

SI EMPIEZA CON UN PASO...*

Estrella de Diego

Disciplina

Parecería que Sir Joshua Reynolds no tuvo nunca simpatía hacia los maestros de danza, a los cuales llega incluso a comparar con sastres y peluqueros. Los equipara, pues, con dos profesiones cuya finalidad última es someter el cuerpo, transformarlo, presentarlo como algo ajeno a sí mismo y, sobre todo, fragmentado, primando partes sobre partes. La saturada indumentaria de mediados del XVIII, los artefactos que coronaban las cabezas, acentuaban la quintaesencia de un cuerpo artificioso que, de alguna manera, abdicaba de su propia corporeidad. Quién sabe, todas esas cabezas que rodarían en el París revolucionario tal vez llevaban años separadas de sus correspondientes cuerpos.

La comparación del teórico y artista inglés parece un tanto estrafalaria a primera vista, aunque luego, vencida la sorpresa, acaba por no ser tan extraña en el contexto de la época y en el de su pensamiento. Reynolds, quien a su peculiar manera se interesaba por la naturaleza –aun-

* Este texto fue escrito con motivo del curso *Caprichos*, dirigido por Pedro G. Romero, celebrado en septiembre de 1996 en el Centro Andaluz de Danza.

que fuera una naturaleza muy matizada—, se rebelaba contra las argucias que sastres, peluqueros y maestros de danza ponían en práctica para distorsionar la figura humana, para convertirla en algo amanerado que el gusto al que él aspiraba no podía aceptar. Más aún: en su discurso séptimo, presentado a la Academia en 1776, sugería cómo los «hombres de gusto» debían por fuerza ser también «hombres virtuosos», el tipo de personaje que se había habituado a cultivar las «visiones globales» frente al punto de vista particular.

Se trata de una noción muy sugerente en su teoría del arte, relacionada con la posibilidad última de configurar una *república del gusto*. Los problemas estéticos acaban por equipararse a «deberes más serios de la existencia» o, dicho de otro modo, a valores que nada tienen que ver con la moda. Aunque no sólo: su símil está impregnado de la particular contención que sobrevuela todas sus propuestas y que, poco a poco, va implantándose en Inglaterra también en los signos externos.

Sólo con mirar los numerosos dibujos y estampas satíricos que fueron apareciendo en Gran Bretaña hacia la mitad del ochocientos, es fácil comprobar cómo los ingleses tuvieron muy pronto una sospecha: tanta profusión en trabajos de peluquería podría echar a rodar muchas cabezas. El mismo Hogarth, en una sagacísima estampa de 1761, muestra algunas de las pelucas a la moda que él, haciendo alarde de una taxonomía ilustrada, coloca por órdenes, como las columnas de James Stuart en *The Antiquities of Athens*, aparecido ese mismo año.

Hogarth, con el minucioso poder de observación que le caracteriza, está satirizando la realidad cotidiana, un tanto hiperbolizada, claro está: dibuja, así, pelucas para todos los gustos —cabezas sin cuerpo, sin cuello siquiera, como las de la guillotina— que los artífices de la moda incorporan a la anatomía humana como un apéndice necesario. Por su parte, los sastres —al menos hasta que las costumbres cambiaron y el estilo revolucionario se impuso con algodones ligeros y talles altos— aspiraban a un embellecimiento tan exasperado de los cuerpos, a una metamorfosis tan premeditada, que las anatomías eran tragadas, deglutidas por las ropas e, igual que las cabezas bajo las pelucas, acababan por ocultarse, por desaparecer.

Estrella de Diego es profesora titular de Historia del Arte en la Universidad Complutense. Entre sus publicaciones destacan *El andrógino sexuado* (Visor, 1992) y *Arte Contemporáneo II* (Historia 16, 1996).

El trabajo que ambos llevaban a cabo era, en suma, una labor no sólo de encubrimiento, sino de atomización, que ponía en duda el propio concepto de globalidad; un ejercicio perverso que se abandonaba a todo tipo de ambigüedades —otra de las obsesiones de Reynolds—, porque bajo esa ropa y ese pelo nadie era realmente lo que parecía. La puesta en escena corporal que orquestaban se presentaba como la más sofisticada de las máscaras, ya que, pese a dejar el rostro a la vista, diluía los rasgos frenológicos del propietario de tan sufrida cabeza: ¿cómo reconocer al enemigo bajo ese exceso de pelo?

Cuando las cabezas rodaron guillotinas abajo, la presunción de culpabilidad se quedó siempre en entredicho. Tal vez, algún aficionado a la frenología, tan a la moda entonces y sobre la que ironiza Hogarth en la mencionada estampa, pensó al ver la cabeza en el suelo, perdida la peluca con tanto trasiego, que ciertos condenados podrían haber sido inocentes: libres de los adornos, paradójicamente recuperado el cuerpo en la guillotina, sus rasgos parecían tan nobles...

De cualquier manera, muchos habían optado por esconderse detrás de las pelucas y creyeron que éstas, en tanto moda, en tanto disciplina, igualarían a los cuerpos permitiéndoles pasar desapercibidos. Pero en esa maniobra homogeneizadora, las cabezas de los inocentes se parecían excesivamente a las de los culpables y se tiró por la calle de en medio: rodaron todas, por si acaso. La historia parece demostrar que pagaron, a veces, justos por pecadores, aunque también es cierto que bajo la peluca, como bajo el embozo, todos somos un poco sospechosos, quizá porque parecemos ocultarnos.

Dejando a un lado las malas pasadas que frenología, pelucas y guillotinas jugaron cuando el asunto tenía ya poco remedio, la pregunta respecto a las categorías de Reynolds podría seguir abierta: ¿por qué incluir la danza dentro de las maniobras de encubrimiento más populares entre sus contemporáneos? ¿Por qué precisamente la danza, que había servido de inspiración a dibujos tan bellos como el de Emma Hamilton bailando la tarantella, de 1796? En él, la esposa de Lord Hamilton —retratado en alguna ocasión por Reynolds— aparece vestida con ropas vaporosas y sueltas, las que anuncian valores revolucionarios, y se mueve graciosamente, como el icono escapado de un vaso griego, esos vasos que su amantísimo y traicionado marido coleccionó como tesoros de un viaje por lo exótico.

¿Por qué sospechar de la danza, clave de lectura para tantas obras de la antigüedad clásica, aquella que Reynolds aconseja estudiar a los jóvenes artistas, animando los viajes a Italia frente al reticente Hogarth? ¿No

está ejecutando un paso de danza el propio Apolo de Belvedere, símbolo de esa armonía clasicista que pasará a ser piedra de toque en los últimos años del XVIII? ¿No bailaba Emma, consensuada belleza de la época, transfigurada en diosa antigua? ¿No está ejecutando incluso la Lady Sarah Bunbury de Reynolds en el cuadro de 1765 –*El sacrificio a las Gracias*– un elegante paso de baile? ¿No danzan viejos ritmos las Gracias en su altar?

¿Por qué? Si nada hay más armónico que la danza, nada más sugerente. Por qué, si todo es danza, si los cuerpos están naturalmente preparados para el baile. ¿No es cada movimiento, cada giro del cuerpo, cada salto, cada paso, el paso de una danza?

El baile empieza de forma muy sencilla, con un paso, como dijera Merce Cunningham a mediados del siglo XX: «Empiezo con un paso (...), luego las posibilidades van apareciendo a medida que se desarrolla el baile». Tan simple como el movimiento con el cual el Apolo de Belvedere inicia su coreografía.

Se podría, no obstante, intuir cómo las sospechas de Reynolds no van dirigidas hacia la danza, sino hacia los maestros que la enseñan. Aun así, ¿por qué alinearlos con peluqueros y sastres? ¿Por qué, sobre todo, esa desaprobación de los maestros de danzar como parte, en primer y más importante lugar, de la moda, una moda que, pasajera y superficial, se opone a su propia idea del gusto como noción colectiva y equiparada a «deberes más serios de la existencia»?

En 1725, años antes del discurso de Reynolds en la Academia, había aparecido un tratado de título revelador: *Le Maître de danser*. En él se describían las aspiraciones al orden y el territorio de la disciplina que el maestro configuraba desde su posición de poder, desde su parcela de mando. Como las ropas y las pelucas que sepultaban las anatomías, la danza propuesta por el *Maître de danser* vencía siempre al cuerpo sin dejar una esperanza, por pequeña que fuera, de que el cuerpo venciera a la danza: figura humana se adaptaba al baile cuando hubiera debido suceder lo contrario, quién sabe.

Le Maître de danser ofrece pautas para gobernar el cuerpo y, pese a mantener la antigua etiqueta de las danzas señoriales, configura el protocolo del baile reglamentado por la Academia a partir de las *positions des pieds*, aquellas que, al pasar los años y con escasas variaciones, se convertirán en los pasos elementales de la danza clásica. Las cinco posiciones básicas tenían, sobre todo, una función regularizadora, eran el punto de apoyo en los momentos de descanso, un lugar de fijación para el cuerpo, el territorio familiar al que regresar a lo largo del devenir de

los movimientos. Las *positions des pieds* eran la garantía de control sobre el cuerpo que, hiciera lo que hiciera, debería volver a ellas en algún instante, quién sabe si como advertencia de que no era bueno dejarse llevar por el baile: el maestro de danzar estaba siempre vigilante. Esas reglas estrictas, esos movimientos precisos, las vueltas repetidas a las *positions des pieds*, constreñían la evolución de la danza regresando, de cuando en cuando, a la que fuera posición de partida.

Pero Cunningham explica, muchos años más tarde, cómo se empieza con un paso y luego el baile va dictando los sucesivos movimientos a seguir. En su caso, cegada la mirada escrutadora del *Maitre de danser*, la danza ha dejado de ser una operación premeditada: se trata, más bien, de abandonarse y dejarse arrastrar, dejarse llevar por el ritmo interno de la danza, para él ni siquiera gobernada por la música, fiel sólo a las leyes de sus propios acontecimientos. Se trata de un baile regido por sí mismo e, incluso, por el cuerpo. La primera no deberá vencer al segundo: se adaptará a él o, mejor aún, cada uno se diluirá en el otro como parte de un destino compartido.

Se empieza con un paso «y nuevas situaciones se van presentando —entre los bailarines, los bailarines y el espacio, el espacio y el tiempo», sigue diciendo Cunningham. No hay, pues, guión escrito, ni recurrencia ordenada en los movimientos. No es necesario volver de vez en cuando a las posiciones reglamentadas por el *Maitre de danser* como recordatorio de esa mirada que vigila. Así, el primer paso del que habla Merce Cunningham no es una referencia, marca sólo el principio de la propia evolución de las situaciones, sólo el comienzo de un acontecimiento.

Todos empiezan con un paso, si bien se trata de pasos diferentes e intenciones distintas que organizarán la evolución del baile de maneras opuestas. Frente a las reglas del *Maitre de danser* en 1725, reglas que no dejan nada al azar, que tienen todo medido, atestado de señales, Cunningham propone «situaciones», lugares donde podrían ocurrir cosas imprevisibles, gestos inesperados, sorprendentes hasta para el propio cuerpo que los ejecuta: si sitúa frente al espejo y un paso sigue a otro y, de pronto, aparece la postura milagrosa, aquella que funciona en el contexto y se incorpora a la coreografía.

La forma de trabajo de Cunningham es contraria a la del *Maitre de danser* —la de la danza clásica— y tal vez por eso con frecuencia comenta cómo busca siempre algunos sin formación alguna o, dicho de otro modo, cuerpos libres de las restricciones que la estricta disciplina impone a la anatomía: quiere cuerpos que no hayan perdido el cuerpo.

De hecho, en la danza clásica, los pies, las piernas, los brazos, las manos..., tienen un territorio restringido que se moldeará separadamente, aunque a cada parte independiente le corresponderá una acción precisa del resto de los segmentos, diseccionados del todo durante el período de instrucción. Sin embargo, la reunión última de las fracciones moldeadas será transitoria, pasajera, inestable, guardando para siempre la huella de la fragmentación. Los cuerpos de la danza, como los exige el maestro, estarán formados por trozos contrapuestos que parecerán construir una cierta anatomía del *collage*, como si después, en el reencuentro, cada fracción perteneciera y no perteneciera a esa figura.

Oscar Kokoschka lo nota en una carta enviada a Romola Nijinsky muchos años después de su encuentro con el bailarín en el año 12. Seducido por el poder de la expresión de Nijinsky, le hace un retrato, a un tiempo esbozado y preciso, y resulta curioso que el interés del pintor se centre en el gesto del rostro y no en el cuerpo del artista. O no tanto, quién sabe. La expresividad del bailarín también llamó la atención de Proust, quien en *El mundo de los Guermantes* le describe como un ser «con mirada en éxtasis».

A Kokoschka le interesa el gesto, pese a demostrar tantas veces a lo largo de su carrera que puede ser también un magnífico retratista de cuerpos. Le interesa el gesto, pero le intriga el cuerpo, ese cuerpo que «desafía las leyes de gravedad», «sin esfuerzo alguno», «sin peso». Le intriga tan apasionadamente la estructura física del bailarín que, tal vez por eso, no se aventura a dibujar el cuerpo en movimiento, como Léo Rauth en un *gouache* elegante, gracioso y estilizado –como Nijinsky debía aparecer en escena según los comentarios del mismo Proust, «dotado de una gracia natural» y «caprichosa». Ni siquiera le dibuja desnudo, fuerte, contundente, musculoso –una estatua clásica– tal y como le presenta Aristide Maillol.

Kokoschka presiente cómo los cuerpos del bailarín son muchos, cómo tiene al menos dos –el cuerpo en escena y fuera de la misma–, de los cuales parten infinitas figuras, infinitas expresiones de éxtasis. Así, al día siguiente de verle bailar en una representación de *Le Spectre de la rose*, pide que le coloquen a su lado durante la cena y le observa, trata de descifrar el secreto de ese cuerpo, aunque sea una empresa abocada al fracaso y, seguramente, Kokoschka lo sabe de antemano: «Su cara era casi infantil y la parte superior de su cuerpo era tan delicada como la de un efebo. Arrojé deliberadamente mi servilleta al suelo y al recogerla rocé su muslo: bien podría haber pertenecido a un centauro y no a un hombre. Sus músculos parecían de acero.»

Oscar Kokoschka se comporta durante esa cena como un amante aturdido, como un enamorado ansioso por desvelar la esencia última del objeto del deseo. No desentraña el secreto de «ese ser humano sin peso que ha visto trabajando», como comenta, pero entiende, con toda probabilidad, la clave misma del misterio: cada parte del bailarín, uno de los cuerpos más venerados en la historia de la cultura occidental, tiene vida propia, pertenece a diferentes personajes que sólo reunirá la danza. Allí, en escena, bailando, «trabajando», el rostro de un niño, el cuerpo de un efebo y las piernas de un centauro pasarán a ser, simplemente, Nijinsky.

Ningún secreto es más sugerente, ninguna paradoja es más dulce que la que encierra el adorado y etéreo cuerpo de cuerpos del bailarín ruso. El secreto último, en tanto tal, permanecerá siempre inviolable; la maravillosa paradoja de la anatomía de Nijinsky –un centauro que vuela– no es sino la propia paradoja de la danza, siempre admirable y desconcertante. En esa aporía –frágiles cuerpos de acero– reside su belleza: son volúmenes que pueden gravitar, que deben sostenerse en el aire, apostando sin paliativos por una verticalidad ilimitada que aspira a lo más alto, al cielo.

Para llegar allí, para mantenerse sobre todo en ese punto, el cuerpo debe ser al tiempo fuerte y ligero, altanero y dócil, flexible e implacable, de efebo y de centauro, como explica Kokoschka. Y la operación es tan perversa como desconcertante: para flotar en el aire, la figura renunciará a toda densidad o, al menos, a su apariencia, como comprueba el sorprendido Kokoschka al rozar sutil, como una tentación irremediable, la pierna de Nijinsky. Kokoschka es un moderno Santo Tomás que aún cree en el valor del tacto, pero le toca y no descubre su secreto último, al contrario: se siente más confuso al sentir la poderosa masa muscular que en su espesor vuela, aspira al cielo.

La intrigante paradoja de la danza está implícita en su misma estrategia: toma al cuerpo como soporte de expresión, como punto de partida, y luego lo volatiliza, se deshace de él, lo obvia, lo transgrede, para que, ligero como el polvo, flote en el aire. Más aún: para hacer realidad sus sueños impenitentes de verticalidad sostenida, acude a una disciplina concienzuda y obstinada en la que el cuerpo como entidad completa desaparece, pierde su propia fisonomía, se desposee de sí mismo.

Los cuerpos de la danza son, así, delicadísimos contenedores de secretos, cuerpos fragmentados primero y reunidos después, si bien sólo en el baile, mientras el baile dura. Fuera del escenario aparecen a veces

mestizados, ilógicos, como ese cuerpo de Nijinsky que Kokoschka descubre como tres cuerpos por lo menos. Son cuerpos rituales que se conforman y se adornan siguiendo las leyes de una ceremonia, antigua y poderosa, en la que cada uno tendrá un papel asignado, una secuencia de vuelo. Son máscaras, una renuncia al cuerpo en esa aporía repetida: en la danza como en el placer, es preciso abdicar del cuerpo como todo, despojarse, renunciar a lo que se venera.

No es, pues, extraño que Reynolds asocie a los maestros de danza con los sastres y los peluqueros, ya que los tres aspiran a un cuerpo nuevo, reconstruido, disciplinado, que, en una carrera acelerada para atrapar al cuerpo como se le desea, va dejando partes diseminadas aquí y allí –la peluca, el miriñaque, unos brazos gráciles, un lunar postizo, los muslos de acero... Los tres se enfrentan a un cuerpo sometido, que aceptará el tormento para resurgir otro, una forma distinta de armonía.

Aunque los cuerpos de la danza son mucho más complejos en sus transformaciones, más dramáticos, más arriesgados: la máscara que potencia la danza es para siempre, y ahí radica su seducción. Es un disfraz tan poderoso que actúa sobre la anatomía y la modifica sin que se pueda tirar de la careta y volver a ser nunca lo que se fuera un día.

La danza, en su estrategia de ritual antiguo, es, así, sólo territorio de unos pocos, la renuncia que estará vedada, como todo secreto, a los que no estén dispuestos a aniquilarse en la condena. Es un trabajo lento que irá transformando las partes, adaptándolas a su nueva armonía, diluyendo el cuerpo en la ropa y la ropa en el cuerpo. La vestimenta del ritual formará parte de la vida incluso cuando esté ausente: la zapatilla de raso se quedará como huella en el pie, adaptado a su forma.

Zapatillas de raso, botas de cuero; torsos de mallas, cinturas de látex... El cuerpo de la danza tiene muchas afinidades con los cuerpos del placer sadomasoquista. En ambos existe un dolor implícito y una renuncia al propio cuerpo para readquirirlo distinto; en ambos las partes se disciplinarán separadamente; en ambos la deformidad será belleza. Ambos vivirán la contradicción de mostrarse libres, recuperados como todo, sólo cuando estén sometidos, cuando atenten contra su propia esencia: los cuerpos del látex sólo se sentirán liberados al atarse, los de las mallas sólo tendrán consistencia en el aire.

Ambos serán cuerpos de roles en escena: dóciles y dominantes, fuertes y débiles... Tutús para las mujeres, mallas para los hombres; ropa de

amos y ropa de esclavos. Someter y ser sometido, sujetar y ser sujetado. Y luego un cambio de papeles, a veces –muy pocas en la danza clásica–, y nuevamente, desde el principio, como antes. Serán, en los dos casos, roles transitorios, sólo válidos mientras el espectáculo continúa, si bien luego, fuera del escenario, seguirán bailando, condenados a un cuerpo que a cada paso habla de sí mismo, como las zapatillas de punta que sobrevivía como huella en el pie de la ninfa.

Sea como fuere, los cuerpos del esclavo pertenecen siempre al amo, ahí radica el placer de la disolución. Pero, ¿de quién son los cuerpos de la danza? ¿A quién le pertenecen esos cuerpos sin dueño si, al fin, en todo ritual hay siempre propiedades y propietarios?

Y quizá Reynolds, tratando de encontrar respuesta a esta pregunta, fijó de pronto la mirada en los maestros, ese *Maitre de danser*, dueño y señor de los cuerpos mientras dura la iniciación. Pensó en ellos y los vio semejantes a los sastres y a los peluqueros, llenos de trampas seductoras: ¿quién no querría poseer un cuerpo nuevo?

El maestro de danzar, que ha sobrevivido como estereotipo incluso hasta nuestros días, posee cierto poder malévolos porque ofrece una nueva apariencia; un poder superior que exige el sacrificio más sublime, la aniquilación más contundente. Pertechado de bastón y ataviado de manera elegante, no baila, se limita a pasar revista a los cuerpos en la barra mientras se estiran y se tensan. Golpea a veces el suelo con su báculo de mando, para seguir el ritmo, dice –para hacer presente su presencia, se sospecha– y separado de la acción misma de bailar mientras ocurre, taxonomiza a los cuerpos, los factura, él, que sabe todo sobre un cuerpo fragmentado. Y un día, como esas cinturas asfixiadas en látex y esos pies de empeine forzado para el cuero –para el raso–, el *Maitre de danser* observa satisfecho cómo ha construido un cuerpo, muchos cuerpos que, siendo diferentes, parecen idénticos.

Aunque su satisfacción dura sólo un instante: ni los cuerpos contruidos son para siempre. Igual que cayeron las pelucas y las cabezas, el maestro de danzar que despertara tan pocas simpatías en Reynolds, se queda de repente sumido en sus propios recuerdos, golpeando un universo ya sin música, sin ritmo externo al propio devenir de la danza.

Esa tarde, Merce Cunningham se coloca frente al espejo, de cuerpo entero, y se maravilla de lo fácil que es bailar, con todo el cuerpo, con los pies desnudos sobre el suelo, tocando tierra, tocando fondo. Y piensa: «es tan sencillo, empiezo con un paso».

«Me sentí asombrado, realmente horrorizado, cuando parte del público y algunos críticos detectaron indecencia en mis gestos», dice Nijinsky al recordar su situación en *L'Après-midi d'un Faune*.

El bailarín, autor y actor de la escenografía, transgrede las reglas de la danza, la adapta al cuerpo, a su forma de concebir el movimiento. Nunca ha leído a Mallarmé, dice, porque su francés no es suficientemente bueno y no llega a entender las acusaciones de obscenidad.

La indecencia de Nijinsky está, sin duda, en los gestos, aunque se trataría más de un atentado contra las normas de la danza que contra la moral burguesa. Nijinsky viola los ejes, reta a la verticalidad, y pudiendo pasar más tiempo que nadie suspendido en el aire, opta por resbalarse contra el suelo, por hacerse horizontal y tocar tierra.

El suelo, en las reglas consensuadas de la danza, es la muerte: al morir, el cisne se queda inmóvil para no levantarse. En cambio, el fauno Vaslav resucita del sueño, se alza de la tierra para caer de nuevo y volver a caer, obstinadamente horizontal, tumbado casi. Las paradas del baile no son reposo o referencia, sino coreografía —el baile mismo— y los parisinos se sienten perturbados al ver con Nijinsky la danza por los suelos. En el fondo, se trata sólo de una cuestión de ejes.

¿No es todo, siempre, en la historia de la cultura cuestión de ejes? Cuando a finales de los cuarenta Pollock decide pintar sobre el suelo también se está rebelando contra la propia historia de la pintura, contra el *maestro de pintar* que él personifica en Picasso, ídolo culturalmente impuesto. Al situarse de pie sobre los cuadros, al pasear sobre ellos, Pollock abandona a Picasso —o Picasso abandona a Pollock, en el fondo es lo mismo—. El americano se coloca sobre el europeo, camina sobre él como quien pisotea toda la tradición de la historia del arte: borra a Picasso después de extenderle sobre el suelo.

Pollock comentaba con frecuencia cómo Picasso lo había hecho todo, no había dejado nada por hacer, e intuía, quizá, que si el mayor problema de la pintura son las relaciones espaciales, debería enfrentarse con el espacio desde otro ángulo, desde arriba. Eso no lo había hecho Picasso, así que los resultados deberían por fuerza ser diferentes. Abandona, pues, los ejes que la tradición asigna a la pintura, los que impone el maestro.

A su modo también Nijinsky se está rebelando contra lo aprendido. Él, que hubiera podido permanecer más tiempo que ninguno flotando como el polvo, decide mirar el mundo desde abajo, abandonar al maes-

tro de danzar, sus reglas y sus aspiraciones. Quién sabe si ese acto desde el suelo, las acrobacias caprichosas, las transgresiones, forman parte de un deseo último de romper los ejes y recuperar el cuerpo, aunque sea para perderlo luego definitivamente.

Así que, si se empieza con un paso, se puede también empezar desde abajo, desde muy abajo, sólo con un paso. Y Merce Cunningham, amigo de Cage, se coloca frente al espejo de cuerpo entero, con el cuerpo entero, y oye sólo la música del silencio, el ritmo del baile. Ensayo entre clases, ensaya la coreografía con una o dos personas de su compañía, las que estén libres, dejando que el azar dicte las normas, improvisando la entrada y la salida de los personajes a la escena. No quiere ser un árbol, ni un cisne, ni la expresión de un dolor... La danza es sólo danza y se adapta al cuerpo, a todo el cuerpo, que dictará las leyes y modificará los pasos.

Merce Cunningham no corrige ni golpea el suelo mientras enseña; no da instrucciones desde su posición de poder. Ni siquiera habla. Ejecuta el paso y los bailarines le van siguiendo, van tratando de comprender qué pasos incorporar, cuáles descartar... Cada cuerpo refundirá luego esos pasos, hará que el baile aparezca completamente diferente desde las distintas anatomías. La belleza del gesto será el modo en que cada uno lo adaptará a sus formas, contrariamente a los cuerpos en la barra: «La cualidad individual de los bailarines aparece desnuda, poderosa, sin miedos».

El cuerpo, y no los pasos, es siempre el punto de partida, el cuerpo y no las emociones. No hay historias contadas, no se impone una narración paralela a la danza. Cunningham prefiere que el espectador invente su propia historia y se detiene un momento: también entonces baila. Como el silencio fuera música para Cage, la quietud es danza para Cunningham, no sólo garantía del control sobre el cuerpo como en el ballet clásico que, una vez tras otras, debía volver a las *positions de pieds* en algún instante, quién sabe si como advertencia de que no es bueno dejarse llevar por el baile, como planteara el *Maitre de danser*. Cunningham no es un maestro de danzar y ha repetido en muchas ocasiones cómo le falta la paciencia para enseñar a otros a la manera tradicional. Sólo entendería la instrucción en el baile al modo de los maestros Zen japoneses que mientras enseñan a los discípulos «continuando, haciendo lo que estén haciendo». Él no habla, se limita a bailar.

Con los pies sobre el suelo, con el cuerpo recuperado, incorporando cada movimiento a la danza, empezando a bailar sin aviso, de repente, Cunningham aspira a que los bailarines aprendan mirando, bailando,

empezando con un paso, movidos por «el apetito hacia el movimiento», como comenta en una ocasión.

Es casi un deseo irracional, que arrastra, sin fronteras. Y, de pronto, una tarde, Merce Cunningham se coloca frente al espejo, de cuerpo entero, y se maravilla de lo fácil que es bailar, así, con todo el cuerpo, con los pies desnudos sobre el suelo, tocando tierra, tocando fondo, sin regresar a la norma, sin aspirar al cielo. Y piensa, es tan sencillo, «empiezo con un paso». Ese día recupera su cuerpo como un todo compacto y devuelve los cuerpos al baile enteros, diferentes, esclavos sólo de las situaciones. Pero, claro, Cunningham no es un maestro de danzar.