



↑ Annabelle Whitford Moore, *Butterfly dance*, 1895.

Buscando la verdad (filmada) del cuerpo que baila

(Cuatro miradas en cuatro películas de danza)

Gabriel Villota Toyos

1. El miedo de Isadora y la sonrisa de Annabelle

Al parecer Isadora Duncan temía que la filmaran bailando. Podemos pensar que, a priori, el suyo no era un miedo ancestral del tipo al mostrado por algunos pueblos primitivos, según suele contarse, ante la exhibición de la cámara fotográfica del antropólogo o del explorador, en el temor de que ésta fuera a arrebatarle el alma. Pero hemos de admitir que en este miedo existía un componente igualmente irracional, aunque estuviera fundado en argumentos aparentemente lógicos respecto al modo en que su arte pudiera quedar mal reflejado en las imágenes, y su obra ser así mal comprendida. Éste debe de ser pues el motivo por el que, pese a ser un personaje muy popular en su tiempo, y aunque ya entonces el arte del cinematógrafo estuviera retratando todo tipo de eventos y celebridades, no haya registros filmados de su danza (al menos ninguno en el que su identidad esté totalmente garantizada).

De modo totalmente opuesto, sí nos han quedado numerosas imágenes de su coetánea Annabelle Whitford Moore interpretando para la cámara las populares *Serpentine* y *Butterfly*: aunque se tratara originalmente de coreografías de Loie Fuller, han sido las grabaciones de Annabelle realizadas entre 1894 y 1897 por W. K. L. Dickson y otros para las compañías Edison, Biograph y American Mutoscope las que han permanecido para la historia del cine.

Bailarina de *vodeville* y estrella de Broadway, Annabelle no tuvo las inquietudes metafísicas de la Duncan respecto a la distancia que pudiera haber entre las imágenes cinematográficas y la realidad de su baile: el resultado fue que sus películas llegarían a ser algunas de las más vistas en las *Penny Arcades* de Coney Island en aquellos tiempos a caballo entre el final de un siglo y el comienzo del siguiente.

Simultáneamente consciente y despreocupada del funcionamiento del medio ante el que se encuentra, en estas grabaciones, Annabelle incluso mira directamente a cámara y sonríe mientras ejecuta con precisión los elegantes y complejos movimientos de brazos que hacen girar las telas, entrelazadas a sus muñecas, y los diversos velos en el aire, al tiempo que eleva alternativamente una y otra pierna, procurando así el gozo a la vista del espectador (obviamente, en la época, fundamentalmente masculino). Como su propio baile, la mirada de Annabelle es liviana, cándida, directa.

No puede haber mayor contraste entre éstas y las subrepticias imágenes «robadas» a Isadora Duncan en ese jardín en el que, de espaldas a nosotros y entre dos árboles que ocultan eventualmente sus movimientos, aparece bailando por unos instantes. Isadora levanta rítmicamente los brazos, también envueltos en telas y gasas que parecen querer evocar las túnicas de la época clásica (uno de sus más amados referentes), e inclina su cabeza hacia atrás, dirigiendo su mirada al cielo antes de recibir los aplausos del público allí congregado de forma más o menos informal (lo cual vemos que sucede en un segundo plano que, dada su frontalidad, nos hace pensar en un desplazamiento del anónimo camarógrafo).

En este breve plano vemos por un momento a Isadora dando las gracias con ligeras inclinaciones de cabeza; pero su rostro no se dirige a una cámara cuya presencia al parecer ignora, sino a los caballeros que aplauden su arte: a diferencia de lo que sucede en las imágenes de Annabelle, su mirada nos está diciendo, indirectamente, que el baile no es para nosotros (en el fondo de la imagen sí que aparecen, como dijimos, los verdaderos destinatarios de la danza, a saber: el público que asiste *in situ*).

Quizás la semejanza entre ambas filmaciones nos esté anticipando lo que será después una diferenciación constante en cada trabajo de danza filmado con el que nos vayamos a enfrentar: la que separará, al menos a priori, los registros que tienen como objetivo concebir una performance realizada expresamente para la cámara, de aquellos que se limitan a mostrar la performance obtenida «en vivo», como mero documento. Una dicotomía que, pese a ser esencialmente falsa, nos está adelantando en buena medida lo que va a ser a lo largo de todo el siglo del cine, e incluso más allá, el debate en torno a la idea de «puesta en escena» frente a la idea de «realidad» o «documento».

2. Martha entra en pánico

Cuando casi cincuenta años después el productor Nathan Kroll pidiera a Martha Graham grabar en su estudio alguna de sus coreografías y una entrevista a fin de realizar con todo ello un programa de televisión, la que entonces fuera diva absoluta de la danza moderna entraría en un estado de pánico que recuerda al miedo que viviera la Duncan años atrás; el temor a que la autenticidad de su lenguaje dancístico no quedara bien reflejado, a que el registro audiovisual hiciera perder algo de la supuesta verdad implícita a sus coreografías, obligó a Kroll, por lo demás todo un pionero en el tratamiento artístico de la producción televisiva, a tomarse pacientemente un año completo de lenta seducción hasta que finalmente, en 1957, lograra su objetivo, y

abriera el camino a una serie de colaboraciones con la bailarina que tendrían continuidad en los años 1958 y 1961.

Conviene aquí que nos detengamos en la primera de ellas, *A Dancer's World*, pues es la que ofrece en principio un carácter más ambiguo en tanto relato cinematográfico, y por ello mismo aporta una complejidad mayor a la hora de ser analizada. Entendida como una suerte de reportaje televisivo sobre el arte de Graham, sus métodos de trabajo y su práctica en las clases, el formato de la obra se reparte entre los fragmentos dedicados a las demostraciones técnicas de las coreografías de Graham, interpretadas por sus bailarines en el estudio, y una serie de comentarios de la propia Martha Graham en los que ella habla de las cuestiones artísticas que más le interesan.

Sabemos sin embargo que su rodaje no fue un camino de rosas: según nos dejó escrito su biógrafa, Agnes de Mille, cuando en la grabación le tocó el turno a ella, tras haber sido rodadas satisfactoriamente todas las escenas de los bailarines, la diva se derrumbó, presa del pánico (casi literalmente, pues al parecer tuvo incluso que agarrarse a la barra para no caer). Lo que es sumamente interesante ver aquí es cuál fue la solución buscada para resolver este problema, gracias una vez más a la capacidad persuasiva de Kroll: el equipo volvería en otro momento para grabar, y esta vez ella aparecería en el camerino como si se preparara para salir a escena, hablando a cámara mientras sus manos permanecían ocupadas, con el maquillaje o el pelo.

Es decir, frente al pánico del documento en vivo, que pudiera mostrar «la cruda verdad» de la situación (el miedo escénico), el artificio narrativo, la puesta en escena en forma de lenguaje cinematográfico, se aparece como recurso salvífico. Así, a los (milimetrados, por lo demás) movimientos de grúa y travellings que caracterizan el registro de la danza en el estudio, las tomas de Graham en el camerino se nos ofrecen desde el canon narrativo del lenguaje cinematográfico clásico, y con la única excepción que supone esa directa mirada a cámara, en este caso justificada por tratarse de una grabación con carácter testimonial.

No se vaya a pensar sin embargo que las imágenes de las demostraciones dancísticas tienen en este trabajo un carácter espontáneo: todo en ellas parece igualmente planificado al detalle, y la sensación general no es de que la cámara haya acudido allí a grabar un ensayo, sino más bien de que todo un ensayo ha sido concebido en función del mejor registro posible de la cámara, atendiendo a cuestiones obvias pero fundamentales cuales son la iluminación, los desplazamientos por un espacio relativamente exiguo, y la búsqueda de los

necesarios efectos de continuidad del movimiento en los cambios de plano, principalmente. Hay detrás de todo ello un evidente intento de asimilar formalmente la fluidez de movimientos de los cuerpos en el concepto de la danza de Graham con la fluidez de movimientos de grúa y desplazamientos de travelling de cámara en la realización de Peter Glsuhanok; todo está así pues lleno de equilibrio y armonía, tanto en los movimientos como en los encuadres, buscándose siempre la máxima vistosidad del conjunto.

Dice Martha Graham en algún momento de su alocución que «la libertad solo puede conseguirse con disciplina», y esto es algo que, sin duda, está muy presente en la sensación del conjunto del trabajo. Incluso diríamos que, con el paso de los años, la disciplina es lo que prevalece, mientras que la libertad ha perdido presencia: el propio espacio blanco del estudio, con su espejo y su barra, termina siendo en esta realización tan exhaustiva un lugar que se nos antoja absolutamente aislado del resto del mundo, y en esa medida, un tanto claustrofóbico. La proliferación de todo tipo de encuadres y puntos de vista, buscando siempre la imagen óptima, tampoco ayudan finalmente en el sentido contrario, pues en su insistencia a la hora de mostrar la aparente «facilidad» de los movimientos, su gracilidad y livianidad, terminan resultando como una agotadora enumeración de las supuestamente infinitas posibilidades del cine para el registro de la danza: y aprisionados en dicha enumeración, los cuerpos aparecen finalmente objetualizados, rígidos, como sin vida: convertidos en mera materia prima para la exhibición de una empresa superior, es decir, del Arte: empresa que la mirada frontal, iluminada, de Graham tan bien representa.

3. Yvonne mira fuera de campo (y nadie contesta)

Yvonne Rainer, una de las más conspicuas participantes de las sesiones del Judson Dance Theater en los años sesenta (y en esa medida considerada por algunas autoras como Sally Banes una pionera de la concepción posmoderna de la danza), nos muestra también con su trabajo audiovisual este conflicto entre los diferentes registros posibles del cuerpo en movimiento. Ya desde sus primeras filmaciones se ve que prima la voluntad de coreografiar sus actuaciones específicamente para la cámara; y también veremos enseguida cómo surge en ella el deseo de «convertirse» en cineasta y, dejando a un lado la preocupación estrictamente coreográfica, volcarse en el registro de la verdad del cuerpo desde una perspectiva totalmente diferente, que incluye la incorporación de estrategias narrativas muchas veces incluso próximas a lo que, convencionalmente, suele considerarse «ficción» (fundamentalmente en los largometrajes que comenzará a realizar a partir de la década de los setenta).

Trio A (que sería convertida en película en 1978, mucho más tarde de que fuera concebida como coreografía, en 1966), es quizás el único o uno de los pocos intentos de Rainer por registrar documentalmente una de sus piezas. En ella la bailarina ejecuta los diferentes pasos de la coreografía en el neutro espacio del estudio, en plano general y sin sonido alguno. El carácter minimalista de dicha puesta en escena, su sobriedad formal, parecen acentuar en este caso el aspecto de documento, y en esa misma medida nos da la posibilidad de que lo asignemos a un cierto régimen de «verdad» de la imagen con el que sin duda estamos familiarizados. Sin embargo, pese a este innegable carácter de «prueba documental», vemos que la pieza no está realizada ante un público, sino que la coreógrafa ha elegido representarla para la mirada de la cámara: es decir, asistimos a un tipo de trabajo en el que se mezclan dos regímenes diferentes de verosimilitud, pues de un lado se trata de un documento, y al mismo tiempo, del otro, de una puesta en escena (este cruce, por lo demás, será algo bastante habitual en los numerosos trabajos de videoperformance protagonizados por la generación de artistas procedentes del ámbito conceptual desde comienzos de los años setenta).

Pero este doble carácter, podemos preguntarnos, ¿no estaba ya implícito en las filmaciones de los bailes de Annabelle hechas por Dickson para el *nickleodeon*?, ¿y en las cuidadosas grabaciones del supuesto «ensayo» de la compañía de Martha Graham que filmara Peter Glushanok para Nathan Kroll?

Si bien es cierto en todos ellos late la misma tensión, el mismo conflicto irresuelto entre dos regímenes de verosimilitud contrapuestos, las diferencias son igualmente sustanciales: pues en el primer caso prima sobre todo la voluntad de un registro directo y con una finalidad de consumo muy inmediata, mientras que lo que sucede en el segundo es que el deseo de hacer, ante todo, una «bella filmación» no deja de ir en cierto modo en detrimento de la espontaneidad de la coreografía registrada, y en esa medida en detrimento también de su propia verosimilitud (aunque también en ella, por otro lado, la voluntad principal de los realizadores es sin duda la de poner su cámara al servicio de la danza, con el objetivo de que piezas sofisticadas como éstas puedan alcanzar, a través de la televisión, a nuevas y mayores audiencias de las habituales: es decir, primando en ellas ese ánimo divulgativo siempre tan caro al cine documental).

Paradójicamente la grabación que de *Trio A* produjera Sally Banes para Yvonne Rainer en 1978 termina así acercándose más a la filmación de Dickson del baile de Annabelle, en su austeridad dominante, la ausencia directa del público y el desnudo espacio de la filmación de ambas, que queda bastante

alejado del estudio en el que se registra la coreografía de Graham (convertido por los travellings y grúas de la cámara y la escondida disposición de los focos en algo más próximo al plató televisivo que al verdadero local de ensayo).

Trio A transcurre en su integridad en un plano general que apenas se modifica en el transcurso de la pieza, y que es filmado sin interrupción, siguiendo el modelo del plano-secuencia. La imagen, sin sonido y en blanco y negro, nos muestra el espacio diáfano de un estudio, con suelo de madera y un fondo gris. La cámara se desplaza suavemente en el seguimiento de los pasos de la bailarina en travellings laterales, y también ligeramente adelante y atrás. Adivinamos la presencia de los focos a través de las sombras de su cuerpo en movimiento, cruzadas de modo indisimulado al fondo del espacio escénico.

Sin embargo, hay una gran diferencia con *Annabelle*: aquí la mirada de la bailarina evita permanentemente a la cámara. Mira a un lado y a otro, mira a veces hacia arriba, y su mirada en general se pierde en todo momento en el fuera de campo narrativo. Por lo demás, los movimientos de la performance, realizados como ya se dijo sin música ni ningún otro sonido, son aparentemente sencillos, banales, no virtuosos, y se suceden uno a otro simplemente por yuxtaposición.

En un momento dado, cuando la pieza termina, aparece un intertítulo que anuncia en inglés: *Details* («Detalles»). A partir de aquí asistimos a una concatenación de planos medios o planos detalle de la coreografía, separados entre sí por una especie de resplandor blanco, efecto producido por el propio montaje en cámara de la filmación en bruto. La sensación general que esta segunda parte nos transmite es la de estar ante un cuaderno de apuntes cinematográfico, en el que de forma supuestamente objetiva, desapasionada, se han anotado los diversos rasgos particulares de una coreografía que primero había sido mostrada en su carácter general. Sin embargo, pese a este aspecto aparentemente instrumental que aquí tiene un cine puesto al servicio de la performance, como supuesto documento en bruto, lo que vemos no deja de ser un verdadero ejercicio de escritura filmica de la danza, es decir, un nuevo modo de registro coreográfico.

Vemos primero los pies, en plano medio; luego un plano americano mostrando el movimiento de los brazos; nuevos planos medios del torso, de las piernas; los brazos se balancean buscando equilibrio, levanta una pierna, se agacha después... aunque en la yuxtaposición de planos se huye de cualquier efecto de *raccord* o continuidad, y en ese sentido de cualquier intento de construir una sintaxis entre los diferentes segmentos

(siendo así cada cambio de plano un verdadero corte o salto de la imagen), es igualmente cierto que en esta sucesión de movimientos sin lógica narrativa aparente nos encontramos ante una enumeración de gestos y partes del cuerpo mediante la que se está pretendiendo, en definitiva, asumir la «objetividad» o indiferencia propia de la estética minimalista, en ese deseo de inmanencia que nos retrae más acá de la lógica de desplazamiento propia de la metáfora.

Ahora bien; si las imágenes tienen aquí más que nunca un estricto carácter documental, convertidas casi en prueba pretendidamente objetiva y por tanto exenta de narración alguna, hay que anotar sin embargo el surgimiento de un pequeño cortocircuito: el que provoca, precisamente, la mirada perdida de la bailarina.

Y es que Yvonne Rainer, en su intento de evitar la confrontación de su mirada con la del espectador, genera involuntariamente expectativas (suspendidas, no satisfechas) de narración, en la medida en que su coreografía se inserta en otra escritura, la cinematográfica, cuya lógica transcurre por diferentes derroteros: puesto que lo que en la lógica enumerativa de la danza se pretende como distancia objetiva (por ejemplo, la mirada neutra, fuera de cuadro), en la lógica fílmica se transforma de inmediato en la activación de un espacio virtual, el fuera de campo, plagado de posibilidades narrativas, cargado de expectación, de subjetividad potencial, y abierto en suma a ser llenado de modos diversos por la imaginación del espectador.

No hay contracampo en el vídeo de Rainer que nos permita ver quién recibe esas miradas perdidas: no es desde luego el espectador virtual oculto tras el objetivo que capturara la danza de Annabelle, ni tampoco el espectador presente en las anónimas imágenes que muestran el baile de Isadora: ni siquiera el espectador televisivo al que mira Martha, deseosa de iluminarlo con su arte.

¿Quizás sea entonces un espectador al que se invita dejar de serlo, cuando lo que se anuncia es la negativa al espectáculo?

La mirada de Yvonne parece estar pidiendo ayuda, comprensión; como si anunciara, con ella, su deseo de dejar de bailar. Y la imagen del cuerpo, en su trabajo cinematográfico a partir de aquí, pasará a articularse de otro modo, más complejo, más sutil, más elíptico: como su propia mirada fuera de campo.



↑ *Trio A*, 1965. Yvonne Rainer. [Studio photo: Zachary Freiman]