar su posmodernidad como “pragmática”, “constructiva” o “moderna” en el sentido que Forsythe digiere los signos socioculturales pro-activamente: como una pregunta o reto teórico a la que se atreve a dar contestación con el lenguaje performativo. Al mismo tiempo, su respuesta a la pregunta puede calificarse como “post-moderna” en cuanto asume la propia parcialidad de la contestación al plantearla como expositiva y no demostrativa. Es decir, una respuesta que toma forma y contenido en las sucesivas puestas en escena de la obra representada. De allí también la aversión de Forsythe a la comercialización de sus coreografías como un producto

cerrado y la necesidad de abordarlas desde las propias representaciones en directo o desde el documento visual. De hecho, el análisis de las coreografías que se llevan a cabo en este trabajo se basa fundamentalmente en el estudio de grabaciones en video de obras localizadas en archivos personales de miembros de la compañía, principalmente del bailarín Ion Garnika (FAIG: Filmoteca Archivo Personal Ion Garnika). El hecho de que no existan grabaciones comercializadas de las representaciones del Ballet de Frankfurt no puede obviar la intensiva utilización de la cámara de video que Forsythe realiza, por motivos creativos, en la propia compañía. En realidad, la fórmula habitual de trabajo en el Ballet de Frankfurt se basaba en el documento visual ya que se grababan sistemáticamente los ensayos, estrenos y material individual de cada uno de los integrantes del ballet. Cada bailarín contaba con su propia cinta donde grababa sus propuestas una vez recibidas las instrucciones e ideas generales del coreógrafo. Estas cintas pasaban a una base común de la cual, posteriormente, Forsythe tomaba parte del material coreográfico que incorporaba a la obra.³

El control del autor sobre la obra se ejerce no sólo a través de la dificultad para acceder a las huellas materiales o documentos visuales del Ballet de Frankfurt, sino sobre todo a través de la complejidad que rodea al propio producto artístico y que deviene de la personalidad creativa de Forsythe caracterizada por la aproximación analítica a la idea original, la utilización de algoritmos en el proceso de producción, la aparente desconexión y abstracción de sus notas al programa o el interés ecléctico de los textos utilizados en escena. Las lecturas de la *Nouveau Roman* y la filosofía posestructuralista francesa, a las que Forsythe ha recurrido para sus planteamientos formales, son compatibles con las concretas ideas que animan sus obras y con las simples metáforas que le sirven como punto de partida para un determinado trabajo. Al hilo de una entrevista para el *New York Times* Forsythe comenta lo siguiente:

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 cosas que sean ricas en posibilidades metafóricas. Esta es la razón por la que he estado interesado en ciertas ramas de las matemáticas conceptuales llamadas conjunto de funciones o funciones de identidad. Es una forma de algoritmo pero tiene que ver con la traducción. Porque lo que nosotros hacemos es traducir (Alan Riding, *New York Times*, 7-9-

³ Fragmentos de algunos de sus ballets se pueden encontrar en la red de manera puntual, la mayor parte de las veces interpretados por compañías distintas al Ballet de Frankfurt. Los únicos trabajos filmicos en los que se editan coreografías para la cámara –videodanza- son: *From a classical Position*. 1996. Dir. Mike Figgis. DVD. NVC Arts; *One Flat Thing*. 2000. Dir. Thierry de Mey. DVD. MK2.

2003).

Forsythe entiende el proceso de comunicación con el público de forma abierta, sin argumentos lineales explícitos, aun cuando sus obras frecuentemente ofrecen múltiples elementos narrativos llenos de redes referenciales emocionales. Ejemplos que ilustran este aspecto son numerosos en sus obras. A pesar de la abstracción neoclásica del ballet *The Loss of Small Detail*, Forsythe va aquí más allá del referente histórico de corte académico, no sólo desde el punto de vista del vocabulario dancístico y del acompañamiento musical, sino también por las connotaciones aportadas a través del vestuario y la escenografía que evocan el periodo de las glaciaciones. Otro ejemplo podemos encontrarlo en el clima musical creado en "Alien 2" (Acto II de *Alie/nA(c)tion*) que recuerda a la estética de los videoclips de la MTV tanto como a la visión plurifocal de las actuaciones acrobáticas, musicales, cómicas, circenses y bailables del género de variedades en la transición del siglo XIX al XX.

La seguridad institucional y económica que aporta el Ballet de Frankfurt le permitió a Forsythe explorar la dimensión más ballética de su estética y contribuir a mantener una audiencia conocedora del gran repertorio. El cierre de la compañía en 2004 tuvo sus consecuencias también a nivel creativo, llevándole a redireccionar su trabajo hacia una línea más vanguardista o menos ballética en el sentido tradicional. En la base de la desaparición de la compañía se encuentran motivos políticos y económicos, derivados en parte de los esfuerzos que Alemania tuvo que hacer tras su reunificación. Poderosas razones socioculturales se vuelven a dar la mano con la estética siendo la línea experimental, ya en germen en los primeros años del Ballet de Frankfurt, la que tomará el protagonismo en la Forsythe Company (2004). Esta compañía se convirtió en el nuevo buque insignia del artista, ubicándose en Frankfurt y Dresden. De los 48 bailarines del Ballet de Frankfurt se pasó a 18, pero la mayor parte eran antiguos componentes de la formación de Frankfurt. Se trata también de una compañía arropada por una entidad pública, pero con mayor libertad y menor implicación institucional. Esta mayor flexibilidad y el menor tamaño de la nueva estructura, les permite asumir riesgos y dosis de experimentación más alta que se visualizan en distintos espacios. Entre ellos, por ejemplo, se pueden señalar los encuentros alternativos en los que la audiencia participa; las instalaciones, en acciones en museos; o las intervenciones en lugares públicos. De hecho, el formato de las nuevas producciones está más próximo al del taller coreográfico y a las connotaciones más amplias que implica el concepto de performance. Todo ello bajo el sello de la marca Forsythe, caracterizada por la excelencia creativa y resolutiva de los componentes que participan.

Esta realidad implica una doble consecuencia que afecta a la movilidad de la obra de arte. En primer lugar, se canoniza un repertorio. En este caso el originado dentro de la producción de la década de los años 80 y 90 del Ballet de Frankfurt y de estética más ballética. El producto se hace más exportable al tratarse como obra cerrada y asumible dentro de las grandes compañías de ballet de los circuitos de teatro internacionales. De hecho, muchas de las obras de esa época han sido interpretadas en reposiciones y algunos estrenos. Entre ellas se puede señalar en España a la Compañía Nacional de Danza dirigida por Nacho Duato. Pero también el Royal Ballet de Amberes, el Ballet Nacional de Canadá, el Pennsylvania Ballet, el Ballet Kirov, el Ballet de la Ópera de París, el Ballet de Lyon, el Aterballetto, el Joffrey Ballet, el New York City Ballet o el San Francisco Ballet, entre otros. En segundo lugar, el producto generado se hace menos exportable, como ocurre con algunas obras experimentales del Ballet de Frankfurt pero sobre todo con las obras adscritas a la Forsythe Company. El repertorio se aleja tanto del que se entiende como obra cerrada y reproducible con pautas veraces, como de las posibilidades de ser asumido por las compañías de ballet de los circuitos teatrales consagrados. Esto lleva a dotar de mayor exclusividad a la obra de arte, restringiendo la interpretación de las producciones a la propia compañía y blindando con ello la identidad de marca del objeto artístico. En este caso, la identidad “forsythe”.

3. Música y Danza

El repertorio musical utilizado por Forsythe además de apoyarse en la música histórica, incluye guiños a la música popular urbana. En los primeros años continúa utilizando estas fuentes musicales siguiendo, en líneas generales, la tradicional relación que se establece históricamente entre el ballet académico y la música occidental, es decir el movimiento interpretando la partitura. El matiz es que Forsythe se aproxima a la música desde los mismos aventurados términos a los que somete el lenguaje académico del ballet, por lo que sus resultados se enmarcan mejor dentro de una reinterpretación de la convencional relación del binomio música-danza. La fórmula coreográfica que Forsythe investiga en productos acabados como *Artifact* o *Steptext* y aquellas recetas más informales que aplica en productos más alejados de la tradición ballética, serán revisitadas en obras emblemáticas como *In the Middle Somewhat Elevated* (1987), *New Sleep* (1987), *The Loss of Small Detail* (1987), *Enemy in the Figure* (1989), *Limb's Theorem* (1990) o *Herman Schmerman* (1992). La diferencia es que a partir de 1985 sus obras se mueven dentro de un ambiente musical completamente distinto. En concreto con paisajes sonoros que crean un clima emocional identitario para la “marca Forsythe”, del cual es responsable la música

electrónica del compositor Thom Willems. En las coreografías de Forsythe la música de Willems aporta como mínimo la duración y el espacio emocional. En determinados segmentos de sus producciones, música y movimiento mantienen prioridades, coincidencias, tensiones, equilibrios y anulaciones alternativas (Cavia Naya 2008: 506).

Para entender el fundamento de estas relaciones es necesario tener en cuenta un elemento esencial dentro de las características asentadas en los primeros años del Ballet de Frankfurt: la tensión entre coreografía e improvisación. Forsythe trabaja con sus bailarines como si fueran coreógrafos, en una forma de “apropiacionismo” muy singular, canalizando sus capacidades y apoyándose en su dominio académico, inteligencia espacial y musicalidad. La actitud que exige a sus bailarines es la misma que él práctica personalmente: asumir riesgos probando, trabajar en las coordinaciones complejas del cuerpo en el espacio dotando de continuidad al movimiento, e implicarse en las diferentes fases de la obra en proceso. El bailarín español Ion Garnika que formó parte del Ballet de Frankfurt de 1991 a 1997 comenta:

Trabajando con Forsythe te das cuenta de que se trata de escuchar a tu cuerpo. Un cuerpo que piensa, que no se limita a reproducir pasos, que transforma las indicaciones en otra cosa, que realmente crea. Cuando durante las evoluciones te observa y descubre el movimiento acertado que has hecho con tu propio cuerpo, Bill lo reconoce y te pide más en la línea de lo que acabas de crear (Entrevista con Ion Garnika, Valladolid 21 diciembre 2008)

Dado que música y movimiento actúan sinérgicamente desde el momento que aparecen dentro de la misma unidad temporal e intencional, la tensión entre movimientos fijados e improvisación tiene también su correlato musical. Forsythe se distancia de la tradición académica a la hora de entender la relación música y danza porque la elaboración de sus coreografías no nace de la partitura musical, pero tampoco del patrón que proporciona la estructura temporal de la música o una posición voluntarista de autonomía de la danza con respecto al sonido. Todo ello, sin prescindir del hecho de que la música es un componente especialmente atractivo en sus coreografías y teatralidad.

Esto ocurre incluso en aquellas obras con músicas de repertorio histórico o con estilo de danza más cercano al ballet clásico. Frente a las coreografías espectacularmente musicales de G. Balanchine, cuya función principal es servir de comentario visual a la partitura, Forsythe no utiliza la música como un determinante de la estructura coreográfica. Por ejemplo, en determinados momentos de una pieza y en muchos de los ballets en los que Willems pone la música, se establecen relaciones no sincronizadas entre la danza y la música. Ambas dimensiones existen

durante el mismo tiempo pero sin una relación fijada del movimiento con el acompañamiento sonoro o silencio. Sin un pulso fijo en la música que ayude a los bailarines a crear la frase y darle continuidad, es necesario descubrir otros recursos que fijen la temporalidad y que han de ser grabados en la memoria de los intérpretes a través de los numerosos ensayos. Entre esos recursos estarían la intuición del pulso interno, la respiración, el contar pasos, buscar relaciones o señales espaciales con otros bailarines, utilización de cronómetros y etc. De cualquier forma, la improvisación se remite en Forsythe al proceso de producción, y no al resultado final que aparece en escena, que está completamente aquilatado en todos sus componentes, incluido el musical. Lo cual implica que la relación entre música y danza ha quedado fijada en la memoria del intérprete a través de las prescripciones o reglas de las que parte la idea, de los resultados que tienen lugar al llevar a la práctica esas prescripciones en el trabajo colaborativo de la compañía, y del criterio de autoridad del propio Forsythe. Por tanto, una relación música y danza bajo control, aunque pueda ser compleja e incomprensible para el público. En consecuencia, la relación es estrecha intrínsecamente y de una manera contextual. Es decir, establecida específicamente para esa obra.

Estas relaciones específicas entre música y danza, en las que puede haber estructuras paralelas con momentos coincidentes (aleatorios o no) en un determinado nivel, pueden ser entendidas como complementarias o consonantes. Las relaciones complementarias hacen referencia a cuando movimiento y música parten de un mismo punto o presentan secciones coincidentes, pero luego se desplazan de maneras muy diversas, con discursos totalmente alejados tanto en tempo, duración, ritmo, o pulso. Algo que M. Cunningham descubrió con el solo *Root of an Unfocus* (1944) gracias al método de composición que J. Cage había desarrollado por aquella época y que estaba basado en las unidades de tiempo. En esta obra, música y movimiento van juntas al inicio y final de las secciones, pero son independientes el resto del tiempo (Reynolds/McCormick 2006: 356). Las unidades temporales, en un sentido amplio, marcan el dibujo coreográfico. Apartarse de estas estructuras temporales e ignorarlas completa e intencionalmente por medio de la indeterminación es un paso que va más allá, y que lleva a la autonomía de música y movimiento que más tarde será marca característica de la pareja Cunningham/Cage.

En las relaciones consonantes lo que predomina es un vínculo más estructural. Algo que fue frecuente en la danza cuando se empezó a utilizar una música dentro del minimal repetitivo norteamericano. Un ejemplo de esta relación lo encontramos en Anne Teresa de Keersmaeker, la cual otorga un papel crucial a la música desde el punto de vista estructural. Ella misma comenta

que “la música es la cosa más importante de mi vida” (Genter, 2006: 86). Para sus coreografías se sirve de repertorios muy diferentes que van desde la música histórica, ubicada en la práctica común tonal y atonalidad, hasta el minimalismo con el que establece sus fundamentos coreográficos. Es el caso de *Fase* (1982) donde, debido a la aparente simplicidad de la música, el público puede concentrarse en la decodificación de lo que escucha con la pretensión frustrada de ver reflejado literalmente el movimiento en las duraciones y grupos rítmicos generados por las figuras musicales. De hecho, el pulso de la música de Steve Reich no se corresponde de manera estrecha con el del movimiento, manteniendo éste su propia configuración. Pero el efecto total entre música y danza para el espectador es el estar ante estructuras paralelas consonantes más que complementarias, debido a la simplicidad tanto de los movimientos como de la música. La repetitividad de la música incide de una manera tan insistente en la predictibilidad que se produce cierta frustración en la escucha (verticalidad) con una leve priorización de la lectura de la imagen sobre el sonido. Pero, en todo caso, esto ocurre por la vía inversa a la utilizada por ejemplo con música atonal, cuya falta de direccionalidad y ruptura del relato sonoro (verticalidad) hace que el oyente prescinda de la música y se centre en la imagen en movimiento en su búsqueda de significados. En el caso de *Fase*, la fuerza de la coreografía (movimientos muy simples, de tempo rápido, de características hipnóticas y con gran energía) reside en el hecho de permear las estructuras musicales repetitivas de una sustancial fuerza emocional.

En esta misma línea, pero más cercano al concepto que hemos denominado complementariedad, se encuentra la profunda musicalidad de Jiri Kylian. El coreógrafo de origen checo dialoga con la música en una estrecha relación que funciona tanto con identidades y réplicas coreomusicales como con distancias puntuales generadas por la relación de flujo interno, contrastes y contrapuntos. En su lírico vocabulario, de técnica clásica y estilo dancístico neoclásico, se constata que Kylian va más allá de una lectura superficial o esquemática de la partitura, enriqueciendo la relación con pasos y gestos paralelos, no siempre visualmente coincidentes con la música. Algo que ocurre en obras tempranas como *Symphony of Psalms* (1978) basada en la obra neoclásica del mismo título de I. Stravinsky. Muchas de sus obras, a pesar de la estrecha relación que mantiene en ellas el gesto cinético y sonoro, funcionan con un ritmo interno propio que podría prescindir del pulso musical. Esto ocurre incluso en piezas basadas en la música minimal, como es el caso del ballet *Falling Angels* (1989) sobre la música *Drumming* de S. Reich. En esta obra, el denso vocabulario dancístico, las simetrías y los ligeros desfases son fluidos, enérgicos y oportunos temporalmente. Si sometemos la imagen a una

forzada aleatoriedad, cambiando la “banda sonora” de la pieza, comprobaremos que el movimiento de los bailarines sigue conservando momentos de profunda musicalidad.

Otra de las figuras destacadas de la danza del siglo XX que se mueve entre los extremos de absoluta independencia o estrecha vinculación del binomio música/danza, es el de Trisha Brown. En *Set and Reset* (1983) y en *Twelve Ton Rose* (1996) se revela una relación ecléctica entre música y movimiento con estructuras paralelas que no son literalmente coincidentes (Fogelsanger 2005: 43).

4. Teatral y Antiteatral

El carácter teatral de Forsythe se hace ya evidente en el Ballet de Frankfurt en elementos como la utilización de la palabra o del texto, la gestualidad, los efectos escénicos con valor estructural o la característica improvisatoria del lenguaje dancístico. En este mismo sentido, se podrían entender otros recursos utilizados en los ballets, como son el evocar cierta linealidad narrativa o alimentar expectativas en la audiencia y frustrarlas durante la intensa acción que se produce en escena. Un ejemplo claro es el de utilizar repetida y sorpresivamente aparatosas caídas de telón en medio de una sección, sin que se haya acabado la obra. Características teatrales aparecen también en el trabajo con sus bailarines, en los que se percibe un fuerte talento dramático ya que pueden declamar, gritar, cantar, gesticular, disfrazarse, actuar, improvisar y moverse en escena sin inhibiciones. Por ejemplo, en una de las secciones de “Alien 2” (*Alie/nA(c)tion*) se asiste a la entrada de un bailarín que se arrastra por el suelo desde el ángulo izquierdo emitiendo señales guturales que recuerdan la forma de comunicarse de una foca, un papel ideado e interpretado en origen por Ion Garnika.⁴

Dentro de la teatralidad se sitúa la asimilación y asunción que Forsythe hace para el ballet de las teorías sobre el movimiento y el espacio de Rudolf von Laban y que tienen su constatación sistematizada en *Improvisation Technologies*. Se trata de un CD-ROM comercializado en el que se recoge una amplia gama de técnicas y procedimientos utilizados tanto para generar como para modificar el movimiento. En la capacidad teatral de Forsythe hay que tener en cuenta la utilización de las innovaciones aportadas desde la danza moderna. Para ello puede recorrerse su biografía en la que se señalan sus inicios en el teatro y la danza moderna (1967), pero que muchas veces pasan desapercibidos debido a su fuerte formación clásica. Sus estudios en ballet

⁴ Entrevista con Ion Garnika, Valladolid 13 diciembre 2008. Documento visual consultado en FAIG.

clásico en Nueva York, con profesores de la escuela de Balanchine y luego en el Joffrey Ballet School, arrancan de 1969. Trayectoria que se consagra en esta misma línea en 1973, con su establecimiento en Europa en el Stuttgart Ballet (Driver 2000: 10-11). Otros aspectos que abundan en esta dimensión teatral son el recurso a elementos en la escena de fuertes connotaciones emocionales y, desde el punto de vista estructural, el acudir a la elaboración de movimientos fragmentados pero encadenados dentro de una sucesión continua.

Al mismo tiempo, es necesario señalar las distancias de Forsythe con lo que se entiende por danza teatral en las últimas décadas del siglo XX. El coreógrafo se aleja radicalmente de los estereotipos vinculados a la danza teatral europea al neutralizar la dimensión dramática de la acción con elementos como su poética abstracta, la elaborada y controlada planificación coreográfica, su escenografía desnuda y, finalmente, su deseo de no construir un relato temático. Desde esta perspectiva, se aproximaría más al sentido formalista de G. Balanchine, pero a la vez se separaría del extremo opuesto que representa M. Cunningham y su falta de intencionalidad dramática. La voluntad de Forsythe es dejar abierto, tanto a la audiencia como a sus propios intérpretes, el significado de lo que ocurre en escena. Abundando en esta idea, el bailarín Ion Garnika comenta como Forsythe nunca contaba a los miembros de su compañía las intenciones, ni hacía referencia a las historias o incluso principios teóricos que inspiraban sus obras.⁵ Kathryn Bennetts, miembro del Ballet de Frankfurt durante quince años y desde 2005 directora artística del Ballet Real de Flandes, declara en una entrevista para la televisión belga que cuando alguien preguntaba a Forsythe cual era el significado de un determinado ballet, se negaba a contestar.⁶ Es probable que la intención del coreógrafo fuera que la audiencia despertara y se contestara a sí misma sobre las preguntas que se le planteaban, que el público no fuera pasivo y construyera su propia historia a partir de lo que veía.

Entre las múltiples estrategias que Forsythe adopta para conseguir canalizar su fuerte imaginación dramática y a la vez distanciarse de la teatralidad convencional, considero que hay tres ámbitos fundamentales que es necesario revisar desde el punto de vista de los elementos intrínsecos a la obra de arte. En primer lugar, la utilización de una técnica ballética "universal", un vocabulario académico al que acude como repositorio básico de materiales. Los antecedentes históricos del lenguaje dancístico de Forsythe se encuentran enraizados en la tradición del ballet

⁵ Entrevista con Ion Garnika, Valladolid 3 junio 2009.

⁶ Entrevista a Kathryn Bennetts. Programa Vlanderen Television: http://www.youtube.com/watch?v=F2y8eheEO_U [Consulta: 20 de agosto de 2011].

académico. Al mismo tiempo, la línea experimental que abre la danza moderna y desarrolla la posmodernidad está presente desde sus inicios, pero puede verse reflejada con más fuerza en las últimas producciones. En consecuencia, su lenguaje aglutina las dos tendencias de escuela representadas por el ballet y la danza moderna, a las que añade el elemento urbano o la simple expresión de bailar como necesidad y manifestación cotidiana de la gente corriente. En escena, las tendencias de escuela dan lugar al estilo de danza más ballético y las otras al “mover”, dos líneas que permiten sintetizar el estilo de Forsythe a la vez que fijar la fuerte identidad de sus obras.

Un segundo aspecto se relaciona con abundar en la abstracción a través de la utilización de una escenografía desnuda. Forsythe cuenta con la iluminación como recurso estructural, con la sugerencia ambiental proporcionada por los escasos elementos escénicos y con los objetos descontextualizados: vestuario anacrónico y mobiliario más propio del proceso de trabajo que de una puesta en escena tradicional. Muchas veces nos encontramos con mesas de producción, grúas, amplificadores de sonido, auriculares, megáfonos o pantallas con texto.

Finalmente, hay que subrayar las innovaciones en el empleo de la música para el movimiento que van desde una relación estrecha entre música y danza, a otras ocasiones en que el aspecto sonoro y visual utiliza vías paralelas, o incluso pueden llegar a presentar una relación extrema en la que música y danza son indiferentes. Todo ello, penetrado transversalmente tanto por un lenguaje tonal o atonal, como por el ruido industrial, las referencias al musical y a la música disco, a la electrónica o a los hiperinstrumentos.

5. “Arte factus”: obra mecánica hecha según arte

Artifact (1984) es la primera gran obra que Forsythe realiza con el Ballet de Frankfurt. Estructurada en cuatro partes y con una duración de dos horas, revela la maleabilidad y el propio concepto de “obra en proceso” que el coreógrafo aplica a sus creaciones. De hecho, cada una de sus secciones se ha presentado como ballets independientes, siendo la sección “Artifact 2” la parte más exportable ya que ha sido interpretada por numerosas compañías internacionales. Forsythe reservó para el Ballet de Frankfurt prácticamente la exclusividad de las secciones que presentan mayor riesgo a la interpretación por tener una carga teatral mayor, aunque con algunas excepciones, como fue la versión completa llevada a cabo por el Ballet Real de Flandes cuando era dirigido por Kathryn Bennetts. Un dato nos aproxima a la característica del *embodiment* desde una triple dimensión. En primer lugar desde la implicación interna de la compañía en el amplio espectro

del proceso y sus sucesivas resoluciones. En segundo lugar, desde la exigencia de una puesta en escena que requiere improvisación informada. Y en tercer lugar, desde las direcciones puntuales del propio coreógrafo en el mismo momento de la representación.

Artifact (1984) puede servir como metáfora para explicar la amplia actividad que Forsythe es capaz de desarrollar. Él mismo es el creador de la coreografía, el diseñador de la escenografía, de la iluminación y del vestuario. A ello se une que dirige la puesta en escena y da las órdenes a través del audio interno a todo el equipo técnico y bailarines durante la propia representación. Además, Forsythe también es el autor del texto y colabora en la parte musical de una de las secciones del ballet. La segunda parte, "Artifact 2", la más ballética, utiliza la chacona de la *Partita N°2 en re menor* para violín de J. S. Bach. Sobre la misma pieza, Eva Crossman-Hecht realiza una serie de variaciones libres para la música de "Artifact 4". La misma chacona de Bach y parte del material coreográfico de "Artifact 2" fueron reciclados posteriormente en el ballet *Steptext* (1984).



Fig. 1: *Artifact*. Ópera de París. Fotografía Sébastien Mathé

Artifact tiene un carácter abstracto, característico del ballet académico. Pero el título tiene una carga connotativa que puede servirnos para aventurar contextos de significado. El diccionario de la Real Academia Española señala el origen del término "artefacto" en el latín *arte factus*, definiéndolo como "la obra mecánica hecha con arte". La expresión denota la doble dimensión de todo objeto dentro de la cultura material. Es decir, por un lado práctica o utilitaria. Por otro lado, estética o expresiva. Como señala Barbara Babcock (1992: 205), en las culturas occidentales los artefactos se asocian literal y figurativamente con los museos y las colecciones. Se trata de objetos acumulables, de cosas exóticas perteneciente a pueblos remotos, y situados en una lejanía que

puede ser temporal, espacial o cultural. En *Artifact* podemos atisbar referentes de significado en la dualidad que subyace en el vocabulario clásico utilizado, el cual aparece encriptado en las prolongaciones y evoluciones de los cuerpos que se exceden o sobrepasan de los límites convencionales de sus contornos de espacio inmediato. Así mismo, abunda en esta idea el difícilísimo e imposible trabajo de puntas que realizan los bailarines, los amplios deslizamientos por el escenario, el difícil equilibrio del tronco colocado fuera de eje y la flexibilidad de las extremidades que recuerda a las anatomías hiperlaxas. Este nuevo lenguaje ballético encuentra su paralelismo en la caracterización de los artefactos como lo excesivo, sobrante o residual: productos del trabajo humano que han sido utilizados pero no agotados en su discurrir y que continúan funcionando como testimonios de un legado cultural material. La metáfora sugerida por el título se hace ahora explícita. Las figuras, principios y desplazamientos distintivos del ballet clásico, que la cultura a lo largo del tiempo ha originado, representado y recreado, son el reservorio sobrante al que recurre Forsythe para buscar en el espacio nuevas posibilidades del movimiento, logrando así un nuevo *arte factus* para la historia de la cultura material: el *Artifact* del Ballet de Frankfurt.



Fig. 2: *Artifact*. Ballet Real de Flandes, 2009. Fotografía Johan Persson

Las notas del programa indican que el ballet se centra alrededor de tres personajes que aparecen ya en la primera parte y dotan a la sección de una clara dimensión teatral. Estos caracteres son el de la “mujer en traje de época” (ver Fig.2), “persona con megáfono” y “otra persona”, la cual deambula en silencio por la escena. La mujer de apariencia dieciochesca, con peluca empolvada enrulada y traje de miriñaque, saluda a la audiencia proponiéndole un reto a la comprensión y el esfuerzo por salir de sí mismos: “bienvenido a lo que piensas que ves, intenta sólo imaginar que sales fuera de ti...”.⁷ Como señala Roslyn Lucas (2000: 95) estos tres personajes se mueven dentro de una atmósfera de ensoñación y en medio de un cuerpo de ballet de hermosas líneas y formas simétricas. El hombre del megáfono y la mujer forman parecen tener una discusión mientras el resto del mundo continúa su vida alrededor de ellos. Los monólogos-diálogos inconexos que siembran la discusión están llenos de pronombres personales y palabras como: olvida, recuerda, piensa, dice, escucha, ve, siempre, nunca, sucio, arena y etc. En el cuerpo de baile, una mujer asume el papel de mando. Dirige a bailarines y música al señalar con sus palabras y palmas los inicios y cortes de la acción.

Una interpretación subliminal sobre el significado de esta escena apunta a la situación que el propio Forsythe estaba sufriendo en su vida personal, justo en la temporada que se componía el ballet, y en concreto a las dificultades personales que atravesaba su primer matrimonio. Aunque su vida privada siempre ha permanecido al margen de los focos mediáticos y profesionales, el ambiente familiar que se generó en la compañía hacía inevitable que se conocieran aspectos generales de la vida personal del coreógrafo.⁸

En “Artifact 2” domina la danza en contraste con la mayor teatralidad de la primera parte.⁹ Aquí el protagonismo recae en las dos parejas que bailan la chacona para violín de J. S. Bach con sus respectivos pasos a dos, simultáneos en el tiempo pero diferentes en el movimiento. El telón se abre mostrando una escena estática, apenas iluminada, en la que destaca la figura formada por una pareja desplazada hacia la derecha y enmarcada por una hilera de bailarines en traje de

⁷ Extracto del informativo de la televisión belga flamenca: EXQI cultuurjournaal, Koninklijk Ballet van Vlaanderen, 9-xii-2009. <http://www.youtube.com/watch?v=JEbDHZPnRao> [Consultado: 20 de agosto de 2011]

⁸ Esta observación se desprende de mi personal experiencia en las entrevistas a ex-bailarines del Ballet de Frankfurt.

⁹ Para el análisis de esta coreografía he utilizado la versión completa y no comercializada de una de las representaciones de inicios de los años 90 por el Ballet de Frankfurt en la que aparece Ion Garnika formando una de las parejas solistas (FAIG). También los minutos iniciales de “Artifact 2” pueden visualizarse en alguno de los fragmentos colgados en la red. Entre ellos el de la CNB (Compahia Nacional de Bailado): <http://www.youtube.com/watch?v=ASMI5DStw7Y&feature=relatedArtifact> [Consultado: el 20 de agosto de 2011]. También se puede ver para este mismo corte la versión del bailarín Courtney Richardson: <http://vimeo.com/7001360> [Consultado: el 20 de agosto de 2011].

ensayo (mallas amarillas) colocados en el fondo y los laterales del escenario. La música es el único elemento que pone actividad a la escena en los primeros segundos, gracias al ímpetu dramático del violín con que se inician las variaciones sobre el tema melódico del coral *Nadie puede vencer a la muerte*.¹⁰ La inherente dificultad de la obra y la propia interpretación del violín se resuelve en una especie de apasionado lamento, al que la audiencia más erudita podrá añadir mayor carga referencial si está familiarizada con el hecho de que Bach compuso esta obra tras la muerte de su esposa. La música, a pesar de estar enmarcada en un metro regular y buscar una textura polifónica, permite ser acentuada corporalmente con cierta flexibilidad y conseguir a través de la respiración contenida y el rubato una cualidad poética de gran belleza. La interpretación musical de *Artifact* conjuga la emoción extrema y el control estricto, dos actitudes en correspondencia al movimiento que los bailarines desarrollan paralelamente en la escena.

Del rango de potenciales relaciones que se pueden establecer entre danza y música en el marco de las categorías intrínsecas y extrínsecas básicas, señalo aquí algunas que me parecen destacables. Sin necesidad de una revisión exhaustiva, se puede afirmar que las intrínsecas hacen referencia a las correspondencias coreomusicales entre el gesto cinético y gesto musical. En ellas se incluyen las relaciones por pares que se pueden establecer entre el ritmo en la danza y en la música; la dinámica espacial y el volumen sonoro; la textura musical y la análoga organización de los bailarines; y, finalmente, las correspondencias cualitativas entre el registro, timbre, ataque y armonía. En cuanto a las correspondencias de las estructuras coreográficas dentro de las unidades de sintaxis musical, las secciones se crean por las distintas agrupaciones de los bailarines en la escena, con formaciones distintas cada vez que se sube el telón y con un desarrollo del material variado en el tiempo. En total se configuran cinco segmentos que no coinciden la mayor parte de las veces con las cadencias musicales. La música aporta el pulso y el esqueleto para el fraseo del movimiento, que actúa como una línea contrapuntística más de la música. El hecho de que el peso de la coreografía recaiga en las dos parejas y que cada una de ellas mantenga su independencia, refuerza la sensación de complejidad contrapuntística.¹¹ Hay momentos puntuales en los que además se pueden establecer relaciones entre el motivo musical y la figura coreográfica, sobre todo en los desplazamientos que abarcan gran parte del escenario y que al mismo tiempo exigen

¹⁰ *Den Tod kann niemand zwingen*

¹¹ Se puede tener una impresión visual de lo que ocurre en los duetos a través de la versión interpretada por Courtney Richardson: <http://vimeo.com/7104487>; <http://vimeo.com/6927632> [Consultado: 20 de agosto de 2011]. De cualquier forma, el último fragmento que aparece en la red como "Artifact Insert" se aleja en estética y resolución coreográfica de las versiones que he utilizado para el análisis y que son realizadas por el Ballet de Frankfurt (FAIG).

portes de gran dificultad. En contraposición a la periodización musical se corresponden espectaculares figuras en el *pas de deux*, que se mueven lentamente en el tiempo mientras avanza la frase musical a un tempo más rápido. *Ronds de jambé, développés, fouettés, pliés* sobre puntas o deslizamientos sorprendentes, se incorporan libremente a la coreografía, añadiendo gran plasticidad a la imagen. En primer lugar, y en relación a la densidad textural, se juega con una doble problemática. La del paralelismo entre la reducida fuerza de la línea melódica del violín y el básico vocabulario ballético utilizado. Ambos elementos adquieren una apariencia multiplicada debido al tratamiento polifónico del violín y a la multitud de variaciones a las que se somete el vocabulario de pasos y figuras. En segundo lugar, se plantea la contradicción entre el mínimo de fuerzas instrumentales y el máximo de recursos coreográficos al tomar parte todo el cuerpo del ballet en todas las secciones. La tenue iluminación y el papel estático del cuerpo de baile, responsables de la plástica escenografía humana que enmarca los dúos, equilibra las densidades coreomusicales. Un elemento del vocabulario coreográfico que se separa conscientemente de la música es la imagen que recuerda al icosaedro de Laban. Me refiero a la figura que desde su posición estática realizan los hombres trazando círculos con los brazos desde el torso -de manera simultánea o en cascada y en distintas direcciones- mientras se mantiene la extensión de las piernas. (Ver Fig. 3)



Fig. 3: *Artifact Suite*. Fotografía Michael Maloney

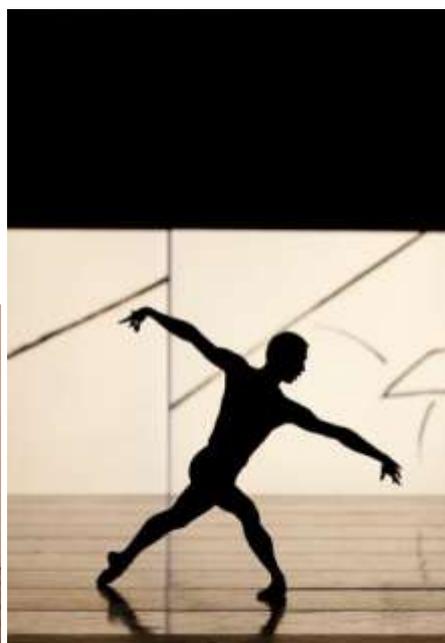
La Chacona de Bach permite aplicar a la audiencia los hábitos de escucha tradicional, al moverse dentro de los esquemas de la práctica común tonal. Durante la representación, se intuye el evento sonoro que sucederá al inmediatamente anterior. En ese sentido, la música se mueve

horizontalmente y se convierte en el hilo narrativo que da continuidad a la imagen. La coreografía se encuadra también dentro de esa horizontalidad, y su comprensibilidad se ve intensificada por la ayuda de la música en la creación de un equilibrio de poderes, aunque no sea completamente estable.

De cualquier forma, Forsythe rompe esa continuidad lineal de música y danza a través de diversos recursos. En primer lugar, los sonidos puntuales percutidos y producidos por los propios bailarines. Estos sonidos no se integran en la música de Bach, aportando con su cualidad sorpresiva una llamada de atención hacia el movimiento. Así ocurre en las tres ocasiones que los bailarines, a modo de señal, tocan las palmas al unísono en la mitad de la frase musical y de manera asimétrica. En segundo lugar, aplica un procedimiento teatral que interfiere entre el movimiento y la música. Se trata de las numerosas caídas del telón de boca que se producen durante unos segundos a lo largo de la representación. En la percepción, durante la mayor parte de la obra la atención al movimiento se impone a la direccionalidad de la música, debido a que la propia continuidad del fraseo musical es lo presumible y por tanto indiferente para el receptor, que aplica un modelo de escucha horizontal. Pero las frecuentes elipsis visuales (cinco veces y con una duración de entre 7 y 17 segundos) introducen el modelo de escucha vertical en el receptor. Algo que se consigue al suspenderse las expectativas de continuidad en la imagen generadas por la belleza y simetría del cuerpo de baile. En los segundos de oscuridad total al que se somete el espectador, éste retiene en su memoria la imagen última de la escena. Pero la continuidad del relato visual es frustrada cuando se levanta de nuevo el telón y el panorama que se nos ofrece es desconocido porque los bailarines han continuado evolucionando durante el “apagón” y nos encontramos ante otra formación figurativa diferente. De hecho, cada vez que se levanta la cortina las reagrupaciones de los bailarines son distintas. Con ello se rompen las expectativas y se provoca que la atención sobre el movimiento quede repetidas veces en primer plano. En la lucha que se establece entre la atención prestada a la imagen o al sonido. Forsythe utiliza un modelo que somete la atención visual y auditiva a desplazamientos intermitentes: del interés del movimiento a la música y viceversa.

En “Pas de deux for no one” (“Artifact 4”) la relación coreomusical toma una nueva dirección, debido al carácter improvisado tanto de la música como del movimiento. Desde el punto de vista escenográfico, esta sección tiene relación con algunos elementos ya aparecidos en “Artifact 1”. La diferencia es que la música en “Artifact 1” tiene una estética minimalista repetitiva que se une a la escasísima luz de la escena para crear la ambientación lírica necesaria para las

evoluciones de la pareja. Una sección que finaliza cuando, como una bandada de pájaros, irrumpe en escena el cuerpo de baile.¹² En “Artifact 4”, el clima poético y la gran carga emocional se originan desde elementos muy dispares, teniendo en las luces y sombras uno de sus apoyos estructurales. La relación entre música y movimiento es aquí muy estrecha, pero alejada totalmente del concepto tradicional de la coreografía que lee la partitura. El protagonismo lo comparten los dos bailarines de la escena y la pianista.¹³ Cada uno es autónomo, pero vulnerable a las acciones del otro. La idea es realizar un “paso a dos” sin contacto físico entre la pareja, el cual adquiere un significado añadido si lo consideramos como un “paso a tres”, siendo el pianista el tercer intérprete. Para ello cada bailarín desarrolla su propio vocabulario al mismo tiempo que hace uso aleatorio del material del otro. El escenario, escasamente iluminado por una especie de vidriera al fondo de la caja, está dividido por una línea diagonal trazada en el suelo e invisible para el espectador. La improvisación en el plano espacial se desarrolla a dos bandas. El hombre a la izquierda y la mujer a la derecha van evolucionando en un diálogo continuo que se despliega a través del fraseo, las dinámicas y la tensión generada por la acción y sujeción del movimiento. Se respeta la línea de separación imaginaria con la excepción de ciertas incursiones ocasionales. En concreto, cuando ella rebasa la línea y se introduce mínimamente en el territorio de su pareja y, posteriormente, cuando el hombre se desplaza ampliamente hacia el espacio de la mujer. (Ver Fig. 4 y 5).



¹² Se puede visualizar un fragmento de esta sección en la red. Improvisación de Janusz Madej <http://www.youtube.com/watch?v=U4GWOzxPSVs> [Consultado: 20 de agosto de 2011]

¹³ La versión que hemos utilizada para el análisis está interpretada por componentes del Ballet de Frankfurt a principio de los años 90. En concreto los bailarines son Helen Picket y Ion Garnika. La pianista: es Margot Kazimirska.

Fig. 4 y Fig. 5: "Artifact 4". Ballet Real de Flandes. Eva Dewaele y Mikel Jaregui Fotografías Johan Persson

En el plano musical la independencia escénica y coreográfica utiliza el recurso de la improvisación a tres bandas en una especie de "paso a tres" musical. El piano, colocado en el foso y con ángulo de visión hacia los bailarines pero oculto para el espectador, interpreta con carácter improvisado las variaciones musicales sobre el tema de Bach y en relación a uno o dos de los bailarines, y viceversa. El resultado es el de una composición musical totalmente alejada del original, en la que el oyente no percibe la organización de los sonidos y en donde la Chacona de Bach se ha transformado en una pieza atonal al estilo de la Segunda Escuela de Viena. Su carácter de prosa musical, con amplio ámbito interválico y de gesto quebrado en el fraseo, hace que la escena se experimente inicialmente por el receptor desde una escucha vertical, o no continua. La imprevisión y adireccionalidad musicales actúan como elementos estructurales del objeto resultante. Lo mismo ocurre con la danza, donde la linealidad de la percepción o narración se desdibuja por la reducción de las fuerzas interpretativas (un dúo), la imprevisibilidad en las evoluciones de los bailarines y el distanciamiento de la forma con el género tradicional de un *pas de deux*, ahora lleno de tensión y competencia entre iguales. En este sentido la música y la danza son similares y aunque no estén completamente integradas se perciben de manera íntimamente relacionada por las dinámicas del movimiento y de la música que interactúan.

En *Steptext* (1984) Forsythe juega con parecidos elementos durante los casi quince minutos que dura el ballet. Literalmente el título hace referencia al texto dibujado por los pasos. En este caso ese texto lo realiza un cuarteto. Se trata de tres hombres y una mujer que van accediendo a escena individualmente y de manera progresiva para, más tarde, desarrollar el corazón de la pieza en los alternativos y simultáneos *pas de deux*: ya sea el bailarín con la bailarina o la pareja formada por los dos hombres.¹⁴ El planteamiento a tres/cuatro bailarines permite inferir el significado de una relación entre el trío masculino y una mujer que exploran, desde la propia danza, los problemas de la comunicación interpersonal. La música utilizada es la Chacona de Bach, ya escuchada en "Artifac 2". Así mismo, este ballet comparte con *Artifact* material del vocabulario

¹⁴ En este análisis se ha utilizado la grabación completa de una de las representaciones del Ballet de Frankfurt de los años 90 (FAIG). Se puede consultar en la red distintas versiones. Entre ellas un fragmento de la versión interpretada por el Ballet Nacional de Cuba y en concreto por los bailarines Gladys Acosta, Alberto Terrero, Javier Sanchez y Vladimir Álvarez: <http://www.youtube.com/watch?v=WOqe7bGx7zk>
También existen otros fragmentos interpretados por diferentes compañías como el Ballet de Ginebra (http://www.youtube.com/watch?v=q_hRfyCNRrA) o la compañía de Dresden SemperOper Ballet (<http://www.youtube.com/watch?v=cwQoEjv8f4E>) [Consultado: 20 agosto 2011].

dancístico, iluminación y vestuario de ensayo. De cualquier forma en *Steptex* se produce una intensificación de los procedimientos relativos a la percepción a través de la utilización del silencio y la elipsis visual, jugando con los referentes de la duración temporal de manera no convencional.



Fig. 6: *Steptex*. Ballet Frankfurt. Dana Caspersen y Stephan Dalle. Fotografía Dominik Mentzos

La coreografía, llena de frases contrapuntísticas, se inicia con el mínimo de elementos. La acción ballética comienza cuando todavía la gente está acomodándose en sus asientos y sin previo aviso a la audiencia de que se ha iniciado la obra. De hecho, la sala permanece todavía iluminada con las luces de platea cuando aparece en el escenario un bailarín que se sitúa en el lateral izquierdo, frontalmente al público. Al mismo tiempo, el bailarín está ausente del ruido, movimiento y desorden que llega desde el patio de butacas. Desde esa posición y sin música que le acompañe, inicia una serie de movimientos con los brazos que recuerdan al lenguaje de signos de los sordomudos o al primitivismo de la bailarina que actuaba como especie de repetidora teatral en *Artifact*. Después de casi tres minutos y de forma aislada, se oyen apenas las tres primeras notas de la Chacona de Bach, motivo que se repetirá a intervalos de tiempo irregulares y con la función de aislar los solos de los dos bailarines que entrarán a escena sucesivamente. En la introducción, la música cumple una función estructural al ser utilizada por los bailarines como

señales que les avisan de que deben ir acabando su monólogo gestual. En los silencios, la pauta del fraseo coreográfico es llevada internamente por el bailarín a través de su propio pulso y acentuación, evidenciando la autonomía entre danza y música.

Tras esta presentación, que sirve para introducir parte del vocabulario que se desarrolla más tarde, comienza el ballet con la misma figura inicial que en "Artifact 2". La primera elipsis visual se produce después de un momento de clímax coreográfico con cuatro bailarines en escena iluminados por una luz cenital. La narración del movimiento se fragmenta agresivamente al reaparecer la pareja –hombre y mujer- en la mitad de una progresión armónica. También los cortes abruptos de la frase musical subrayan la fragmentación, suspendiendo la continuidad horizontal de la escucha y provocando el malestar del espectador que quiere ver las intrincadas evoluciones contrapuntísticas del cuarteto. Esa sensación se relaja hacia el final con la alternancia repetitiva de la unidad "silencio/gesto musical" que acompaña la aparición de uno de los bailarines en solitario, posicionado frente al público en la primera línea del escenario y preparando la representación para el cierre. Esto ocurre cuando todos los bailarines aparecen colocados en los vértices del cuadrado imaginario que ellos mismos forman coreográficamente y mientras se van desplazando hacia atrás de sus ejes, con los brazos evolucionando en movimientos independientes unos de otros. Cadencia final y oscuridad coinciden ahora, subrayando la unidad espacio-temporal vehiculada por la música y el movimiento.

Es posible que la simple idea de fragmentación y continuidad del movimiento y de la música, así como el interés por el juego con la percepción sensorial y el eco de la memoria, tengan carta de naturaleza en la concepción general de *Artifact* y *Steptex*. De hecho, Forsythe insiste en la lectura individual que cada espectador debe hacer bajo la premisa de que la "naturaleza de la historia es ocultar tanto como preservar".¹⁵ Con ello se quiere liberar al espectador de la curiosidad intelectual por la información abstracta o de la perspectiva teórica que habla a través del lenguaje verbal. Se busca incentivar la forma de comunicar implícita en la propia expresión artística de la danza: el movimiento en el espacio y el tiempo. Para ello, Forsythe explora la vía que le permite acceder a la percepción subconsciente del espectador, provocando y alterando sus mecanismos de visión y de escucha tradicionales. Los modos de utilizar la música y el movimiento en *Artifact* y *Steptex* contribuyen en alto grado al diálogo personal autor-público porque

¹⁵ Anna Kisselgoff, *New York Times* 19-7-1987.

secuestran la atención del individuo y con ello la directa e íntima comunicación, y se adentran en el territorio más fecundo desde la perspectiva de los significados: el de la imaginación.

6. Todo nos habla: la danza suena el silencio baila

El silencio es parte inseparable de la composición musical y la atención que Forsythe le dedica en sus coreografías no es periférica, siendo utilizado de maneras muy heterogéneas. Además de un uso natural del silencio como elemento puntual para segmentar el fraseo del discurso dancístico, la mayor parte de las veces le sirve a Forsythe para subrayar la discontinuidad entre lo visual y lo sonoro. *The The* (1995) es un ejemplo extremo de la utilización del silencio, situando al puro movimiento como centro del espacio coreomusical. Al mismo tiempo, es un ejemplo de la imposibilidad de concebir la danza desde el silencio absoluto. Otro elemento que subraya la novedosa utilización de la dimensión teatral que se le quiere dar a esta pieza es su colocación en el programa, ya que fue la obra que abrió la velada en el Teatro Châtelet de París en 1996. A diferencia de lo habitual, donde las piezas de mayor teatralidad se programan al final de la noche, en esta ocasión se optó por el camino inverso dejando para el final las piezas más balléticas o “textuales”. Esta obra, que posteriormente entró a formar parte del ballet *Six Counterpoints*, tiene su origen en una coreografía diseñada por Dana Caspersen y William Forsythe en 1995. En el Ballet de Frankfurt, la interpretación de los bailarines españoles Jone San Martín e Ion Garnika tuvo como consecuencia modificaciones estructurales en relación al plan original. Esta práctica de colaboración coreográfica sobre el producto dancístico era habitual en la compañía. Una actitud, por otra parte, consecuente con el clima de trabajo en equipo que reinaba en el Ballet de Frankfurt y el hecho de primar el método de exploración e improvisación.¹⁶

La arquitectura interna en *The The* se organiza a través de las evoluciones y desplazamientos, de un hombre y una mujer que permanecen sentados, puntualmente tumbados o agachados en una esquina reducida del escenario. A esta limitación espacial se une otro condicionamiento voluntario: la utilización de los intérpretes de únicamente la mitad de sus cuerpos en una relación que sugiere las dos mitades de cada bailarín formando parte de un todo. Esta restricción envía a la audiencia el mensaje directo de la incapacidad de la pareja de sostenerse verticalmente y andar. Y lo hace con tal fuerza que permite a la imaginación inferir que los bailarines han sido trasladados y colocados en ese rincón del escenario por terceras personas que

¹⁶ Para el análisis coreográfico se ha utilizado la versión del Ballet de Frankfurt realizada por Jone San Martín y Ion Garnika (FAIG). De cualquier forma, también se encuentra un pequeño fragmento de *The The* (1'26") en la red, aunque no aparece identificado como tal. En este caso se trata de un dúo femenino compuesto por Jone San Martín y otra bailarina del Ballet de Frankfurt: <http://www.youtube.com/watch?v=t0nWA60jGvw&feature=related>.

les han conducido hasta allí al presentar algún tipo de limitación. De hecho, la única vez que la mujer se incorpora no puede sostenerse y se cae, como si la zona pélvica estuviera atrofiada. Completando la desnuda puesta en escena, en la parte opuesta a los bailarines se proyecta un texto que juega con el vocabulario de los movimientos corporales. Este lenguaje dancístico, fundamentalmente, se genera por las articulaciones en su liberación, aislamiento o bloqueo. (Ver Fig. 7).



Fig. 7: *The The*. Jone San Martín y otra bailarina del Ballet de Frankfurt. Foto Dominik Mentzos

Durante los casi quince minutos que dura la pieza, los bailarines van fraseando su material con un aspecto improvisado y aleatorio. Para el análisis podemos describir estas frases con una terminología, aparentemente simple, que tiene su origen en el propio proceso creativo y que está basada en segmentar según letras capitales el contenido espacial (A, B, C y etc.) y la dimensión temporal correspondiente (“x” segundos o minutos).¹⁷ Lo cierto, es que sobre la organización de este doble eje espacio-temporal, se crea una atmósfera escénica que aporta a los bailarines una variedad de fuentes informativas (indicaciones y restricciones) para reaccionar tanto a los dibujos coreográficos de las frases originales -que previamente quedaron fijadas en las memorias de los bailarines durante el proceso creativo- como a las alteraciones que surgen en la puesta en escena motivadas por las prescripciones y la interacción.

Las direcciones o indicaciones para el movimiento toman forma en un número concreto de

¹⁷ Estas indicaciones, se hacen aquí sólo de manera orientativa en cuanto al proceso creativo. Del mismo modo podría determinarse A, B, para el hombre y C, D para la mujer, aplicando las direcciones respectivas (“one”, para el hombre/ “two” para la mujer/ “together”, para los dos).

frases trabajadas en profundidad en los ensayos.¹⁸ Del resultado coreográfico se puede deducir que estas prescripciones implícitas indican entre otras cosas las siguientes acciones:

- dibujar la letra “U” en la frase A con distintas partes del cuerpo (“Uis”);
- producir un cambio de orientación del torso sobre el suelo marcando un ángulo de 90 grados
- hacer un *plié* en un plano inferior al normativo
- efectuar un *rond de jambe* con distintas articulaciones, y no con las piernas
- usar movimientos cinéticos inversos para aproximar el antebrazo a una pierna dejando el codo en un punto fijo

Otras indicaciones espacio-temporales que se les da a los bailarines son: dibujar una curva con cualquier punto del cuerpo y dejar caer a su conclusión lógica esa parte del cuerpo sobre el suelo; crear líneas rectas entre el hombro y la mano maniobrando en el espacio intermedio. El uso de isometrías es aquí frecuente, entendiendo por tal la figura o trazado de un movimiento que se ha realizado con una parte del cuerpo y cuyo dibujo se traslada a otra parte, en el mismo sentido o inversamente. Con el brazo se dibuja una curva mientras el torso, en otro plano o altura, hace esa curva directa o inversamente.

Sobre las frases originales se establecen restricciones espacio-temporales que contribuyen a una alteración ulterior y que tienen en cuenta la interacción con la pareja. Entre estas restricciones encontramos el transportar al compañero con la frase B cambiando de velocidad y orden dentro de un segmento temporal fijado (del minuto 2 al 2,5...), repetir el material transformándolo un número múltiple de veces; continuar y prolongar el movimiento de la pareja; invadir su espacio y cambiarle de orientación y tiempo; transportar a la pareja arrastrándola o deslizándola; interrumpir la continuidad en la secuencia de brazos y etc. Las posibles desviaciones temporales o espaciales del mapa de actuación previamente trazado en los ensayos para cada bailarín, no se asumen como fallos sino que se convierten en nuevas posibilidades.

Una voz femenina en *off*, discontinua y espaciada, dirige el proceso durante la puesta en escena con las palabras “one”, “two”, “together”. La señal verbal indica qué bailarín es el implicado en el desplazamiento. Al trabajar con las prescripciones y restricciones sobre el material base, esta voz cumple las funciones de una partitura virtual o guión dramático. Su soporte físico es el de una cinta grabada, a la cual se añade de manera fortuita el sonido de la sirena de una ambulancia que

¹⁸ Entrevista con Ion Garnika, Valladolid 13 diciembre 2008.

en nuestra grabación se ha filtrado desde la calle en el momento de la representación. Un “error” involuntario pero reciclable para la interpretación del mensaje abierto de la obra. Si utilizamos una metáfora para explicar *The The* y la consideramos como una canción que consta de letra y música, se puede decir que la “letra” recae en tres elementos. Primero, en las esporádicas palabras de la voz femenina. Segundo, en el apenas audible sonido de la sirena en un momento puntual. Y, en tercer lugar, en la percusión que los bailarines realizan en directo en el escenario al moverse en el suelo y golpearse enérgicamente con las manos en alguna parte de su propio cuerpo. Algunos de estos golpes son especialmente efectistas desde el punto de vista dramático. Por ejemplo cuando I. Garnika emite un grito y genera un movimiento que recuerda al provocado por un ataque al corazón. La “música” de la “canción” en *The The* se reduce a la pura temporalidad organizada por el pulso de los intérpretes y auxiliada por el cronómetro digital que pueden ver los bailarines desde su posición en la escena, pero que está oculto para el público.¹⁹ Los dígitos de la pantalla indican el inicio y final de las frases, a la vez que orientan las manipulaciones del material coreográfico.

Desde el punto de vista coreomusical se trata de una combinación de la aleatoriedad con partes fijadas. Los ingredientes son siempre los mismos, pero en cada interpretación el resultado es diferente. El elemento unificador de toda la estructura es finalmente el tiempo, es decir la música en su sentido más radical. A pesar de ello, el espectador la recibe como “no-música” lo que produce la ruptura total de la relación entre música y danza. Esta recepción horizontal del movimiento intensifica la continuidad narrativa de la coreografía y provoca que las connotaciones dramáticas, implícitas en las múltiples transformaciones que sufren las frases, se hagan irreconocibles desde el material original, aportando una variedad aparentemente infinita al movimiento. La no acción de la música se contrasta afinadamente con la acción física del movimiento, contribuyendo a subrayar el contenido temático o mensaje. Tomando en consideración que todo fenómeno de la vida colectiva es capaz de ser expresado en objetos, se puede apuntar un doble sentido para *The The*. En primer lugar el hecho que nuestros cuerpos, aunque eludan la consciencia, piensan de manera inteligente al contar historias de dolor, sufrimiento, limitación y superación. En segundo lugar, la retórica de la obra atrapa la belleza en su dimensión más abrupta al sugerir las limitaciones explícitas de los discapacitados físicos. De hecho la representación en el Châtelet de París causó un gran impacto entre la comunidad de tetrapléjicos, que recibió la obra como propia o dirigida hacia ellos.²⁰ Por otra parte se puede

¹⁹ Entrevista con Ion Garnika, Valladolid 14 marzo 2008.

²⁰ Entrevista con Ion Garnika, Valladolid 14 marzo 2008.

vislumbrar una connotación biográfica en esta obra, dado que Dana Caspersen (bailarina de la compañía y segunda esposa de William Forsythe) afrontó una limitación física de nacimiento con severas deformaciones estructurales en su pelvis y espalda, superadas gracias a la práctica del ballet y a la técnica Alexander.

7. Bienvenido a lo que usted piensa que ve

Teniendo en cuenta que lo comunicado por la obra de Forsythe está íntimamente relacionado al cómo, dónde, cuándo y por quién es abordado el producto; se podrían seguir apuntando otras redes de significado para las coreografías examinadas. Máxime cuando la intención del coreógrafo es la de aportar un material ecléctico de origen múltiple que se ofrece al espectador retándole a que cuestione la realidad de lo que percibe, “lo que piensa que ve”. Esta forma de saludo teatral, que utiliza uno de los personajes en *Artifact*, no es banal y de hecho apareció también en el programa del ballet *Eidos Telos*. Su literalidad y contenido sintetizan en buena parte el interés de Forsythe por aportar otras perspectivas que cambien la posición convencional de lo representado, no sólo en relación a la dislocación que él mismo ejerce sobre el lenguaje ballético tradicional, sino referido también a la visión del mundo en general y a la apertura por crear nuevas redes de sentido y significado. Redes de sentido que podrían vehicularse a través del marco conceptual del artefacto como metáfora, haciéndola extensible al resto de la producción de Forsythe: los objetos/artefactos/coreografías en continuidad con el contexto sociocultural/vida.

Desde un punto de vista ontológico, e incluso teleológico, es como si Forsythe se planteara que la realidad es multilateral y tiene una ilimitada multiplicidad de aspectos. Lo que implica que la verdad de la ley física universal, de la que el ballet es sólo una huella o intuición, no puede ser agotada en un estilo, en una técnica, en la lectura de la música por el movimiento, en una obra o en una determinada puesta en escena. Es decir, no puede ser agotada en ningún conocimiento dancístico ni en una determinada relación entre música y danza, sino que queda siempre abierta a nuevas formulaciones. Su propuesta o formulación la entiende como una más. De aquí se deriva su dificultad para reconocer los encasillamientos que la crítica genera hacia su estilo. En una entrevista en que se le pregunta sobre su relación con la escuela de Balanchine,²¹ Forsythe desvía

²¹ Entrevista con John Tusa en la BBC. Podcast: www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/forsythe_transcript.shtml [Consultado: 20 de agosto de 2011]

la comparación y busca la radicalidad de su creatividad en la innovación de cada artista sobre el sustrato común del ballet, definiéndolo como “un extraordinario testamento para intuir la ley física universal que está en todas partes, no hay un lugar sin ella”. No hay un espacio sin esa ley, y no hay un tiempo sin ese espacio. En consecuencia, no hay movimiento sin duración.

En este sentido, se revelan de alguna manera aspectos de la identidad nacional de Forsythe vinculados a la historia filosófica de su país de origen. Me permito aventurar una filiación a la tradición de los pensadores pragmatistas norteamericanos que, como Charles Peirce, creían que las ideas no eran objetos que existen por sí mismos esperando a ser descubiertos, sino instrumentos o utensilios que elaboramos para manejarnos y entender el mundo en que nos encontramos. La danza sería ese instrumento o “artefacto” que mediatiza la identificación de nosotros mismos con un tipo de orden universal más allá del individuo, y cuyo resultado es la experiencia de un estado de bienestar, alegría, optimismo y disfrute máximo.

La trayectoria que Forsythe inicia en los años 80 con el Ballet de Frankfurt se revela como un punto de inflexión de auténtica renovación para la escena dancística. La descripción detallada de las piezas analizadas ayuda a clarificar la complejidad teatral en las obras de aquel periodo. El análisis revela un entramado de relaciones que dota de coherencia compositiva no sólo a cada una de las piezas, sino que permite reconocer objetivos similares y continuidad en los recursos. El nuevo concepto coreográfico, que va más allá de la poética que caracterizó la reinterpretación del ballet neoclásico en las últimas décadas del siglo XX, tiene también su reflejo en la relación establecida entre música y danza. Correspondencias que se mueven dentro de márgenes de dependencia y autonomía según el contexto de cada obra. *Artifact*, *Steptex* y *The The* presentan una fuerte intencionalidad en los métodos compositivos y el deseo de encontrarse con una audiencia activa a la que provocar y motivar a la reflexión.

BIBLIOGRAFÍA

Babcock, Barbara A. 1992. “Artifact”. En *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*, ed. Richard Bauman, 204-216. New York y Oxford: Oxford University Press.

Cavia Naya, Victoria. 2008. “Sonido y Movimiento: La música de Thom Willems en los ballets de William Forsythe”. En *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luiz G. Iberni*, eds. Celsa Alonso, Carmen Julia Gutiérrez, Javier Suárez-Pajares, 501-516. Madrid: ICCMU.

Caspersen, Dana. 2000. "It Starts From Any Point: Bill and the Frankfurt Ballet". En *William Forsythe. Choreography and Dance: An International Journal* (5), ed. Senta Driver, 28-32. Oxon: Routledge.

Driver, Senta. 2000. "The Life, So Far". En *William Forsythe. Choreography and Dance: An International Journal* (5), ed. Senta Driver, 9-24. Oxon: Routledge.

Fogelsanger, Allen. 2005. "On the Edges of Music, Trisha's Brown *Set and Reset* and *Twelve Tone Rose*". En *Sound Moves. An International Conference on Music and Dance*, ed. Roehampton University, 39-46. London: Roehampton.

Genter, Sandra. 2006. "Anne Teresa de Keersmaecker". En *Fifty Contemporary Choreographers*, ed. Martha Bremser, 84-87. London&NewYork: Routledge.

Lucas, Roslyn. 2000. "Watching from Paris: 1988-1998", En *William Forsythe. Choreography and Dance: An International Journal* (5), ed. Senta Driver, 87-102. Oxon: Routledge.

Pavis, Patrice. 2000. *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.

Reynolds, Nancy/ Malcolm McCormick. 2006. *Dance in the Twentieth Century. No Fixed Points*. New Haven: Yale University.

Shevtsova, Maria. 2003. "Performance, Embodiment, Voice: the Theatre/Dance Cross-overs of Dodin, Bausch, and Forsythe". *New Theatre Quarterly* 19(1): 3-17.

Shevtsova, Maria. 2004. *Dodin and the Maly Drama Theatre: Process to Performance*. London y New York: Routledge.

Audiovisuales

From a classical Position. 1996. Dir. Mike Figgis. DVD. NVC Arts

One Flat Thing. 2000. Dir. Thierry de Mey. DVD. MK2.

Recursos en línea: material audiovisual

-Kathryn Bennetts. Programa Vlanderen TV.

http://www.youtube.com/watch?v=F2y8eheEO_U [Consultado: 20 de agosto de 2011].

-John Tusa/William Forstyhe. Entrevista BBC

http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/forsythe_transcript.shtml [Consultado: el 20 de agosto de 2011]

-EXQI cultuurjournaal, Koninklijk Ballet van Vlaanderen, 9-xii-2009.

<http://www.youtube.com/watch?v=JEbDHZPnRao> [Consultado: 20 de agosto de 2011]

-CNB (Compahia Nacional de Bailado):

<http://www.youtube.com/watch?v=ASMI5DStw7Y&feature=relatedArtifact> [Consultado: el 20 de agosto de 2011]

-Courtney Richardson:

<http://vimeo.com/7001360>; <http://vimeo.com/6927632> [Consultado: el 20 de agosto de 2011]

-Janusz Madej: <http://www.youtube.com/watch?v=U4GWOzxPSVs> [Consultado: 20 de agosto de 2011]

-Ballet Nacional de Cuba: <http://www.youtube.com/watch?v=WOqe7bGx7zk>. [Consultado 22 de agosto de 2011]

-Ballet de Ginebra: http://www.youtube.com/watch?v=q_hRfyCNRrA [Consultado: 20 de agosto de 2011]

-Dresden SemperOper Ballet:

<http://www.youtube.com/watch?v=cwQoEjv8f4E>. [Consultado: 20 de agosto de 2011]

-Bailarinas de la Forsythe Company

<http://www.youtube.com/watch?v=t0nWA60jGvw&feature=related>. [Consultado: 20 de agosto de 2011]

Recursos en línea: fotografías

-Fig. 1: "Artifact". Ópera de París. Fotografía Sébastien Mathé.

<http://www.scene4.com/archivesqv6/may2008/html/renatestendhal0508.html>

-Fig. 2: "Artifact". Ballet Real de Flandes, 2009. Fotografía Johan Persson

<http://www.flickr.com/photos/desingel/4496241361/sizes/l/in/photostream/>

-Fig. 3: *Artifact Suite*. San Francisco Ballet. Fotografía Michael Maloney.

http://articles.sfgate.com/2006-04-01/entertainment/17289541_1_forsythe-san-francisco-ballet-balanchine-s-diamonds

-Fig. 4 y 5: "Artifact 4". Ballet Real de Flandes. Fotografías Johan Persson.

<http://www.festival-automne.com/william-forsythe-ballet-royal-de-flandre-show1490.html>

-Fig. 6. *Steptext*. Fotografía Dominik Mentzos

<http://www.ballet-dance.com/200406/articles/images/BalletFrankfurtSteptext.jpg>

-Fig. 7: *The The*. Fotografía Dominik Mentzos

<http://performingarts.walkerart.org/detail.wac?id=3097&title=Upcoming%20Dance&style=images>

Doctora en Musicología por la Universidad de Valladolid, estudios de Piano en el Conservatorio de Burgos e Historia del Arte y Musicología en la Universidad de Oviedo. Con formación en música del siglo XIX y XX en la Universidad de Yale (EE.UU), Lovaina (Bélgica), y Barnard College/Columbia University (EE.UU).

Profesora Titular en la Universidad de Valladolid (UVa). Es la Coordinadora Académica del Programa Erasmus. Imparte docencia en la licenciatura de *Historia del Arte*, en el Grado de *Musicología*, en el Máster en *Profesor de Educación Secundaria y Bachillerato* y en el Máster de *Música Hispana*.

Su dedicación a la docencia se concentra en la historia general de la música occidental, en la historia y cultura de la música del siglo XX y en las nuevas tendencias en música y artes escénicas. Entre sus líneas de investigación están la música española religiosa (siglos XIX-XX), la historia de la música en su entorno cultural, y la dimensión escénica de la música a través de la danza (s. XX).

Trabajos en curso: estudios sobre la música en la coreografía de William Forsythe; relaciones entre el fenómeno de la moda y las artes performativas; estudios sobre la danza española del siglo XX; análisis sobre las propuestas coreográficas de la bailarina española Mariemma.

Cita recomendada

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/Transcultural Music Review* 16 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]