



"La educación del cuerpo pasa ante todo por el pensamiento"

Encuentro con Myriam Gourfink y Kasper T. Toeplitz



Myriam Gourfink: *Too Generate* es una pieza que imaginé para construir un software de composición coreográfica. Es decir se trataba de escribir la danza a priori, no en el estudio con los bailarines como se hace normalmente.

Hace un año y medio comenzamos a hablar de la creación de este software. Empezamos por analizar el lenguaje de Laban, que es muy sencillo y lógico contrariamente a lo que se cree,

Tarie. Myriam Gourfink. Foto: Frederick Fichet

porque hay un poco un mito en torno a que la notación es difícil y es cierto que es duro anotar el movimiento, pero el lenguaje Laban en sí mismo se aprende en una semana. Es tan fácil como el solfeo. Luego quizás lo difícil es el dictado musical, pero el solfeo en sí mismo es lógico. El lenguaje Laban está compuesto por clases; Hay por ejemplo la clase soporte, rotación, flexión etc. es decir todos los movimientos posibles del cuerpo y en cada clase se evalúa cada parte del cuerpo. Es muy sencillo: por ejemplo, para el pie se dará valor a la rotación del pie. Luego es muy fácil de numerar y a partir de ahí es también sencillo hacer un software que con procedimientos modernos hará combinaciones a partir de los datos que le demos.

Tenía la idea no solo de combinar movimiento sino de generar otras formas a partir de una forma base que introdujera en el software donde se combinan de distintas maneras para obtener otras formas. Por eso lo llamé *Too Generate*, porque sabía que esto iba a ser más un experimento que algo que algo que yo quisiera que estuviese bien. Por eso puse dos vocales a Too, "Too like too much". En cuanto a la composición coreográfica evidentemente no se trata tan solo de forma.

Al principio, sin querer (me di cuenta después), recreé un poco lo que había sucedido con la música serial. Realmente tuve la impresión de componer una coreografía serial. Me encontré con listas de números ya que el software está en listas. Listas que yo debía combinar. Había listas de formas, pero también combiné diferentes tipos de respiración, elementos de mirada y también, pero esto es muy específico de mi trabajo, circulaciones de pensamiento que son puntos que tomo en el cuerpo, en el espacio y que enlazo; puntos de concentración abstracta que conecto. Porque este pensamiento da una tensión al cuerpo que lo aligera, una tensión muy cercana a la tensión musical que aporta Kasper.

El esquema de Kasper y estos elementos más abstractos dan una estructura al cuerpo que lo soporta, se trata de otros apoyos no materiales, tomados no tan solo del suelo, nuevos soportes que no son concretos sino soportes de pensamiento. Simplemente porque pienso que la educación del cuerpo pasa ante todo por el pensamiento. Y se diga lo que se diga la danza pasa también por el domi-

nio de uno mismo. Incluso en las improvisaciones que se hicieron en los setenta en Estados Unidos. Hablando con Steve Paxton está claro que él está completamente en un dominio de sí mismo.

Luego fue cuestión de elegir un espacio. Todo el espacio es un círculo con varios radios sobre los que hay puntos imaginarios entre los cuales me desplazo. A esto lo llamo situación en el espacio. Esto también era una lista de elementos que luego tuve que combinar. Después con todas estas listas busqué crear momentos donde, por ejemplo, existieran una forma y una respiración que hacer simultáneamente. O a veces en la partitura puede haber un momento en el que solo tengo una directiva de pensamiento y donde la forma de pronto desaparece o bien la invento en el momento. Una vez más la escritura está aquí como un esquema que permite una cierta elasticidad de interpretación. Un poco como si ya no estuviéramos en una lógica clásica donde se dice esto es un vaso y es un vaso o esto es el número cinco y es cinco, sino que cinco se puede tomar como algo mucho más vago que estaría entre tres y siete.

O el ejemplo de Wittgenstein; que una barra de hierro no tiene una densidad, un peso, etc., sino que cambia con el calor. Que su longitud es ésta a cierta temperatura, pero no es definitiva, porque sabemos que el hierro cambia con el calor. Se trata de entrar en una escritura que no sea rígida sino de proponer una escritura más abierta, al menos para la interpretación.

En cuanto al dispositivo, bueno, evidentemente hay un punk que está delante, perdón era una broma. Entonces la música está delante, la he puesto en una diagonal y no en el medio porque quería, aunque se guarde el marco, destruir la idea de frontalidad. La idea de partida era que no se viera todo el tiempo la danza, que un espectador pudiese alternar la danza con la música sin tener que estar todo el tiempo forzosamente mirando a la danza. Quizás con la idea idílica de que la danza no es siempre algo que se mira y que la música es también otro soporte de las sensaciones, de las percepciones, pero bueno está esa diagonal y hay aperturas desde las cuales se puede ver todo el tiempo la danza si se quiere. Y no hay ningún hilo que ofrecer al público, eso me da igual. El público me da igual. Todo el mundo puede hacer lo que quiera. Por mi parte es más o menos todo, Kasper si quieres hablar de la música.

Kasper T. Toeplitz: ¿Y el vestuario?

MG: Para esta pieza tenía la idea de algo desgarrado, porque como estaba en una historia de generación y de proceso es como un hilo que se tira y genera otra cosa que no es simplemente un traje. Trabajo siempre con una joven estilista, Kova, que estructura mucho su ropa y yo encuentro que la estructura está muy bien. Es realmente una elección, siento su universo, sé de dónde viene, tengo confianza en ella, me hace propuestas y a partir de ahí yo elijo. Aunque yo no entiendo mucho de estilismo.

Pregunta: ¿Trabajas con una idea de repetición o se trata más bien de una composición infinita donde varía todo?, y en cualquier caso ¿como eliges?

MG: No trabajo para nada con la repetición. No sé si es visible, porque es cierto que es otra lectura de la danza, que probablemente hay que tener. Pero en cada forma por la que paso, y esto se ha podido ver, pienso que, aunque las formas se parezcan, hay al menos cada vez un pequeño detalle que es diferente. Sí que se trataba de generar al infinito, pero para luego volver a hacer elecciones para la composición.

KT: Estaría bien decir que en el origen de esta pieza teníamos una idea que después no funcionó técnicamente, que era la de regenerar la coreografía para cada espectáculo.

MG: El problema técnico en danza es un problema de memoria, porque tenemos ideas para esto, pero aún no puede leerse una partitura, descifrarse cada vez en vivo, aún no.

P: Una última pregunta. ¿Finalmente es el azar (el software) quien hace la unión? ¿o es el pensamiento?

MG: No, actualmente el software no funciona en tiempo real, así que aún no puede darme una partitura que estuviera en una pantalla en escena que yo pudiera leer, pero no desespero de que algún día pueda suceder. En este caso es realmente la elasticidad de la partitura y las variaciones en la interpretación que yo hago de ella lo que hace que la pieza sea diferente cada noche, que se regenere. Para mí fue muy distinto entre ayer y anteayer. La estructura es la misma, pero en su interior mi viaje no tiene nada que ver.

KT: Y también, en el tiempo de la pieza, de su existencia, que fue creada en el mes de junio. El desarrollo de la idea de la danza y de la

idea de la música han avanzado en sentido opuesto, es decir, en toda la primera versión la música era distinta, estaba totalmente escrita, fijada antes. Aunque como era tocada en tiempo real estaba la parte de interpretación pero seguía una partitura muy precisa, me di cuenta solo más tarde de que no funcionaba bien. De hecho he escrito un programa que fuerza por un lado a desarrollar las cosas y sobre todo a no poder volver atrás. Es decir con la idea de Too Generate que cada paso cada acción traiga consecuencias. Y aunque precisamente la danza trabaja también con el tiempo, pero creo que es sobre todo una cuestión de memoria. El cuerpo es...

MG: El cuerpo es lento.

KT: Sí, el cuerpo aprende y le cuesta mucho salir de su aprendizaje de su memoria. Mientras que en un proceso de música que se trate de una partitura o de una pantalla de ordenador tenemos una lectura de la cosa; el aprendizaje no es de memoria, pero se lee algo así que se puede pasar mucho más rápido a otra cosa y se olvida también muy rápido.

BC: Yo quería preguntar una cosa. Es una pregunta que llevo haciéndome durante toda estas semanas de Desviaciones, ya que era un poco la temática también, acerca de los espacios y de la colocación del público. En el espectáculo de Ion y en el tuyo, creo, hay un problema con el número de espectadores: quizás hay demasiados para tener la posibilidad de moverse y también demasiada altura en las gradas para permitir una visión frontal. Por ejemplo en tu espectáculo hubo un momento en el que tuve ganas de bajar a la diagonal y sentarme allí apoyada en la columna.

MG: ¿Por qué no?

KT: Precisamente ayer alguien lo hizo.

MG: Sí, alguien lo hizo y fue genial. Hay sillas porque sentarse es práctico, se está bien sentado en una silla. Una vez más me niego a echar cables diciendo que el público siga o que se siente ahí. No, hay que hacer propuestas abiertas, luego cada cual es mayorcito para desplazarse o sentarse cerca de una columna. Tuvimos una experiencia genial en "La Ménagerie de Verre" hace algún tiempo. Kasper hizo una instalación musical a la cual incorporamos momentos de danza. Nos movíamos entre tres o cuatro salas y lo que ocurre en general en este tipo de situación es que cada vez sucede algo y el

público lo sigue y es bastante evidente, hay un trayecto y la gente sigue lo que sucede. La idea de Kasper era literalmente distinta no tuvimos miedo de perder al público si hacía falta, incluso era necesario para que cada cual decidiera donde quería estar. Había una instalación musical con diferentes fuentes de difusión del sonido. Y él me había obligado a crear una partitura de danza con un cierto número de momentos de desaparición total de la danza y cuando esta reaparecía no se sabía dónde podía suceder. Hubo mucha gente que se perdió momentos de danza, porque la estructura hacía que no se supiera nunca donde iban a aparecer y luego desaparecer. Quizás danzar un minuto y desaparecer un cuarto de hora, etc. La gente que se quedó fue gente que realmente decidió sobre su situación, de ver la danza cuando ocurría, pero también de escuchar la música o quizás de mirar la arquitectura o ir a tomar algo, pero en todo caso no había una guía.

KT: Para responder a la pregunta y esto también vale para *Too Generate* es una idea de pérdida y por tanto de elección. No hacer una pieza de danza, de música o de lo que sea dónde haya una cosa que leer, sino donde haya posibilidades de lectura; es decir; no hacer algo heredero de lo narrativo, donde hay un comienzo un desarrollo y un final, sino una posibilidad de leer algo totalmente distinto de lo que ve la persona que ha venido contigo y que está sentada a tu lado. De ahí la idea de la danza escondida, más o menos enmascarada. Según el sitio donde estés sentado en el público ves finalmente una cosa u otra. Aquí ves, si estás ahí no ves.

MG: Claro si la situación en la que estás no te gusta te puedes mover, pero quizás la cantidad del público es algo importante en ese caso. [...]

JAS: Yo creo que hay un problema en esa relación que planteas entre la idea de pensamiento y cuerpo y es que al principio del espectáculo o como lo queramos llamar, queda muy claro el concepto; en los primeros minutos yo entiendo perfectamente la disposición del espacio, el tipo de propuesta visual, el hacer visible la música y el hacer invisible la danza, la interacción del cuerpo con el espacio o el crear esa circulación entre el interior y el exterior. Y una vez que entiendo el concepto me gustaría ir más allá y es entonces cuando surge el problema, porque no puedo escuchar la danza. No es que no la puedo

ver, porque la puedo ver. Puedo ver a través de Kasper y puedo reconstruir todo lo que quiera, pero no puedo escucharla en el sentido de la presencia de todas esas cosas que van más allá de la mirada. Entonces tú dices, bueno, estaría bien que fueras una persona de carácter y que te pusieras a mi lado ¿pero qué significa eso? Que entonces yo me convierto también en actor y si yo me convierto en actor y tengo la consciencia de que los otros me están mirando, tampoco puedo escuchar lo que tú estás haciendo. Y creo que éste es el problema, esta contradicción no resuelta entre el concepto y, digamos, la vida, y que tiene que ver quizás con la confusión entre pensamiento y concepto o entre pensamiento y lógica. Has hablado de pensamiento en términos de lógica, códigos, números, un pensamiento estrictamente estático, que es contradictorio o distinto a otras muchas formas de pensamiento y que creo que tiene mucho más que ver con lo que tú estás haciendo. Entonces creo que lo interesante es la superposición, no poner el cuerpo en el espacio del pensamiento, eso lo hace todo el mundo, sino superponer un espacio de pensamiento abstracto y un espacio de pensamiento orgánico. Pero esto no está resuelto de cara al público.

KT: Porque hay un elemento que no has mencionado, cuando dices que más o menos en los quince primeros minutos el concepto queda claro y ya se percibe todo lo que está en juego. Es casi cierto, salvo una cosa, que es el tiempo.[...] No hablo de la duración en sí, sino del paso del tiempo. Ya en música me parece que el tiempo es lo principal, un elemento esencial..., mucho más que el sonido y muy probablemente lo sea en todo lo que se llama espectáculo en vivo, incluyendo la danza, es mucho más cómo se ocupa ese tiempo que pasa que me parece lo más importante. Y en este caso, y eso no puedes saberlo al cabo de cinco minutos, lo que sucede es que apenas cambia. Hace falta tiempo para ver el tiempo y en realidad esto no habla más que de eso.

ChC: Pero eso es un juego de palabras.

MG: No, es una vivencia.

KT: Pero no es un juego de palabras, ¿por qué?

ChC: Porque dices que el tiempo sirve para darse cuenta de que en realidad no varía nada.

KT: Muchos espectáculos que vemos están delimitados por el tiempo, uno sabe que si va a ver un espectáculo va a salir entre una hora y dos horas más tarde. Que es muy distinto de cómo se percibe una instalación o de cómo se percibe un libro donde no está incluido el tiempo. Para mí eso es lo que cuenta en el hecho de hacer un espectáculo en vivo al contrario de lo que sucede en música, de un CD o un CD rom que tienen una duración.

Ion Munduate: A mí me interesaba saber cómo te mueves en ese espacio de decisión en vivo respecto a lo que son todas esas cifras que vienen a codificar la danza, la respiración, la posibilidad de circulación del pensamiento, cómo va sucediendo esto respecto a una frase en la que decías que tú no sabes lo que generas. Este momento me parece muy interesante y quisiera saber si me puedes decir algo más. ¿Cómo estás en esos momentos en los que llegas a un punto en que tienes la posibilidad de hacer nada o de dirigirte hacia algo, partiendo de ese momento cómo lo articulas con toda esa referencia de números etc.?

MG: No sé. Eso cambia cada noche. Es la parte que se deja para el momento, que hace que haya muchas cosas que no están decididas en esta partitura y son esos pasajes, esos lazos, los que hacen que merezca la pena quedarse a ver esta actuación, aunque no se vea todo, para ver a veces algunos trozos. Son estos pasajes que se quedan borrosos. Como... no me gusta la palabra improvisación, pero como una improvisación extremadamente estructurada, muy detallada, pero que aún deja este margen de indefinición, y de pronto estamos realmente en esta cuestión del espectáculo en vivo que hace que incluso yo misma no pueda decir antes de entrar en escena cómo voy a resolver ese pasaje. A veces me encuentro en una mierda total y a veces es genial.

AB: Con relación a cómo te planteabas la composición desde el software, te planteabas una ruptura de hábitos, pero la traducción formal –yo no he visto otros espectáculos tuyos– tiene mucho que ver con tu fisicalidad ¿Cómo altera el azar o esa composición azarosa tu traducción formal?

MG: Eso depende, tiene mucho que ver con el intérprete, con el cuerpo, con la calidad de intención, de concentración, de respiración, de dejar hacer. Es verdaderamente todo el proceso del cuerpo que a

veces se me escapa por completo. He hecho una pieza para Jérôme Bel, para otros interpretes y está claro que cada uno tiene sus costumbres corporales, cada uno tiene su fuerza y si tuviéramos la misma partitura, por ejemplo, Jérôme no la bailarí para nada como yo, porque no tiene los mismos soportes en el cuerpo. Lo que me parece muy interesante para mi cuerpo como interprete a este nivel es que, aunque uno no se libera realmente nunca de sus costumbres, el hecho de haber pensado esta estructura obliga al cuerpo a encontrar otros caminos, pienso.

AB: El azar entonces está más en la estructura del concepto que en la estructura física.

MG: Sí.

P: Me gustaría volver sobre la cuestión del sonido muy agudo, porque creo que es sintomático de un problema que yo tengo fundamentalmente con vuestro espectáculo. Una impresión que tuve mientras lo veía es que no me sentía como un espectador, sino como una rata de laboratorio. Es decir que conmigo esos sonidos tan agudos, a lo mejor es algo muy personal, pero para mí era físicamente insoportable, como cuando vas al dentista, a mí me dolía por todas partes por eso no me habría extrañado, a lo mejor exagero, es que, con todas esas ideas de meta meta meta conceptual, de pronto hubierais tenido una idea excelente, tipo hacer gradas de metal y que pasara cierta cantidad de corriente eléctrica en las gradas que cambiara según los diferentes momentos del espectáculo.

MG: (risas) Nooooo.

P: Ya he dicho que era un poco exagerado, pero...

MG: A mí personalmente me gustan mucho los agudos, porque a nivel de la percepción, y hablo como espectadora, en conciertos de música noise, me abre el espacio bucal de forma muy agradable y después también me abre el cráneo, me gusta mucho esa sensación, es una percepción que me gusta particularmente, pero no le pido a nadie que la comparta, es estrictamente personal.

KT: Y para responder a tu ejemplo por muy exagerado que sea, es que a mi parecer sería ocuparse demasiado del público. Si hablamos de agudos, pero podría ser cualquier otro dato, lo que nos lleva a hacer esto no es una voluntad de proyectar esto hacia el público, sino una razón interior. [...] Hace ya un año y medio, dos años mas o

menos, que decidí trabajar mucho más con la "problemática" musical de los agudos, es algo cuya esencia deriva de un cuestionamiento puramente musical y no creo que el hecho de preguntarme acerca de la reacción del público haga avanzar el cuestionamiento técnico y musical. No se hace para provocar al público, ni tampoco para gustarle, no es 'pop music' o un espectáculo que apunte hacia lo popular. No es la finalidad, quizás es solo el camino de una cuestión puramente técnica. Que yo preferiría situar en la historia de la música, la historia de la armonía y sin ni siquiera aún preguntarse acerca de la psico-acústica y a fortiori aún menos sobre la cuestión del gusto o del placer del público, que está sometido a sus costumbres. Yo no hago esto para molestarles.

P: Pero yo estaba ahí, he sufrido.

MG: A lo mejor no todo el mundo.

KT: Yo, personalmente, si voy a ver un concierto de 'country western' sufro mucho y no hay muchos agudos.

P: Me gustaría contestar a lo que has dicho. Hace treinta o cuarenta años se consideraba que las frecuencias bajas provocaban mucho dolor de tripa y ahora en todos los aparatos se aumentan los graves y a todo el mundo le gusta. Y si la gente hoy en día no soporta los agudos es cultural porque no hay ningún peligro en las frecuencias utilizadas por Kasper. No se saben escuchar esas frecuencias porque no tenemos costumbre de escucharlas.

MG: Cierto.

Miriam Gourfink es coreógrafa; presentó *Too Generate*, en colaboración con Kasper Toeplitz en Desviaciones 2000.

