

# **Universo, vida, emoción y danza**

cuatro hitos del movimiento

Primera edición  
Impreso en México / Printed in Mexico



# Universo, vida, emoción y danza

cuatro hitos del movimiento

*Sylvia Fernández Moliner*



México, 2006

*Universo, vida, emoción y danza: cuatro hitos del movimiento*

Esta publicación fue realizada con el apoyo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes y el Centro Nacional de las Artes, dentro del Programa Nacional de Educación Artística. Educación por el arte 2002.

Segunda Edición: febrero 2007

©Sylvia Fernández Moliner

ISBN: 970-93310

Dibujos de partituras y signos Laban por Colaban (Notación Laban asistida por computadora), creado por Andy Adamson en la universidad de Birmingham.

Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio ¡incluidos los electrónicos! sin permiso escrito de los titulares de los derechos

Impreso en México / Printed in Mexico

*A mi hijo Erandu.*

# Índice

|    |                                                    |
|----|----------------------------------------------------|
| 9  | Presentación                                       |
|    | <br>                                               |
|    | I Nexos                                            |
| 17 | Nexos                                              |
| 21 | El movimiento                                      |
| 23 | El movimiento corporal                             |
| 27 | El registro del movimiento                         |
| 28 | El registro del movimiento corporal                |
| 29 | Rudolf Laban                                       |
| 29 | El Análisis de movimiento Laban                    |
| 31 | Cuerpo y espacio                                   |
| 32 | La transformación                                  |
| 32 | La progresión                                      |
|    | <br>                                               |
|    | II Movimiento heredado                             |
| 37 | El movimiento heredado                             |
| 40 | El animal                                          |
| 42 | Sensación y movimiento enlazados                   |
| 43 | El cuerpo hendido                                  |
| 44 | El mundo en la mira                                |
| 47 | El espacio tridimensional: gravedad esculpida      |
| 50 | El laberinto tridimensional: el jinete del espacio |
| 55 | El reflejo                                         |
| 57 | El músculo sensible                                |
| 60 | El tono muscular                                   |
| 63 | La coreografía emocional                           |
| 67 | El lenguaje poético                                |
| 68 | Espacio, gravedad y tiempo imaginados              |
|    | <br>                                               |
|    | III La danza                                       |
| 73 | La danza                                           |
| 76 | El cisne, la sonámbula y la prisionera             |

|     |                                                               |
|-----|---------------------------------------------------------------|
| 79  | Los signos del cuerpo                                         |
| 83  | La Notación Laban                                             |
| 85  | Progresión                                                    |
| 87  | Fraseo                                                        |
| 88  | Cuerpo                                                        |
| 90  | Acciones                                                      |
| 92  | Espacio                                                       |
| 97  | Dinámica                                                      |
| 99  | La coreografía innata                                         |
| 100 | El giro                                                       |
| 102 | El reflejo de rotación                                        |
| 102 | El reflejo de enderezamiento del cuerpo a partir de la pelvis |
| 102 | El reflejo de enderezamiento del cuerpo a partir de la cabeza |
| 103 | El giro estereotipado                                         |
| 103 | Secuencias voluntarias basadas en el giro                     |
| 104 | El subeibaja                                                  |
| 106 | El reflejo tónico del laberinto                               |
| 106 | El reflejo tónico simétrico del cuello                        |
| 107 | Reflejo de sostén de las piernas                              |
| 107 | Reflejo de sostén de los brazos                               |
| 108 | La verticalización estereotipada                              |
| 109 | Secuencias voluntarias basadas en la verticalización          |
| 111 | Desequilibrio y locomoción integral                           |
| 113 | Reflejo de la marcha                                          |
| 113 | Reflejo tónico asimétrico del cuello                          |
| 113 | Reflejo de reptación                                          |
| 113 | Reflejo tónico lumbar                                         |
| 116 | La locomoción estereotipada                                   |
| 117 | Secuencias voluntarias basadas en la locomoción               |
| 119 | Tres coreografías                                             |
| 119 | El cisne                                                      |
| 120 | La sonámbula                                                  |
| 121 | La prisionera                                                 |



## Presentación

Ya pasaron cincuenta años desde que Rudolf Laban publicó "Los principios de la danza y el movimiento". Esta obra sintetiza muchos de sus escritos anteriores y es el último libro que sacó a la luz antes de su muerte.

Aún hoy las ideas de Laban producen polémica. Hay quienes las rechazan bajo el argumento de que su propuesta de sistematización puede conducir al acartonamiento de la danza, o porque consideran que la escritura del movimiento se ha vuelto caduca por la existencia de nuevas tecnologías para el registro del movimiento. Otros, se refieren a Laban para elaborar sistemas digitales para la manipulación del movimiento y así afirmar que sus ideas siguen vigentes. En definitiva, el Análisis y la Notación Laban se debaten entre el olvido y la memoria.

Cuando se leen los escritos de Laban, nace una mezcla de asombro e incomprensión. Esto no es de extrañar si se toma en cuenta que muchas veces no escribió en su lengua materna y además porque sus textos contienen una extraña conjunción de afirmaciones esotéricas y de sentido común. Por ello, sus aseveraciones requieren ser tamizadas e interpretadas por el lector conforme a su interés.

Este libro es, en definitiva, una celebración de las ideas de Laban, de las cuales soy una gran admiradora como habrán escuchado quienes participaron en mis talleres.

Son tres los aspectos de su pensamiento que más me llaman la atención. En primer lugar, la inserción de la danza en el discurso más amplio del movimiento. Después, el énfasis en el carácter integral del movimiento: su propuesta para articular y comparar los distintos elementos que lo componen. Finalmente, su sis-

tema de signos para el registro del movimiento que permite desembocar en su manipulación virtual.

La danza como prolongación del movimiento se inserta en un continuo que ni siquiera requiere un cuerpo, mucho menos un cuerpo humano. Para Laban, el movimiento está presente desde el principio –el principio que alcanzamos imaginar, el origen que denominamos Big Bang–, desde que tenemos la posibilidad de distinguir entre la expansión y la condensación, el movimiento polarizado que alumbra una multitud de formas. En este sentido, la danza no es sino una forma adicional que se desprende de un movimiento primario. Probablemente, ésta es una de sus ideas más esotéricas. Sin embargo, la imagen de un universo repleto de formas diversas que emergen de un tejido único –llámese radiación de fondo o espacio-tiempo curvo– es una idea que se ha apoderado de la imaginación popular.

Más allá de cualquier impulso abarcador y de la difuminación de fronteras lejanas a nuestra experiencia cotidiana, Laban también promovió el acercamiento de la danza al ámbito de la calle. Liberó la danza de los estereotipos fenotípicos y gestuales, y revolucionó la puesta en escena. La calle se convierte en un entramado de avenidas que desembocan en el escenario y lo hinchan de nuevas posibilidades. Cada peatón encierra un repertorio motor propio dotado con un estilo particular. La danza se aboca al reconocimiento de esos patrones y a su manipulación sistemática, con miras a recorrer territorios extraños y expandir la experiencia. La danza se explaya más allá de la conservación de modelos prefabricados y ajenos, para adueñarse de la riqueza fascinante del movimiento de cada uno de nosotros.

Con relación al carácter integral del movimiento, Laban lo descompone en sus elementos fundamenta-

les: cuerpo, espacio y cualidades, sin perder de vista las relaciones que pueden existir entre ellos. Una y otra vez, afirma la importancia de producir secuencias orgánicas, movimientos enlazados según alguna ley natural. Más allá de nuestro repertorio de movimientos reflejos, de nuestra coordinación motriz heredada, la danza está impregnada de tradiciones y efectos, se desenvuelve al margen de los dictados naturales. Sólo los reflejos son materia de investigación si queremos desentrañar los preceptos biológicos que ordenan la asociación del cuerpo con su proyección en un espacio específico y la producción de alguna cualidad sensible. Aunque tales reflejos no fueron objeto de estudio de Laban, muchas de las relaciones que él estableció son visibles en esos patrones genéticamente programados. El giro promueve el contacto con el espacio circundante; la flexión y la extensión, la concentración y la expansión suscitan una experiencia de la gravedad; el desequilibrio enciende la urgencia o la precaución, y favorece el control sobre el tiempo. La manipulación de nuestra atención, intensidad y velocidad se estructura en dimensiones privilegiadas del espacio. El reconocimiento de conexiones espontáneas es un primer paso antes de acceder a su deformación para ampliar el espectro de nuestros sentidos –de nuestras sensaciones y nuestros significados– y abrir el telón sobre un mundo estético suscitado por el derretimiento de las formas innatas, conservadoras y previsibles.

Contar con un sistema de signos referidos a los distintos componentes del movimiento y a su articulación en secuencias hace posible el registro sintético del movimiento y le otorga un vocabulario y una gramática propios, análogos a los que siglos atrás desarrolló la música. Pero más allá de su función mera-

mente descriptiva, de su capacidad para archivar alguna danza, la Notación Laban promueve un acercamiento dinámico al movimiento, favorece su escrutinio y su control, y traslada al coreógrafo al ámbito poderoso y mágico del lenguaje. Favorece –como el lenguaje verbal, matemático o musical– la posibilidad de imaginar imposibles y descubrir formas o relaciones desconocidas ovilladas en el interior de secuencias manifiestas; multiplica y transforma nuestra inteligencia al desatarla de las amarras de la rutina y el rechazo a la transgresión.

En la era digital, la manipulación de variables es cada vez más accesible. El cuerpo se puede transformar hasta alcanzar formas aberrantes; combinaciones dinámicas adquieren rasgos inusuales; el espacio se puede doblar y extender de mil maneras. Ante tal despliegue de innumerables formas y conexiones, la Notación y el Análisis de Movimiento Laban son herramientas poderosas para inscribir al movimiento como un lenguaje propio en el ámbito audiovisual y de los multimedia, y producir enriquecimiento mutuo al ubicar convergencias y divergencias entre los distintos géneros. Más que nunca, ahora es importante saber de qué está constituido el movimiento, cuáles son sus variables manipulables y cómo se traducen éstas en el flujo abarcador binario capaz de englobar la manifestación sonora y visual. El asunto no es si el Análisis y la Notación Laban son caducos, sino más bien si la danza es capaz de sustraerse a la repetición de esquemas pasados, ya sean de antaño o tan sólo de ayer.

Este libro echa una mirada sobre el movimiento considerando su naturaleza abarcadora e integral y su susceptibilidad a ser codificado. Es más bien un llamado a la imaginación del lector, porque la imaginación ejerce una fuerza poderosa sobre el movimiento.

La primera parte refiere cómo un pensamiento sensible a las relaciones y a los procesos interconectados –que adquirió un nuevo vigor y rigor en el siglo xx– influyó en la representación y la comprensión del mundo, los seres y los sucesos.

La segunda parte se enfoca en principios fundamentales del Análisis del Movimiento Laban; y la tercera, expone una visión del cuerpo con énfasis en la naturaleza móvil de la anatomía, lo que lleva a considerar la relación cuerpo-movimiento como un dúo que se retroalimenta constantemente, y la evolución –en conjunto– como un experimento estético.

La cuarta parte introduce la Notación Laban, el vocabulario y la sintaxis para hacer referencia al movimiento. La quinta y última parte es una utilización de los signos de la Notación Laban para el registro de las secuencias heredadas de movimiento para el giro, la verticalización y la locomoción. La descomposición de estos patrones conduce al movimiento voluntario que es la materia prima de la danza.

Agradezco el apoyo otorgado por Educación para el Arte, auspiciado por las instituciones nacionales CONACULTA, INBA y CENART, sin el cual este libro no hubiera sido posible. Agradezco también las manifestaciones de aliento y simpatía de mis amigos y colegas Gloria Sánchez, Roberto García, Lale Kafar-Zadé, y Clarisa Falcón. Finalmente, doy gracias a todos mis alumnos -niños, adolescentes y adultos- quienes con sus retroalimentaciones me permitieron constatar el alcance de las ideas de Laban.



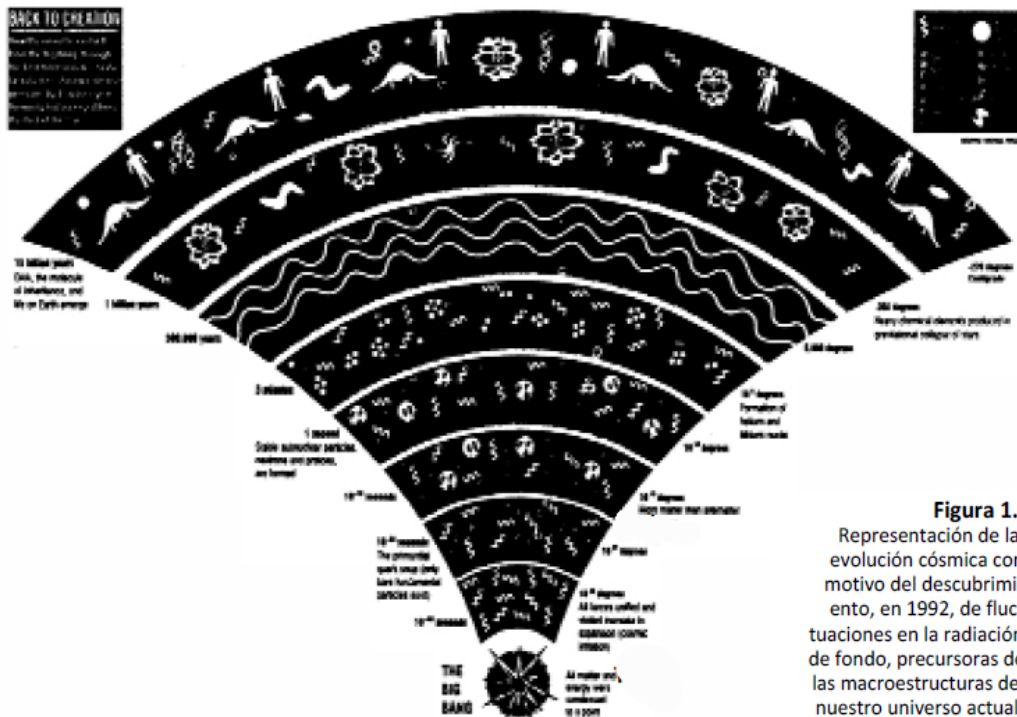
**INEXOS**



## Nexos

El siglo xx fue el escenario de una profunda transformación del pensamiento. Produjo una comprensión de la dinámica de los procesos globales que recalca la conexión y la interdependencia de sus distintos elementos, en contraposición a la disección y fragmentación de los sucesos y a su explicación por medio de modelos matemáticos mecanicistas que asocian causa y efecto de manera lineal. Este tipo de pensamiento —llamado pensamiento sistémico— pone de relieve las relaciones circulares entre causa y efecto, la retroalimentación, así como la inserción de los componentes de un conjunto en el interior de una red, un tejido abarcador que modula constantemente sus múltiples nexos.

# How the universe began

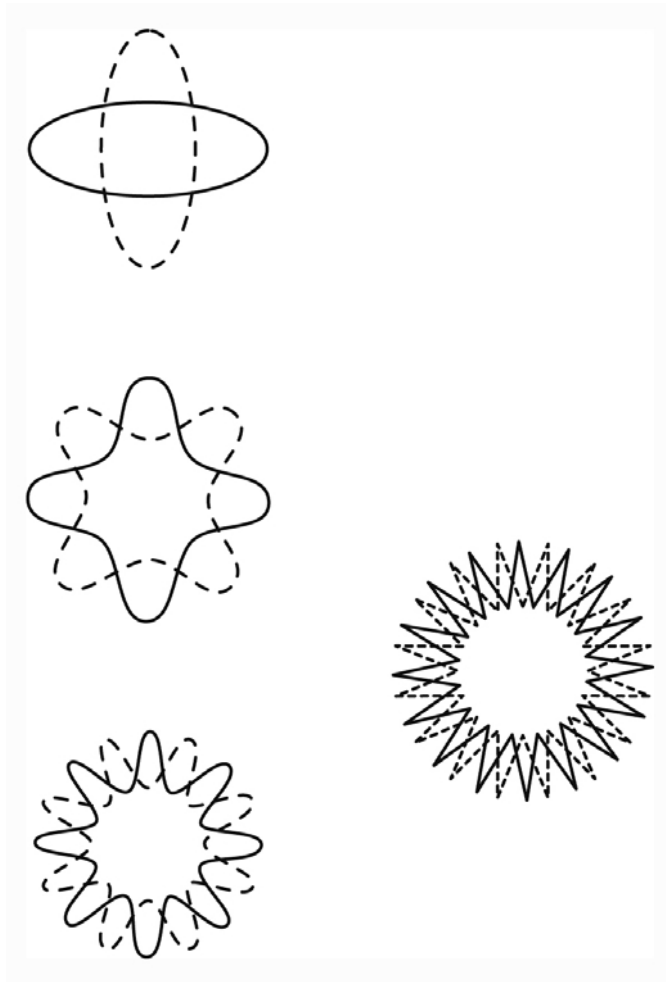


**Figura 1.**  
 Representación de la evolución cósmica con motivo del descubrimiento, en 1992, de fluctuaciones en la radiación de fondo, precursoras de las macroestructuras de nuestro universo actual.

En el ámbito de la física moderna, las categorías newtonianas del espacio, la gravedad y el tiempo, consideradas antes como compartimentos estancos, rígidos e independientes, se articulan para producir una representación del universo completamente innovadora. El universo intemporal y el espacio vacío intergaláctico se transforman en un solo acontecimiento que tiene un origen y una evolución que alterna sin cesar la expansión y la

contracción para crear un espacio móvil, un verdadero tejido, que conecta todos los astros.

La física cuántica describe la materia y la energía como las dos caras de la moneda. La partícula y la onda; la forma fija, estática, por un lado, y por el otro, la corriente, el flujo, el movimiento, corresponden a dos maneras de ver un mismo evento. La partícula y toda la materia adoptan las características de la



**Figura 2.** Según la teoría de cuerdas, los bucles pueden vibrar mediante modelos de resonancia -similares a los de las cuerdas del violín-en los que un número entero de picos y senos encaja a lo largo de su extensión espacial. Los modelos de vibración más frenéticos tienen más energía que los que son menos frenéticos. La masa de una partícula elemental está determinada por la energía del modelo vibratorio de su cuerda interna.

onda, de la vibración, de la energía, y viceversa. La materia es la expresión de fluctuaciones organizadas; y la energía se presenta como un entramado cohesivo o tejido conectivo, tanto en el interior de como entre todos los cuerpos. Así, los cuerpos dejan de ser puntos superpuestos a un espacio independiente. Los rígidos límites que circunscribían ambos fenómenos se traslapan, se vuelven indefinibles y porosos para dar lugar a una íntima conexión.

La vida, característica del planeta Tierra, es el resultado de innumerables nexos que enlazan el mundo físico con el biológico, los reinos mineral, vegetal y animal, y las distintas especies entre sí.

Junto con la evolución que concatena las distintas formas vivientes, la biología del siglo xx subraya la intervención de un nexo particular y central en el desarrollo de la vida: la simbiosis. Ésta hace

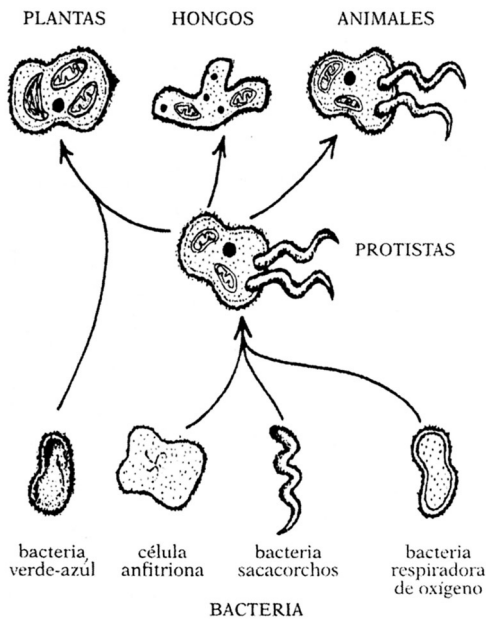
referencia a la creación de un organismo a partir de la reunión de dos entidades que hasta hace poco permanecían separadas. De la simbiosis del Sol y la Tierra emerge la vida. Asimismo, la vida se perpetúa, se diversifica e inunda todo el planeta gracias a la simbiosis entre los distintos reinos que produce la atmósfera, asegura las condiciones ambientales indispensables para la supervivencia. Animales y plantas se constituyen mediante la simbiosis entre

distintas bacterias. La vida aparece como una multitud de relaciones que conecta el macro con el microcosmos, el mundo de lo vivo con el de lo inanimado. El entorno y los organismos, continente y contenido, se transforman mutuamente.

El conocimiento, la mirada sobre el mundo, los seres y los sucesos, aparece como un nexo más. El carácter objetivo, neutro e independiente de la observación, característicos de la ciencia clásica, da lugar a un pensamiento que se gesta considerando el contexto, la relatividad de las categorías, la naturaleza ambigua de las cosas, y la conexión entre sensación y razón.

El conocimiento se transforma en una interacción creativa entre el observador y el mundo. El espacio de la representación, el intervalo entre el observador y el mundo, deja de ser un espacio vacío salpicado de objetos recortados sobre un fondo inerte a la espera de ser descubiertos, y se convierte en un espacio dinámico, en una red compuesta por el tránsito de señales de ida y vuelta.

Entonces, la representación de la realidad es una manera particular de vincularse con el mundo. Y el mundo es un gran entramado de relaciones o nexos: el espacio, la gravedad y el tiempo interactúan para producir el tejido universal en el que se forma la vida, y nuestro conocimiento del mundo es sólo una relación más.



**Figura 3.** Simbiosis bacteriana. Relaciones evolutivas entre los cinco reinos de la vida. La bióloga Lynn Margulis fue la primera en exponer la simbiosis bacteriana como principio rector en la evolución. Esta teoría fue rechazada repetitivamente y hoy forma parte de todos los libros de texto de biología.

## El movimiento

La asombrosa transformación de nuestra representación del mundo y de nosotros mismos, propia del siglo xx, introduce el movimiento en todos los ámbitos. La física moderna exhibe un universo donde las "cosas", las "constantes", son relaciones, encuentros, atracciones y repulsiones. La vida se origina y se desenvuelve por medio del acoplamiento dinámico entre el entorno y los organismos. El conocimiento adquiere las características de la movilidad: es fluido, efímero, evanescente.

El movimiento no se limita al ámbito científico: inunda también todas las esferas de la manifestación artística e implica el sacudimiento, el desmoronamiento, de los valores establecidos.

El intervalo entre el artista y su objeto, entre el espectador y la obra exige una interacción, un verdadero diálogo, la movilización de las sensaciones, de la mente y del cuerpo.

Las formas equilibradas y estables giran vertiginosamente, explotan, se desintegran, se liberan del servilismo óptico, auditivo y kinético. El color, el timbre y el tono muscular sacuden, impactan, conmueven: son lenguajes cargados de emociones. El mundo interno, palpitante, movedizo, puja hacia afuera, emerge a la superficie. El movimiento se apodera de la escena, las partituras, los textos, los lienzos y, en particular, se adueña del cuerpo humano.



**Figura 4.** Waslaw Ninjinsky, primer bailarín de los Ballets Russes -compañía central en la transformación de la danza y su escenificación-, en Scheherazada, 1911.



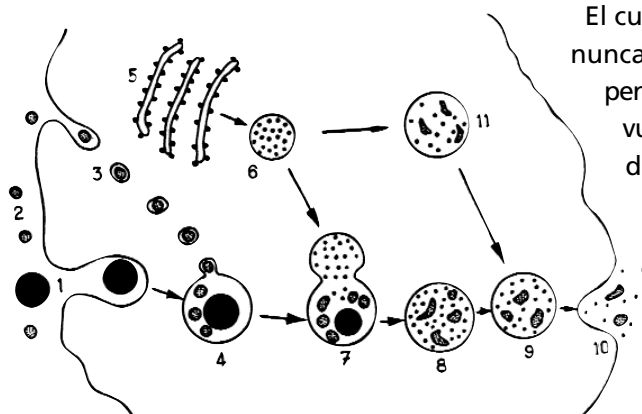
**Figura 5.**

*Estudiantes de la escuela de Laban,  
en una de sus típicas sesiones al aire libre, 1923.*

## El movimiento corporal

Todas las categorías de la fisiología y la anatomía –categorías que surgieron del examen del cadáver, del cuerpo amputado o en coma– cobran vida en el siglo xx. La relación mutua, vital, entre organismo y medio, la ecología, se adueña del cuerpo. Los procesos creativos se expresan en cada uno de sus estratos, desde el corpuscular hasta el orgánico. El cuerpo emerge dotado de una unidad inquebrantable capaz de asumir una inmensa variedad de formas y funciones.

Aparece un cuerpo insertado, adherido, amalgamado, fundido en el movimiento que produce la materia; una materia que se disuelve, cuaja, se condensa y explota. Colisión, rebote, roce, fricción, tamborileo, pellizco, todas las modalidades del contacto con la materia son transformadas en piel, esqueleto, músculo, corriente electroquímica. Cada uno de los sistemas y aparatos del cuerpo abre ventanas y puertas; construye puentes y trampolines, pactos y alianzas en un territorio donde las fronteras y el aislamiento de las categorías se desdibujan o simplemente se borran. Transformación incesante de la energía adentro de la expulsión e incorporación circular, del reciclaje, del intercambio de alimentos, fermentos, catalizadores, moldes, mapas e ideas. A la vez, estructura y proceso, continente y contenido, receptáculo y fuente, el cuerpo se integra a partir de bucles, simbiosis, ramificaciones, confluencias, bifurcaciones, desembocaduras y puertos.



El cuerpo es movimiento y –como nunca antes en la historia del pensamiento– adquiere sentido, se vuelve significativo. El movimiento deja de ser algo simplemente superpuesto a una forma determinada y se transforma en un evento con sus propios códigos y “palabras”.

El movimiento corporal aparece como un registro, un rastro, una huella de la historia

milenaria de las especies. Millones de años de interacción de los organismos con su entorno han producido secuencias de movimiento ordenadas, fluidas e integrales. Estas secuencias caracterizan a cada especie y sus variedades. Los animales transmiten, de generación en generación, un cuerpo particular dotado con conexiones motoras específicas. En realidad, lo que se hereda es un cuerpo en movimiento que refleja y perpetúa la manera en que un organismo ha preferido conectarse con su entorno.

El movimiento es memoria de las estancias, de los anidamientos, de las vecindades en el agua, el aire y la tierra, y de las migraciones de un ambiente a otro: los caminos de la evolución que trazan las especies. Nadar, volar, andar son telarañas que teje el cuerpo para conectarse con entornos tan diferentes como el mar, el cielo y la tierra.

Nexo dinámico entre ambiente y organismo, el movimiento se desarrolla en el interior de un espacio que conecta a dos o más cuerpos, a los distintos miembros de una misma especie y a las distintas especies entre sí. En este espacio, verdadera matriz, el movimiento, como una célula embrionaria, se divide, se expande y se multiplica adoptando innumerables formas.

**Figura 6.** Esquema del funcionamiento de los lisosomas y de la proteólisis intracelular. En la imagen se muestra el movimiento intracelular: conjunción, fusión y separación de alimento y catalizadores en la alimentación y la excreción. La célula en tanto sistema es función de dos fuerzas antagonistas, principalmente de atracción y repulsión.



**Figura 7.** Orangután hembra con su cría.

Emergen otras secuencias de movimiento: acercamiento, retirada, ataque, huida, combate y cortejo. El cuerpo se coloca en un espacio que abraza, asalta, estira o concentra. Estas secuencias de movimiento son como una red lanzada sobre el mundo, la representación de un espacio móvil, un espacio vivo: el espacio de los nexos que se aprietan, se distienden, se sueltan y se vuelven a crear.

Giro, aleteo, plante, saludo, reverencia, capotazo, rodeo, ronda, zigzaguo, vaivén, danza, coreografía, ritual: el espacio entre dos cuerpos se empapa de emociones, expresiones e intenciones. La forma del cuerpo crece y mengua, se enrolla y se explaya, esculpe bajorrelieves elásticos, nichos y cuevas; dibuja arroyos transparentes, inaugura la morada de la invitación, la advertencia o la amenaza. Los trazos en el espacio descubren mapas de navegación, mensajes, escritura, palabras sobre papel que se extienden sobre el espacio entre dos cuerpos como un puente.



**Figura 8.** Dos Bacantes. De la coreografía Narciso de la compañía de los Ballets Russes, en una ilustración del vestuario creado por Bakst.

El movimiento corporal habla, llama, indica, traduce, dibuja, fluye al interior del tejido móvil que conecta a los seres vivos, se adhiere al espacio surcado por los mensajes, al campo de los códigos. El movimiento corporal es un lenguaje compartido, es comunicación.

**Figura 9.**

Reproducción en computadora de una ecuación no-lineal.

Representación familiar del caos en tanto un orden complejo y ultrasensible a las condiciones de inicio.

Aquí patrones que se repiten a escala descendente, conocidos como fractales.

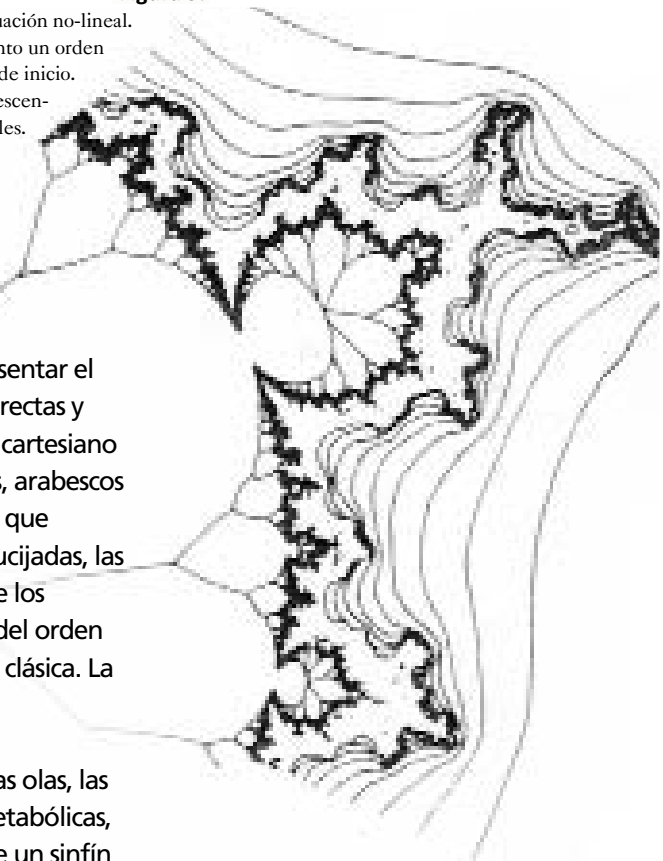
## El registro del movimiento

Hay muchos recursos para representar el movimiento. Las límpidas líneas rectas y curvas que atraviesan el espacio cartesiano dan lugar a espirales, torbellinos, arabescos intrincados, diseños telescópicos que dibujan los senderos de las encrucijadas, las bifurcaciones, las vueltas en U de los sistemas que existen al margen del orden mecánico y previsible de la física clásica. La ciencia contemporánea inventa matemáticas para describir el comportamiento de las nubes, las olas, las galaxias, las redes nerviosas y metabólicas, la marea de las poblaciones, y de un sinfín de acontecimientos que se gestan en el espacio de la interconexión y cooperación a gran escala, de la retroalimentación y el reciclaje, de los atractores que orquestan la reunión y separación de los átomos, las moléculas y los cuerpos.

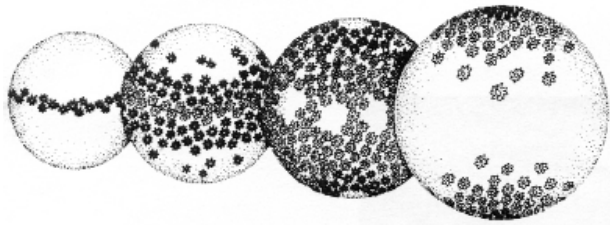
Los nuevos instrumentos permiten representar el movimiento de los distintos sucesos y también reconocer que formas similares de movimiento se presentan en ámbitos muy diferentes. El movimiento de

una inmensa cantidad de fenómenos físicos y biológicos se vuelve visible en toda su riqueza y asombrosa creatividad.

En el centro de estos eventos aparecen propiedades insospechadas: patrones en el interior de patrones, figura y fondo intercambiables, pequeños cambios que producen efectos desproporcionados, complejas coreografías que brotan del movimiento desarticulado de miles de millones de moléculas o cuerpos. Se borra



el universo mecánico de los engranajes, de las palancas, de las reacciones previsibles, de las máquinas de metal y gas, o de hueso y músculo, sometidas al desgaste del roce, la fricción y el calentamiento; y se ve aparecer un universo que se renueva constantemente, dueño de la autoorganización, los saltos hacia nuevas configuraciones y el despliegue del orden a partir del caos.



**Figura 10.** Modelo matemático llamado "el mundo de las margaritas" ideado por el químico atmosférico James Lovelock, para ilustrar la autorregulación de la temperatura del planeta Tierra. Las margaritas negras absorben el calor y calientan el planeta, las blancas hacen lo contrario. Las poblaciones de una y otra clase de margaritas se dispersan o concentran para mantener la temperatura del planeta propicia para su supervivencia.

## El registro del movimiento corporal

Al igual que los fenómenos en el cielo y en la Tierra, el movimiento corporal desborda la esfera de los mecanismos y de los compartimentos estancos; y se visualiza, se representa, se escribe como un todo, como un acto unitario, en el que adentro y afuera se envuelven de manera mutua, donde materia y energía se entretajan, donde el espacio, la gravedad y el tiempo se gestan en el interior del cuerpo que los imagina.

El siglo xx también introduce un modelo sin precedentes para el registro y la comprensión del movimiento corporal, capaz de reproducir su transformación progresiva y las múltiples articulaciones entre sus distintos elementos. Este modelo fue creado por Rudolf Laban y se conoce con el nombre Notación y Análisis de Movimiento Laban.

## Rudolf Laban

La vida de Laban (1879, Bratislava, hoy Eslovaquia, - 1958, Surrey, Inglaterra) abarca dos conflagraciones mundiales, varias revoluciones, territorios amalgamados y luego escindidos, constantes viajes y exilios a través de lo que fue el Imperio Austro-Húngaro y Europa.

Representante del espíritu de su tiempo, de las crisis del pensamiento y la fe, de la difuminación de los hábitos conceptuales y de la integración de nuevas alianzas, su abordaje del movimiento ha marcado ámbitos tan distintos como el teatro maldito japonés, la danza contemporánea abstracta norteamericana, el trabajo estandarizado y la danzoterapia. Dotado de una percepción giestáltica, nunca vaciló en otorgar al movimiento el estatus de lenguaje, y fue el primero en producir un verdadero sistema capaz de abstraer, articular y proyectar los múltiples elementos del movimiento corporal y sus relaciones.



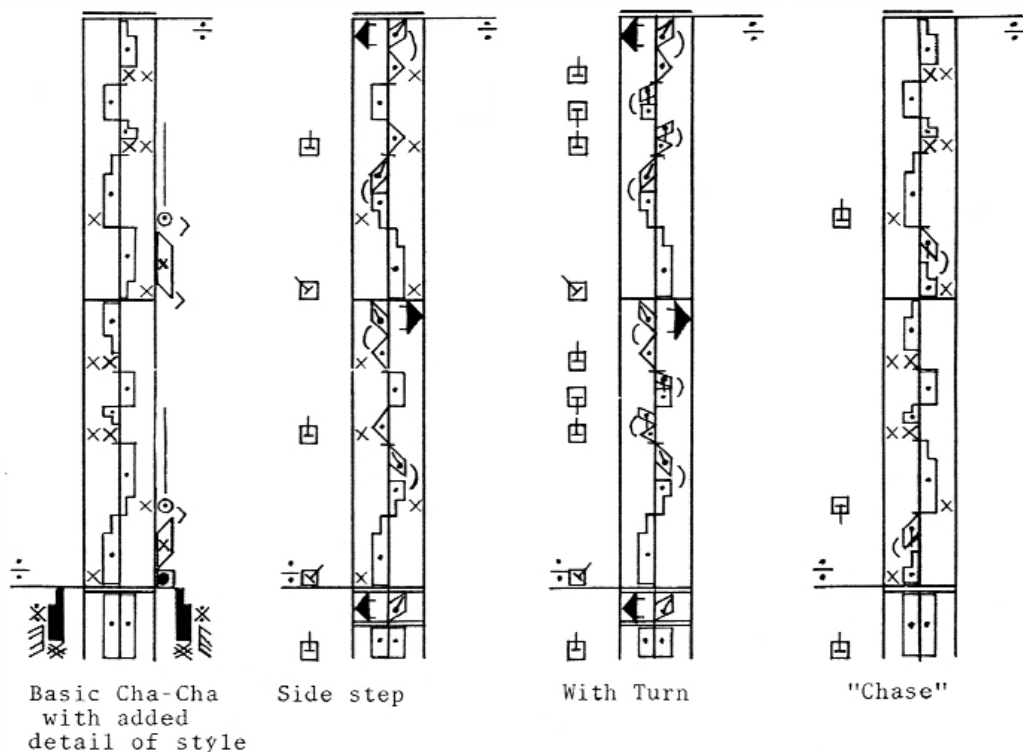
**Figura 11.** Rudolf Laban y pareja de baile en un singular dúo.

## El Análisis de movimiento Laban

Un vuelo de pájaro por encima de este territorio revela un paisaje multicolor: un conjunto de disciplinas científicas, artísticas y esotéricas que abarca desde la cristalografía hasta las correspondencias invisibles entre número y patrón caras a los pitagóricos. En

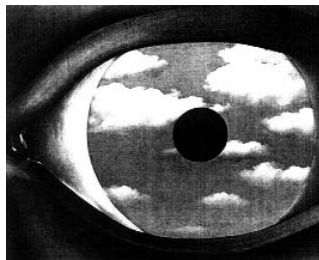
el Análisis de movimiento Laban, se dan cita la tradición del pensamiento helénico –el suceder fundamental del flujo y la organización de la reflexión en torno a los opuestos, el despliegue de la variedad a partir de un origen común, la unidad mente y mundo–, la tradición esotérica del Islam, el sufismo –oculto y manifiesto, la multiplicidad en la unidad y la unidad en la multiplicidad, el hombre en tanto espejo del mundo fenomenal y espiritual–, y finalmente, representaciones contemporáneas del mundo: la bifurcación, los saltos imprevistos a nuevas formas de organización, el orden que subyace al caos.

Laban insiste en la comprensión del movimiento como un acontecer global inmerso en la trama de los sucesos cósmicos y vitales. Desde esta perspectiva, el movimiento no es un simple accidente preso en los interminables reveses de los saltos de humor, las modas estéticas o las mutaciones caprichosas; es un hecho natural, imagen de un orden que nos antecede y nos abraza, eco de múltiples voces pronunciadas en canon, contrapunto o síncopa.



**Figura 12.** Notación Laban para el registro del Cha-cha-chá y variaciones.

## Cuerpo y espacio



**Figura 13.**  
"El espejo falso" de René Magritte.

El análisis de movimiento Laban se estructura sobre la relación dinámica entre cuerpo y espacio. Heredero de la tradición holística, Laban insiste en la representación de la frontera entre ambos fenómenos como un límite elástico, sinuoso y poroso; una verdadera piel, a la vez superficie de contacto y separación. El movimiento es tránsito del cuerpo en el espacio y arquitectura viva del espacio. El cuerpo y el espacio se engendran mutuamente, son acción y reacción conjuntas, interacciones unitarias. El cuerpo se gesta en el interior de un entorno que lo conforma: es el espacio que le da cuerpo al cuerpo. A la vez radiación y gravedad, luz y materia, el cuerpo se perfila sobre un espacio que absorbe y esculpe. Aire transformado en pulmón, tímpano, gemido, rugido, canto, palabra. Mineral vuelto caparazón, hueso, corazón, tripas, músculo elástico. Rayos solares que devienen ojo, neurona, hormona, pigmento. El océano en la sangre, las lágrimas y el sudor. Viento, roca, sol y mar constituyen nuestro paisaje corporal.

Partícula, molécula, célula, órgano, el cuerpo reproduce, encarna el espacio y las múltiples fuerzas que lo estructuran. Electromagnetismo, gravedad y energía nuclear atraviesan, colman y desbordan el cuerpo. Así como un ser humano engendra a otro ser humano, el cuerpo es hijo, réplica del universo, es su creación: el universo vuelve a nacer con cada cuerpo.

Al mismo tiempo, el espacio que nosotros conocemos, tridimensional, macroscópico, multicolor, es un espacio moldeado, tamizado por el cuerpo. Es el cuerpo el que conforma el espacio. A cada anatomía corresponde un mundo propio, paisajes inalcanzables para otros ojos, sinfonías inaudibles, materia que se difumina. Un cuerpo revela un mundo extraño a la luz, ciego; otro cuerpo abre

el telón sobre un laberinto de olores, sabores y temperaturas o sobre un mundo encendido, crucigrama de colores, andamiaje de formas, sonido impactante.

El mundo se inscribe en el interior de las fronteras de un cuerpo, en el entrelazado de la respiración, las sinapsis y las articulaciones. Es el cuerpo el que posee al mundo y el mundo es su visitante, su transeúnte, su habitante. El mundo es ciudadano del cuerpo gobernado por las leyes y las tradiciones de los sentidos, los reflejos y las ideas: nube anidando en el ojo, arcoiris tatuado en la piel, espacio camaleón hecho a imagen y semejanza del cuerpo.

El mundo y el cuerpo emergen juntos. Así como el sonido nace del contacto entre dos cuerpos, la noche de la unión del Sol y la Tierra, el movimiento nace de la relación del cuerpo y el espacio como humo exhalado.

## La transformación

Laban nos muestra una manera de mirar el movimiento que rescata la transformación incesante; un flujo continuo, un río caudaloso que acarrea, saca a la luz y oculta en sus profundidades facetas del cuerpo y del espacio.

Unos pies avanzan, un tronco gira, un brazo se levanta y una mano se agita a los lados. En esta secuencia cotidiana, en el saludo, en el adiós, es un cuerpo –pie,

tronco, brazo, mano– el que aparece; y es un espacio –adelante, a los lados, arriba– el que se dibuja.

Una mano da lugar a una cadera, un pecho, unos hombros. Unos ojos se transforman en muñeca, rodilla y palma. El perfil se disuelve en el frente y la frente en la coronilla. Pavana, vals, danzón, rumba, charleston, french can-can, hip hop, katakali, flamenco: una tras otra o al unísono, las distintas facetas del cuerpo hacen su aparición en la escena del movimiento.

Al mismo tiempo, adelante se transforma en atrás, arriba o a un lado. El espacio también se mueve, se despliega, se derrite, se desmorona. Semejante a un paisaje caleidoscópico en el que, con cada movimiento, la estrella se convierte en flor, la flor en montaña, la montaña en geometría pura, el espacio se presenta de modo siempre cambiante.

El movimiento genera secuencias de apariciones y desapariciones como un rayo que brilla en un cristal, como el sol que se desplaza en el cielo, y saca a la luz de manera intermitente las distintas facetas y relieves del planeta. El movimiento es centelleo del cuerpo y del espacio: es su manifestación.

## La progresión

Finalmente, el Análisis de movimiento Laban pone de relieve un tiempo creativo,

vivo, medida del cambio y la renovación; es una representación contemporánea que se opone a la definición dada por la física clásica de un tiempo reversible, indiferente al antes y al después, eternidad o muerte, o medida de la degradación y la inmutabilidad.

Para Laban, el movimiento cabalga sobre las olas del origen cósmico, de un tiempo que nace, se reproduce y evoluciona en el seno del desequilibrio, los quiebres de simetría, la papiroflexia alucinante de las estructuras químicas, la misma extensión, el mismo espacio transformado en garza, crisantemo o dragón de acuerdo con la sucesión

organizada de dobleces y estiramientos. Pliegue y extensión, nudo y desenlace, punto y bifurcación, coincidencia y divergencia, unísono y sucesión son las dos voces del tiempo, espacio sobrelapado y desplegado, concentración y expansión.

El movimiento en el cielo estrellado, en la calle y en el escenario sigue los dictados de un presente que conjuga tiempos pretéritos y futuros. Pasado embrionario actualizado de mil maneras. Presente, umbral del futuro que se abre como la copa de un árbol. Un tiempo vivo, cuna de las galaxias, el ADN, las proteínas, los organismos: orden emergente y dinámico, sello, estampa, bandera de la evolución.



# II Movimiento heredado



## El movimiento heredado

El telón se abre. En el rincón más alejado del escenario aparece un cuerpo elevando y bajando los brazos al unísono mientras se desliza de costado, hasta perderse en el horizonte.

En otro escenario, en otro lugar del planeta, desde la misma esquina, se perfila el mismo cuerpo, brazos extendidos al frente, caminando a trompicones entre una multitud de sillas.

En el mismo rincón de la escena, en otro teatro, se dibuja el mismo cuerpo, desencajado, zigzagueando frenéticamente en el interior de un laberinto transparente.

Cada cuerpo, cada silueta, se abre como un túnel sobre los miles de millones de años que transcurrieron desde el inicio



**Figura 14.** Estrella de mar girando.  
Los equinodermos -familia a la que  
pertenece la estrella de mar- son  
nuestros antepasados invertebrados.

del movimiento, desde la fabulosa explosión, las coreografías de nubes de gas y polvo, el hormigueo de las células y el surgimiento del animal hasta este cuerpo que se extiende ahora en la inmensidad del espacio como la mancha de Rorschach, ahora cisne, ahora sonámbula, ahora prisionera.

Los brazos se alzan, no son los del bailar; tampoco la diosa Shakti: son las alas de un pájaro deslumbrante.

Las manos avanzan, no son los brazos de una madre al encuentro de su hijo, ni piden limosna; sí, los brazos de la noche en vela, del sueño encaminado.

Los brazos se atan, tentáculos, amarras, remordimiento, sin decir adiós, sin mandar un beso.

Hay cosas que vemos y otras que no vemos. Brazos moviéndose a veces alas, a veces faros, a veces cuerdas. Músculo, hueso y nervio vueltos imagen, pensamiento; sensación y movimiento acoplados, reflejo el uno del otro, dúo inseparable; espacio, gravedad y tiempo interpretados, orquestados, coreografiados; magnetismo, polaridad, atracción y repulsión, condensación y expansión, contracción y relajación, sólido y líquido, sangre-magma, relámpago-carne.

Danza ininterrumpida, movimiento molecular ancestral, espirales enroscándose, estirándose y acortándose, torciéndose y despegándose, plasma

palpitante, carne viva pulsando, soplando en el bosque frondoso, profundo y denso del esqueleto.

Cuerpo milenario, cabeza, cola y cuatro extremidades, a veces pez, a veces iguana, a veces pájaro, y otras chango. Habitante del agua, el cielo y la tierra. Ayer flotando o andando a gatas; y hoy parado en dos pies, en la punta de un pie y luego girando sobre el talón, cayendo de rodillas, embarrándose en el piso.

El mismo cuerpo, estrella de seis puntas, cometa migrando de un espacio a otro. Bancos, parvadas y manadas, como encajes vivos, como la espuma del mar, como las nubes, como el musgo, desplazándose por todo el planeta. Finalmente, tribu sentada, de cara al mismo horizonte, espectadora de la danza que dibuja ahora líneas rectas, zigzags y grecas en el suelo de un teatro.

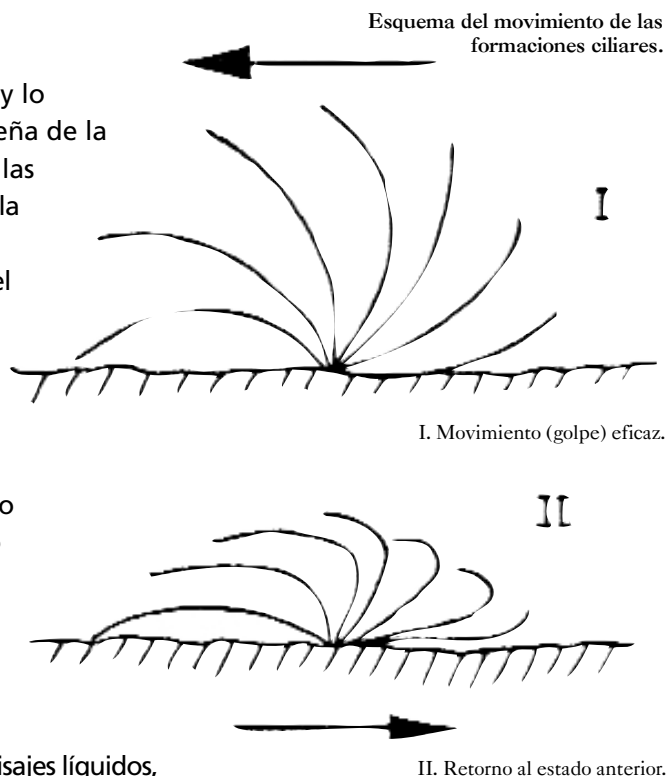
Un cuerpo mirando a otro cuerpo y entre los dos una historia formándose, un pacto, un entendimiento, la trama transparente del lenguaje. Emerge un cuerpo entrecomillado. ¿En virtud de qué extraño secreto compartido, de qué confianza, es este cuerpo un "cisne", el otro una "sonámbula" y aquel último una "prisionera"? ¿Qué susurro es el que llega desde el principio del tiempo para terminar en este grito, en esta orden que alinea el corazón y la mente; y produce esta chispa, este estremecimiento, este anhelo que sumerge al espectador en los enredos de la

muerte, de la incomunicación, del amor imposible? Es la herencia de las incesantes mutaciones de la luz y la materia que devienen cuerpo, sensación y movimiento, pensamiento, sueño, fantasma, historias con que entretenerse durante el día y la noche.

## El animal

Frontera inicial entre lo vivo y lo inanimado, el animal se adueña de la locomoción, el vagabundeo, las migraciones y la caza. Explota la transformación de la energía química para una conquista del movimiento que lo lleva lejos y rápido, surcando océanos, cielos, desiertos, montañas, ciudades y escenarios. Nadando, volando, reptando o caminando cada animal lleva en su cuerpo sólo células que a su vez nadan, reptan, ondulan, giran, van y vienen, entregadas, en solitario o en masa, a su propio viaje, a sus propias migraciones en paisajes líquidos, coagulados, fibrosos, elásticos, eléctricos.

El cuerpo con aletas, alas o patas envuelve el periplo de diminutos cuerpos dotados con cilios, flagelos vibrantes, sinuosos y pendulares, adheridos a un vientre coloidal que se endurece y se vuelve líquido, se contrae y fluye, extiende y retrae tentáculos en todo su contorno y con moléculas, collares de átomos, fibras químicas que se estiran, atrapan y jalen como si fueran brazos.

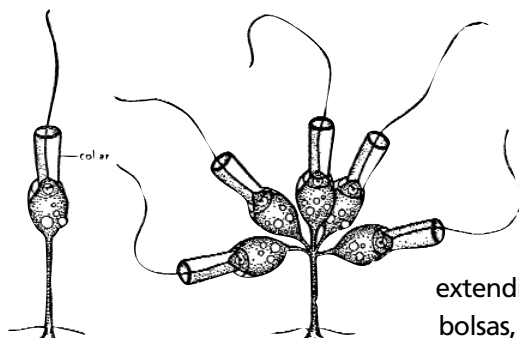


**Figura 15.** La eficacia del movimiento ciliar depende de la precisión de su orientación y de su coordinación. De acuerdo con Lynn Margulis los cilios son los herederos de la espiroqueta de algunas bacterias y dieron lugar a todas las actuales prolongaciones móviles, incluidos nuestros brazos y piernas.



**Figura 16.**  
Una hidra extiende sus tentáculos.

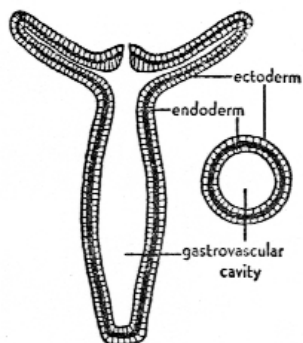
El animal entero es un incesante viaje que sintetiza y expande las traslaciones del mundo molecular, de la materia activa, de las proteínas móviles que transportan por igual las bacterias, los hongos, las células vegetales y los animales unicelulares. Esferas, gotas orgánicas que se trasladan activamente, impulsadas desde dentro, cabalgando las corrientes químicas, los efluvios de agua y aire, cavando venas en la tierra. Domadores de la inercia, inventores de nuevas rutas que se superponen a los cauces naturales o viajan a contracorriente. Microbios motorizados, navegantes de un tiempo en el que ninguno de los reinos echa raíces aún, en un mundo donde todos los pisos son inestables.



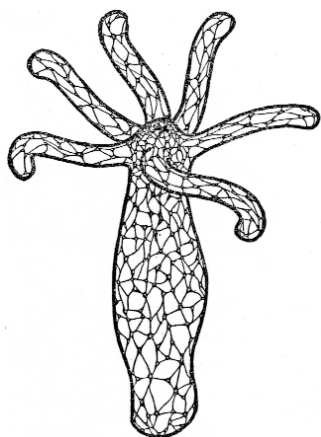
**Figura 17.**  
Otro animal flagelado. Utiliza su flagelo para producir una corriente de agua a su alrededor.

En el animal hinchado de células, éstas se aglomeran, se adhieren, se engloban, embonan, convierten su viaje solitario en filigranas excitadas, rastreras, en ríos, en remolinos de impulsos que alargan tentáculos, proyectan dardos, ondean faldas, despliegan abanicos. Las células se juntan para formar tejidos, pieles extendidas que se enrollan, se doblan, se ahuecan, bolsas, tubos, canales, tripas, bocas marinas que se abren y cierran, engullen, escupen: medusa, hidra, anémona, pólipo. Fauna acuática, discos gelatinosos ondulantes, abultados, acampanados, cubiertos de cabelleras serpentinadas.

## Sensación y movimiento enlazados



**Figura 18.** Vista longitudinal y transversal de las dos capas de células que constituyen la hidra.



**Figura 19.** Vista de la red neural que se extiende entre el ectodermo y el endodermo.

De gota a disco, de célula única a tejido, el animal marino inventa venas, encajes eléctricos, alambiques nerviosos de la transformación del contacto en acción.

A diferencia de sus ancestros unicelulares en los que sensación y movimiento se acoplan por medio de su arquitectura viscosa que se hincha y deshidrata, se alarga y se abulta al ritmo de las concentraciones químicas y lumínicas del entorno, en el animal marino, la sensación viaja siempre a través de una red difusa, de acueductos intrincados, encendidos por la pirotecnia de sabores, olores, juegos de luz y sombra y por el estira y afloja de las olas y las corrientes.

En el centro del animal, adherido a todo su contorno, se ramifican, bifurcan y convergen las arterias electrificantes del primer sistema nervioso, deslizándose como una segunda piel, abriéndose camino en el paisaje de gel movedizo para echar raíces en las hebras moleculares, las fibras contráctiles, la

papiroflexia de las proteínas que dobla, tuerce y agita a todo el animal.

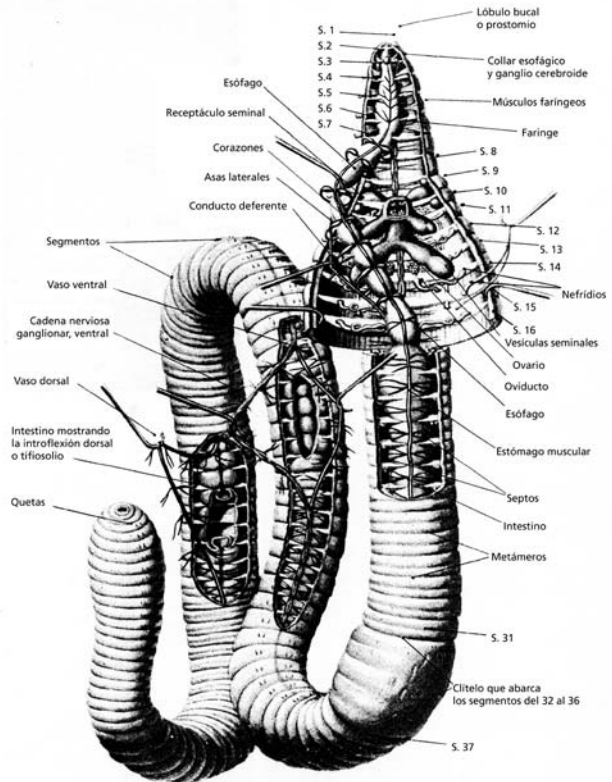
El sistema nervioso nace en el interior de un cuerpo que no es aún ni músculo ni esqueleto, ni corazón ni cerebro, ni cabeza ni cola, sino pura piel, sólo piel, doble piel, una mirando hacia afuera, hacia el azul del mar, y otra volteada hacia la oscuridad de los jugos gástricos.

Entre las dos, una gasa vaporosa resplandeciente, matraz de la nueva transformación de la sensación en movimiento, hermana de la piel abierta al exterior, del roce, la caricia, el golpe y el zarandeo del mundo alrededor, que se desprende de su pasado coloidal y se vuelve corriente electroquímica, fluida, veloz y brillante como un rayo.

Fuegos naturales, orgánicos, vivos, encendidos en las profundidades del mar que ve nacer el enlace nervioso entre sensación y movimiento, la traducción del estímulo en el impulso, el lenguaje original, el código

primogénito del pensamiento, la imaginación, la memoria, la improvisación y el habla. Ideas, ilusiones, ecos, huellas, instintos y costumbres son todos ellos herederos del tráfico creado por una sensación que pasa y un movimiento por venir; enlace entre el pasado y el futuro; surco fértil, entrañas de la más imaginativa, alucinante y alienante maquinaria animal, embrión del cerebro.

Como un río que brota de una sola fuente, se ramifica y riega grandes territorios, conectándolos entre sí por más lejos que esté uno del otro, una sensación que se origina en un lugar viaja por todo el cuerpo, lo empa, lo conmueve, produce resonancias, escalofríos, agitaciones, impresiones, de tal modo que ninguna de sus partes es indiferente a lo que sienten las demás. El cuerpo, lleno de células, emerge en una sola pieza, entero, coordinado, integrado en el abrazo centelleante de la sensación y el movimiento.



**Figura 20.** Lombriz de tierra. Animal con simetría bilateral dotado por ende con cerebro, cordón nervioso, ojos, boca y ano.

## El cuerpo hendido

Es en el mar también, cuna de los primeros animales vibrantes y del sistema nervioso, donde se gesta el cuerpo en forma de flecha que se deriva del avance de la tripa que se hunde y se alarga hasta horadar el animal de cabeza a cola.

Animal abierto de par en par, partido en dos mitades, forjador de la arquitectura de un cuerpo que se extiende desde el centro y se desdobra a cada lado. Dos flancos, reflejo el uno del otro, adheridos a un surco longitudinal

como las dos mitades de una hoja. Molde de todos los animales futuros que abre el árbol evolutivo en abanico, esplendor de las variaciones a partir de un mismo diseño: gusano, caracol, chapulín, araña, estrella de mar, pez vela, rana, salamandra, colibrí, gorila y humano. Traje de vertebrados e invertebrados, del bípedo, el cuadrúpedo, el ciempiés y la mariposa.

Navío ahora orientado al frente, abriéndose camino cabeza adelante, como una saeta en el mar, a la conquista de nuevos horizontes dibujados entre la maleza de helechos, los pantanos y el cielo abrigado por las plantas, en un mundo bañado por la luz. Flecha que emerge del agua para dibujar rutas en el cielo y en la tierra, para volar, andar y bailar. Heredero de la Gran Eclosión y del Sol, de la diáspora y la fusión de los átomos, de los motores celestes y planetarios, hoy quemando oxígeno, ronroneando, rugiendo, cantando y hablando en toda la faz de la Tierra.

De golpe, en un abrir y cerrar de ojos, es la explosión, la eclosión, el florecimiento de multitud de órganos que brotan en el cuerpo como en un día de exuberante primavera. Cerebro, ojos, hueso, músculo y equilibrio tridimensional se gestan en el cauce del surco longitudinal, surco inmensamente fértil, cuerno de la abundancia, dotando al animal con un repertorio motor único. El cuerpo longitudinal es una revolución del movimiento.

## El mundo en la mira

Cabeza, cola y dos costados, adelante, atrás, izquierda y derecha, el animal no sólo inventa una forma corporal, también inventa una forma del espacio. El mundo alrededor ahora es encarado, enfrentado, colocado en la mira, reconstruido y recreado, alumbrado y visualizado por dos faros, por dos ojos. El mundo se vuelve el espectáculo del cuerpo, es su espejo y su reflejo.



**Figura 21.** Evolución del ojo. Ahuecamiento y abultamiento de las capas celulares para formar los distintos órganos del ojo.

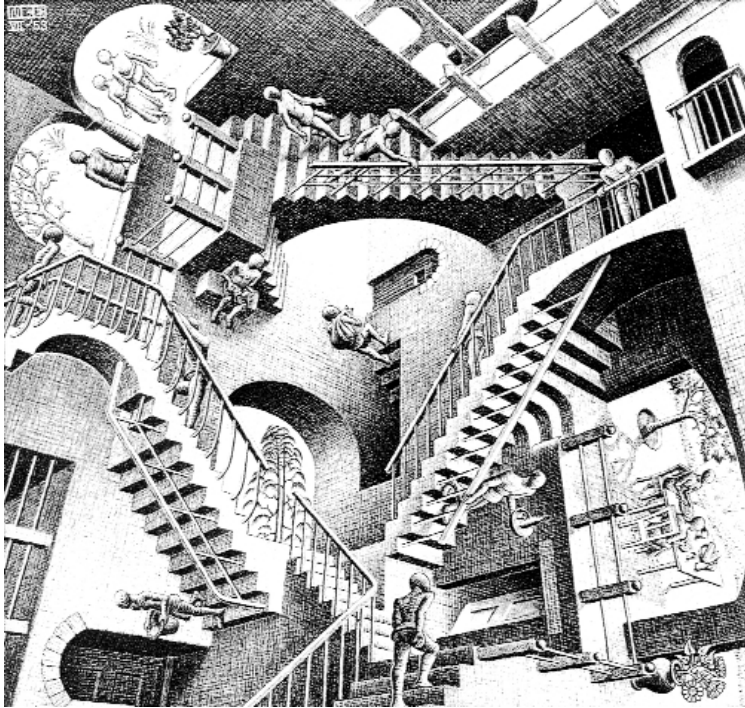
Ojos y cerebro nacen juntos. Ambos son hijos del enlace entre sensación y movimiento en el interior del cuerpo hendido, lanzado en el espacio cabeza adelante. El tejido nervioso circular de los primeros animales marinos se enrolla en el centro del cuerpo para producir un cordón y se abulta al frente a fuerza de sensaciones. Cerebro y médula son las nuevas formas del sistema nervioso que habitan en el interior del animal longitudinal, son las arterias de la transformación del contacto y de la embestida de un cuerpo que se abalanza en el mundo.

Proa que surca el mar al encuentro de la luz, la temperatura, la presa y la pareja; receptor primero de todas las señales de la línea recta que extiende frente a ella; tambor, receptáculo, amplificador y decodificador de las cascadas, avalanchas y racimos de estímulos que desencadena en su viaje sagital. Tantos acicates ambientales como puede una cabeza contener sin perderse, sin perder el rumbo, sin extraviarse, sin desintegrarse; irradiando, conectando, superponiendo y yuxtaponiendo fragmentos del mundo, torbellinos de imágenes, olores e impactos de todo tipo que dibujan mapas, construyen brújulas, linternas, instrumentos de navegación que adquieren cuerpo en el sistema nervioso redondo, poroso y palpitante como una esponja. El mundo crece con el cerebro, cada nueva célula nerviosa enciende una nueva faceta de aquél, dibuja un nuevo territorio.

Del contorno de la piel, ahora en la sombra de la cabeza, pigmentos y células fotosensibles emigran y convergen en la cara para formar el cristalino del ojo; y desde el cerebro, un globo se alarga y se ahueca, excrecencia que se vuelve red microscópica, retina, ocupada en la traducción de los movimientos de la luz que tamborilean en la pupila.

Por primera vez, el mundo tiene dos ojos que lo miran. Un mundo hecho de luz, claroscuros y colores que se

despliega a cada lado del animal, enfocado por cada uno de sus ojos; y en la intersección de la mirada de ambos emerge el espacio del volumen, la textura y la perspectiva. El animal longitudinal es el que pinta el mundo de luces, sombras o colores, y lo compone en tres dimensiones.



**Figura 22.** Relatividad de M.C. Escher. Con relación a esta obra Escher decía: "aquí tenemos tres fuerzas de gravedad trabajando perpendicularmente entre sí. Tres planos intersectados a ángulo recto, y seres humanos viviendo en cada uno de ellos. Es imposible para los habitantes de diferentes mundos caminar, o sentarse o pararse en el mismo piso, porque cada uno tiene conceptos diferentes de la horizontalidad o verticalidad. Aún así pueden muy bien compartir el uso de un mismo cubo de escalera. "

**Figura 23.** (derecha) Ilustración del más grande anatomista del siglo XVI, Andrés Vesalius; esplendor del pensamiento mecanicista y de la fragmentación del cuerpo.



## El espacio tridimensional: gravedad esculpida

El espacio euclidiano, el crucigrama ortogonal, nace de la interacción de un cuerpo particular en un universo entero. Es una visión, una aparición, una ilusión, un fantasma, una idea completamente descabellada para todos los animales desprovistos de cabeza. El mundo no sólo crece con el cerebro, crece en colores, texturas y profundidad; pero también se restringe, se alinea, se divide y se polariza en la encrucijada de tres dimensiones que no es un sello específico del espacio, sino la marca y la proyección de un cuerpo.

# ESPA

Cabeza, cola y dos costados, adelante y atrás, izquierda y derecha, el animal longitudinal despliega sus dimensiones, enciende sus cuatro puntos cardinales, tal cual una brújula, en torno de la gravedad, espacio primordial, cuna de la luz y de todas las estructuras macroscópicas, fuente de la materia condensada que se vuelve soles y planetas, agujeros negros y galaxias, nubes que se derriten en la lluvia, cascadas que se abalanzan en el vacío, montañas que se desmoronan, volcanes que se yerguen, cuerpos que se solidifican y se recortan en medio del agua, el aire y la tierra. Un espacio que se comba y se ahueca, se estira y se flexiona, dibuja elipses, órbitas, caídas rectilíneas, desprendiéndose de la batuta de la gravedad como las melodías de una gigantesca sinfonía.

Y la gravedad, del mismo modo que dicta el relieve del paisaje cósmico y planetario y la trayectoria de los objetos

densos, se inserta, se desliza, se hace presente en cada recoveco de un cuerpo que no sólo adquirió un cerebro y dos ojos, sino también hueso y músculo, y la capacidad de inventar nuevas rutas.

El animal longitudinal es otra creación de la gravedad, es gravedad esculpida dentro y fuera. Dentro, en las ranuras, los cauces, las estrías y las ramificaciones del hueso, el ligamento, el músculo y el tendón, en el interior de un cuerpo que se nutre de gravedad para integrarse a un ambiente en ausencia de la flotación. Fuera, en las secuencias de un cuerpo que se zambulle y navega, despega, vuela y aterriza, reptar, gatea, rueda, se sienta, se hinca, se levanta, brinca, se columpia, camina, cae y se acuesta, en un constante juego de tensión y resistencia, contracción y estiramiento, cambios de densidad y de volumen, de pesos que basculan y se equilibran, se juntan y se separan, jalan y empujan.

# ACIO

El músculo y el hueso se gestan en la interacción de un cuerpo con la gravedad. Su forma, su volumen y su embone reflejan la alianza del animal con esta fuerza móvil que lo sujeta a la tierra, que él desafía y abraza. Hueso y músculo se entretajan en el cruce del movimiento y la gravedad: escama iridiscente, concha anacarada, ala transparente, hueso opaco, músculo sanguinolento, tendón acerado; figuras que se recortan sobre el fondo del campo gravitatorio como un árbol en el cielo.

Como las raíces que surcan la tierra para anclar el árbol, el músculo y el hueso labran el campo gravitatorio para sujetar el animal al planeta, en un incesante rebote entre el cielo y la tierra, hacia arriba y hacia abajo. Hacia arriba, hacia la superficie de las olas atravesadas por el viento, hacia las playas que emergen del fondo oceánico, hacia la luz del sol, hacia la copa de los árboles y de regreso al mar o a la tierra firme; hacia abajo, hacia el último

sepulcro, morada de la inercia dominada por la gravedad, de la caída libre.

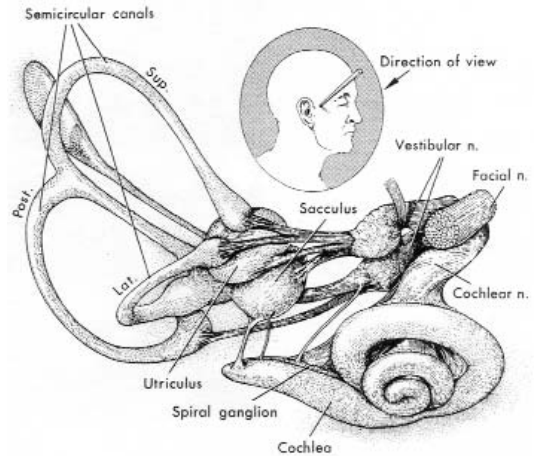
Para los animales hinchados de gravedad, morir es siempre viajar hacia abajo, y la vida sustraerse a la plomada, enroscándose a la gravedad, desplegando sus esqueletos y músculos para forjar resortes, trampolines, palancas, proas y quillas: cráneo, vértebra, clavícula, omóplatos, pelvis, aletas, alas, brazos y piernas envueltos en músculos que echan sus raíces en el hueso flexible, surcando su interior, dibujando los cauces, los canales y las cuencas de la gravedad hasta la médula.

Y es dentro del animal que se coloca en la perspectiva de la gravedad, que abraza la gravedad con sus cinturas y sus extremidades, que la agarra, la entrapa y la empaqueta, donde se construye el primer órgano sensorial del equilibrio que despliega su balancín en tres dimensiones del espacio: el laberinto.

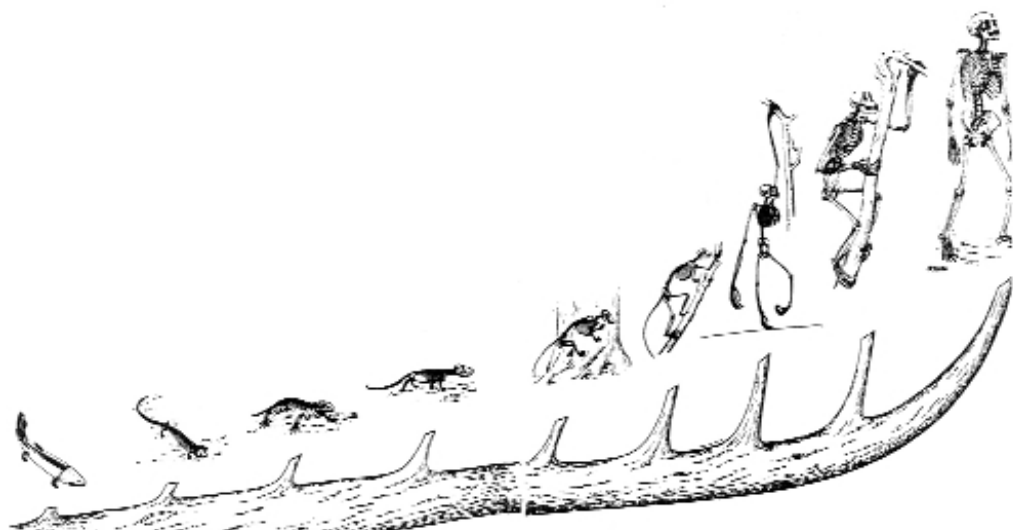
## .El laberinto tridimensional: el jinete del espacio

Híbrido del cuerpo y el espacio, encrucijada de la mirada, la gravedad y la locomoción, del horizonte que se abre ante los ojos, de la plomada vertical y el viaje sagital, el laberinto orada el cráneo de los vertebrados para colocar al animal en equilibrio en medio de tres dimensiones.

La intersección de las tres dimensiones es la que posiciona el cuerpo en el mundo, en un mundo que flota como un lago, que se eleva como una cúpula o se agudiza como una avenida. El cuerpo se envuelve en un paisaje suspendido, erguido o abismal. Cada especie construye su propio mundo tridimensional, unos más anchos, altos y chatos, otros más estrechos, bajos y profundos. El mundo se distorsiona, pierde la simetría perfecta de las esferas celestes y de los círculos marinos. El entorno, lo que está alrededor, adopta formas caprichosas como grandes burbujas de jabón a punto de nacer.



**Figura 24.** Laberinto humano. Todos los vertebrados, a partir del pez con mandíbulas, están dotados de un órgano del equilibrio idéntico, constituido por tres canales semicirculares proyectados en cada uno de los planos.

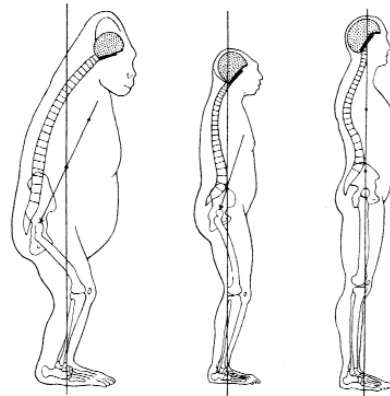


Inmersos en un mundo de contorno elástico, los vertebrados se juntan en la intersección de tres dimensiones. Pez, rana, reptil, pájaro o mamífero, todos comparten este diminuto punto que se pinta en el cruce ortogonal de las tres líneas. Este diminuto punto es el piso común a todas estas especies, es su punto de partida, su lugar de origen y su plataforma de despegue. Cada miembro del gran grupo de los vertebrados es cierto animal insertado en cierto espacio, en el espacio específico de embone de las dimensiones horizontal, vertical y sagital que se abren entre los polos izquierda y derecha, arriba y abajo, adelante y atrás.

El cuerpo se coloca a horcajadas en el espacio tridimensional. Despliega estructuras piramidales en la cabeza y la cintura, triángulos que se juntan en el vértice de las dimensiones del laberinto, en la coronilla, la punta de la cola, los hombros y las caderas. Diamantes sincronizados, principio de la triangulación, del conocimiento de la distancia y la posición. Timón, brújula y compás de un navío que extiende sus líneas rectas, ángulos y curvas para definir su postura, su disposición específica para cabalgar el espacio.

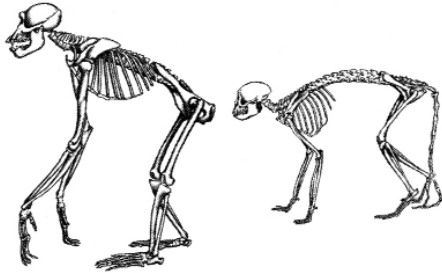
**Figura 25.** Ilustración de la evolución de los vertebrados, de William K. Gregory. Hoy ya sabemos que los humanos no "descendieron de los árboles" y que progresaron a partir de la posición póngida, con nudillos apoyados sobre el piso, como los gorilas.

**Figura 26.**  
Posición de pie en gorila, Hombre  
de Neandertal y hombre moderno.  
La columna vertebral adopta varias  
sinuosidades a medida que el cuerpo  
se yergue.



Cabeza, tronco y extremidades ensartados en las sinuosidades de la columna vertebral que serpentea para sustraer al animal del piso, eje acostado que se levanta, extremidades que se estiran para despegar la panza de la tierra, cabeza que viaja hacia las nubes, pelvis que aterriza. Segmentos del cuerpo que se inclinan y se equilibran como los platos de una balanza, en un constante subibaja orientado por el laberinto. Posturas horizontales, inclinadas o erguidas; jinetes de distintas formas sobre la montura del espacio tridimensional.

Dotado con múltiples balancines, laberinto, extremidades y cola, el animal se aventura en la cuerda floja de su traslado sagital, en el camino estrecho atravesado por las corrientes marinas, los vientos y los accidentes del terreno. A la vez funámbulo y títere de la gravedad, el vertebrado se adiestra en todas las artes circenses del malabarismo, la marometa, la acrobacia y el trapecio, en la gran carpa del planeta Tierra. Su equilibrio inestable es la fuente de su movimiento. El animal se desplaza a fuerza de caer, a fuerza de vértigo

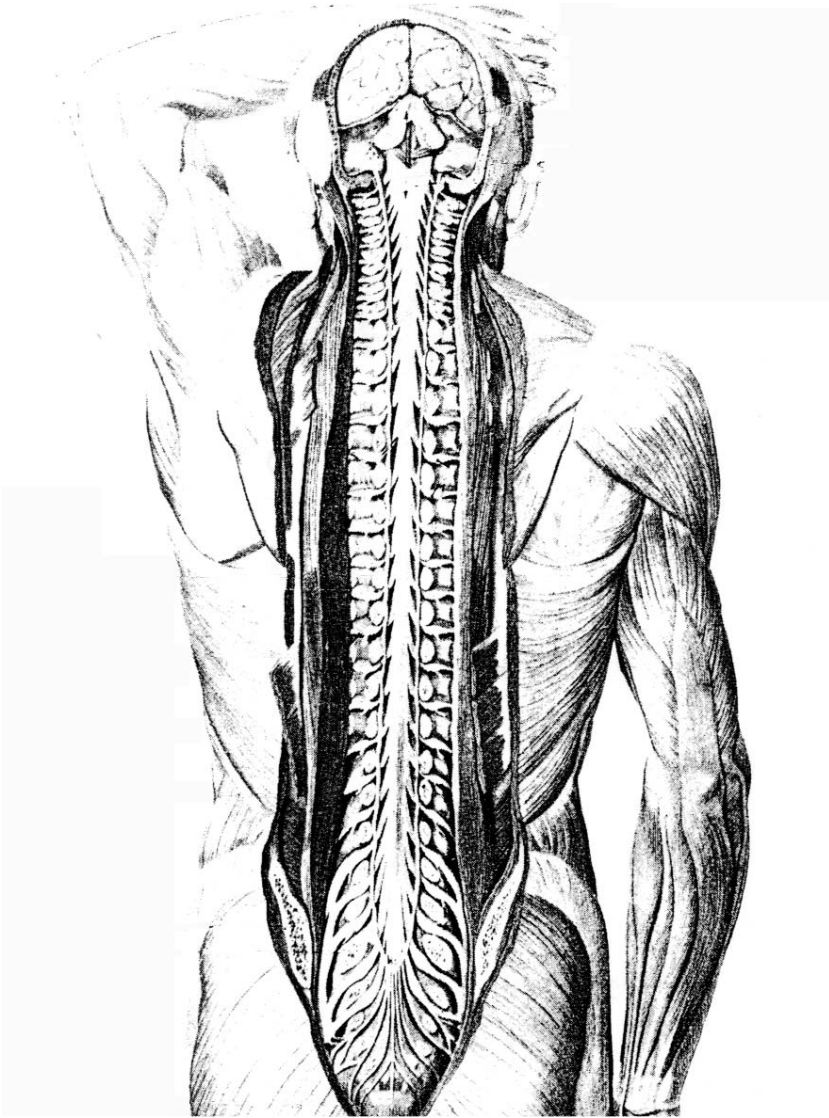


**Figura 27.**

Primate cuadrúpedo (derecha) y con locomoción eventual erecta (izquierda). Las distintas posturas reflejan el patrón de locomoción.

amaestrado, por la caída a pique que despega en la estela sinuosa, en el vuelo simétrico, en el paso alternado. El laberinto es el que le enseña al animal las rutas alternativas a la caída, el que lo sustrae de su destino, y coordina el movimiento de aletas, alas o patas.

Giroscopio tridimensional, generador de múltiples vueltas alrededor de los distintos ejes, de la pelota, el trompo y el yoyo, de la rueda, el torno y el molino, de la marometa, la pirueta y la rueda de carro. Revolución del movimiento, revés del desplome, giro que socorre al animal en su caída, de vuelta sobre la panza, sobre sus cuatro patas, sobre sus dos pies, de regreso a su lugar de origen, a su propia tierra, a la intersección diminuta de las tres dimensiones, al ancla del equilibrio. Ejes que basculan, giros que oscilan, espirales que ligan el mar, el cielo y la tierra, el nacimiento y la muerte, la infancia y la edad adulta, tránsito del regazo a la posición erguida, del gateo al sostenerse sobre dos pies, cauces de la evolución, la vida y el desarrollo dibujados por el laberinto.



**Figura 28.** Nervio, médula y cerebro son continuos. Hacia mediados del siglo XIX empieza una pugna entre aquellos teóricos que afirman que el cerebro es un órgano excepcional dotado con mecanismos que le son propios y aquellos que proponen que el cerebro y la médula obedecen a los mismos principios. Prevalece la segunda opción y se conoce como teoría de la continuidad nerviosa.

## El reflejo

Una señal se transforma en sensación,  
una sensación se transforma en  
impulso, un impulso en movimiento, un  
movimiento en emoción, una emoción  
en idea, una idea en aventura. Una  
aventura en una idea, una emoción, un  
impulso, una sensación: en el  
redescubrimiento del mundo. Dentro y  
fuera fluyendo el uno en el otro,  
atravesándose constantemente, piel y  
carne entrelazados, poros y fibras  
entretejiéndose y recorriendo el mundo.

Fuera: radiación, átomo, materia;  
dentro: flujo, molécula, química del  
carbono, carne que se aprieta. Adentro:  
fluido nervioso, torrente  
electroquímico; afuera: sinapsis, tráfico  
molecular, músculo que se estremece.  
Para el cuerpo el espacio es lo que está  
afuera; para el sistema nervioso, el  
cuerpo es su mundo. A un lado y otro  
de la piel y del nervio se extienden  
paisajes tan diferentes como los de dos  
planetas muy distantes. Fronteras más  
delgadas que un cabello y más porosas  
que una nube inauguran nuevas  
poblaciones, nuevos intercambios,  
nuevas costumbres. Ninguna estrella  
habita debajo de la piel, ningún hueso  
habita debajo del nervio; y el nervio es  
nuestra frontera última, reguero de  
pólvora en el que se disuelven el espacio  
y el cuerpo, mente líquida circulando en

el espesor de la actividad orgánica, a  
años luz de la estrella más brillante. En  
lo más hondo del hueso, en lo más  
hondo del músculo, en la profundidad  
del cuerpo que se abalanza desde el  
umbral de la piel, el nervio enciende a  
la vez el espacio y el cuerpo, enciende  
justamente eso: ahí donde el cuerpo  
y el espacio se tocan y se funden, como  
el fuego que nace de los más activos  
intercambios, entrelazando el aire y la  
madera, llama tras llama, el acto puro  
de la metamorfosis.

Hacia adentro sensación, hacia afuera  
movimiento y, de nuevo, sensación. En  
el doble enlace del caudal centrípeto y  
centrífugo, en el diálogo del centro y la  
periferia, se amarra el reflejo. La mutua  
transformación de la sensación en ac-  
ción es la razón de ser del sistema  
nervioso, de la neurona, el nervio, la  
médula, el cerebro y la corteza, de este  
solo río que se ramifica, de esta única  
pauta que conecta, de la transforma-  
ción fisicoquímica siempre idéntica, en  
el dorso de la piel, en el espacio vertigi-  
noso de la sinapsis, en la unión  
neuromuscular. Un mismo código que  
atraviesa, inmutable, la distancia que  
separa el cuerpo de su entorno, el vacío  
entre dos neuronas y el territorio extran-  
jero del músculo. Pasaporte electroquí-  
mico que abre todas las fronteras del

cuerpo, traductor de las múltiples  
lenguas de los órganos, aparatos y  
sistemas, ciudadano del cuerpo en su  
totalidad.

El sistema nervioso es un espejo doble,  
redondo como una esfera, intercalado  
entre la sensación y el movimiento,  
entre el espacio que adquiere cuerpo y  
el cuerpo que deviene energía, fuerza,  
danza. Hacia adentro el mundo se  
estrella en mil pedazos, hacia afuera el  
cuerpo irradia múltiples formas que se  
crean y recrean animadas por un  
incesante y rítmico dinamismo. En el  
mero centro, en la médula, en medio  
de la multiplicidad, de la variación  
exponencial, de la explosión inacabable  
de facetas, rostros, secuencias y pasos,  
las neuronas se unen en una ronda que  
absorbe y diluye en su torbellino todo  
cuanto la envuelve.

El centro, la unión de la sensación y el  
movimiento, la matriz del reflejo, gira  
sobre sí mismo. Las trayectorias  
centrípetas y centrífugas coinciden en  
un anillo, en un círculo, en un  
verdadero ciclón que separa  
drásticamente el tumulto de su periferia  
de la inmovilidad que habita en su ojo.

En el abrazo de la sensación y el  
movimiento, en el enlace de lo que se  
hunde en la profundidad del secreto y  
emerge a la luz del sol, en el nudo de  
la concentración y la expansión, de la  
condensación y la radiación, del

aterrizaje y el despegue, del clavado y  
el vuelo, en la reconciliación de los  
opuestos, en la forma universal que se  
acurruca, se ovilla, se envuelve a sí  
misma como un embrión, ahí, en el  
círculo repetido que envuelve todos los  
sistemas, solares, químicos y biológicos,  
y por fin, ahí en ese mismo círculo que  
gravita ahora en el centro de la  
médula, reina la más impecable  
imperturbabilidad.

Como un disco compuesto por gajos  
multicolores que al girar sobre sí mismo  
confunde todos sus colores en el blanco  
uniforme, el circuito medular, en su  
ronda vertiginosa, absorbe el variopinto  
chorro de sensaciones y movimientos,  
de estímulos e impulsos, que emerge en  
un solo flujo continuo y homogéneo.  
Umbral de la entrada y la salida,  
coincidencia del antes y el después;  
disolución de la causa y el efecto en la  
figura del círculo, en lo que no tiene ni  
principio ni fin; sucesión, progresión que  
pierde su pasado y su futuro, y se vuelve  
presente continuo, duración  
interminable, pedazo de eternidad,  
totalidad actual e inmutable. Circundado  
por un mundo que cambia  
constantemente y un movimiento que  
es puro instante, despliegue  
ininterrumpido de la transformación, el  
circuito nervioso es lo único que  
permanece idéntico a sí mismo; es la  
forma primordial sin la cual ninguna

transformación, ninguna traducción, ninguna interpretación es posible; es el código que comparten emisor y receptor, el habla y la escucha, la sensación y el movimiento; es el signo que emerge del sistema de respuesta del organismo.

## El músculo sensible



**Figura 29.** Unión neuromuscular. El músculo necesita la estimulación nerviosa no sólo para la contracción sino también para mantenerse vivo. Es sólo hasta el siglo XX que la capacidad sensorial del músculo es descubierta. A partir de entonces, se entiende que el músculo participa en la actividad nerviosa. Músculo, nervio, médula y cerebro se convierten en un extenso territorio sin fracturas.

En el cuerpo de los vertebrados, el sistema nervioso se duplica. Nace en la médula y vuelve a nacer en las entrañas del músculo. El músculo es una réplica del sistema nervioso, una copia de la transformación acelerada de la sensación y la acción, de la sustitución de la una por la otra que viaja a velocidades próximas a la de la luz. En el músculo, el par gemelo de sensación y movimiento se repite en la contracción y el alargamiento simultáneo y complementario, donde el estiramiento corresponde al polo receptivo y la contracción al polo activo. El músculo que se estira es el músculo que siente. Siente por un procedimiento de calca invertida, siente por medio de una imagen devuelta en espejo, por medio de un reflejo, exactamente el grado y la modulación del músculo que se contrae al otro lado, en las antípodas del cuerpo.

El músculo es un solo tejido que se contrae y se expande como el mar que se compone en las crestas y los valles de sus olas. Todo el músculo es una sola

palpitación, un único latido, diástole y sístole unificadas, una respiración que se crea en la exhalación e inhalación, un constante flujo y reflujo, ir y venir. El músculo siempre es un movimiento doble, cualquier contracción está emparejada, empatada, desdoblada por un estiramiento. El músculo es a la vez activo y pasivo, acción y reacción, movimiento y sensación.

La actividad agonista y antagonista de los músculos reproduce, en sentido inverso, el ciclo de la sensación y el movimiento, de la corriente centrípeta y centrífuga que circula en la médula, donde, ahora, la sensación es el producto de un trayecto excéntrico, de un alargamiento, y la acción es el efecto de la contracción, de lo que tira hacia dentro. En la médula, la sensación corresponde a un flujo centrípeto, en el músculo se revierte en un movimiento centrífugo, en un estiramiento. En la médula, el movimiento viaja hacia afuera; en el músculo, el movimiento activo es siempre contracción, tracción hacia el centro. El sistema nervioso es el reflejo de la sensación y el movimiento; el músculo es el reflejo del reflejo. Adentro y afuera, en la unión neuromuscular, se enlazan como las dos caras de una cinta de Möbius, como un signo infinito plano, dor-

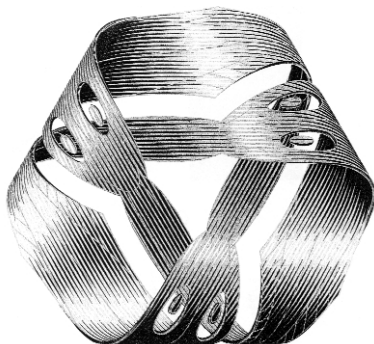
so y anverso fusionados a fuerza de dar vueltas.

La sensación se gesta entre el cuerpo que viaja al encuentro del espacio y el espacio que penetra el cuerpo. El espacio es el puerto de entrada y salida de la sensación; es su origen y su destino. El espacio es un círculo, una revolución completa habitada por la sensación. El movimiento es la otra cara de la sensación, su revés. El movimiento nunca sale del cuerpo; no viaja al en-

cuentro de la luz, de las amalgamas moleculares que flotan en el espacio, de las ondas de choque que se propagan en el agua, el aire o la tierra. El músculo no ve, no saborea, no oye, no toca el mundo. El músculo sólo capta lo que está adentro del cuerpo: alumbra el interior.

La corriente electroquímica que sale de la

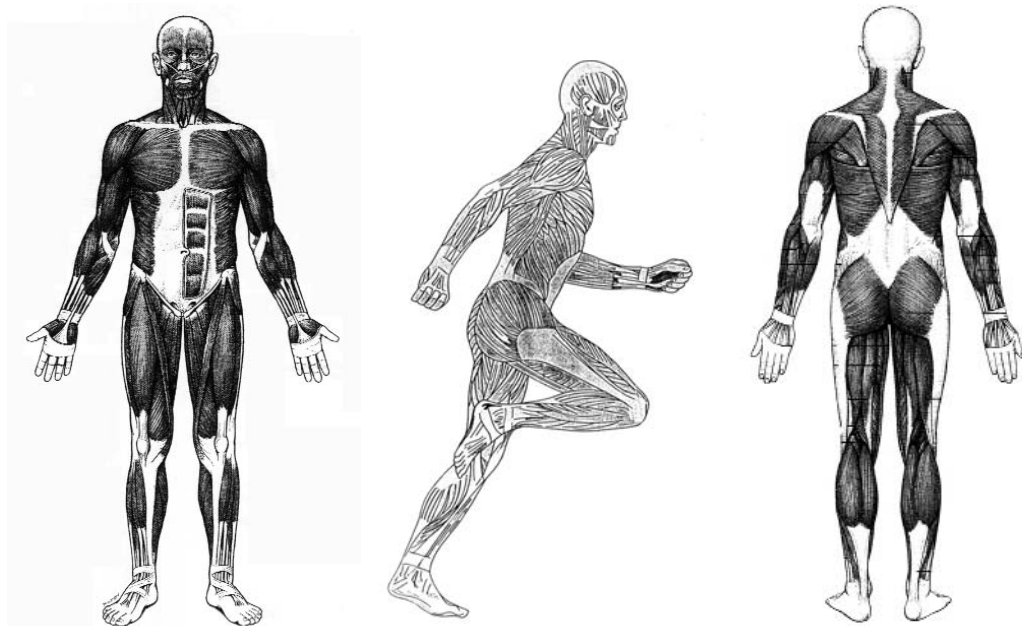
médula, del centro del cuerpo, se zambulle en la carne; y el músculo electrizado se contrae, se encoge hacia su propio centro. El movimiento se extiende entre dos centros; la periferia del movimiento se agota en las entrañas del músculo y del sistema nervioso. Toda contracción es un ensimismamiento, una retirada del espacio, un retroceso, una concentración. El movimiento se gesta en un vuelco sobre sí mismo. El horizonte



**Figura 30.**

Cinta de Möbius de M.C. Escher.

**Figura 31.** El músculo es un solo tejido que se contrae y se estira.



alrededor colapsa hacia dentro, es engullido, aniquilado, vuelto nulo. La ausencia de espacio es la naturaleza del movimiento. El movimiento es una abstracción del espacio y una medida de la intimidad.

La contracción, el movimiento en sí, es densa, oscura e invisible como un hoyo negro, como la materia condensada en el abismo de la gravedad. El movimiento se hace presente, se manifiesta, se vuelve sensible, aprehensible, en la sombra que proyecta y por medio de la respuesta que suscita en su entorno. La única evidencia del movimiento es justamente su opuesto, aquello que no es, el antagonista de la contracción, el estiramiento, el revés de la acción, la reacción. El movimiento es el lado oscuro de la sensación, un acto clandestino; cuando sale, enseguida adopta el disfraz de la sensación.

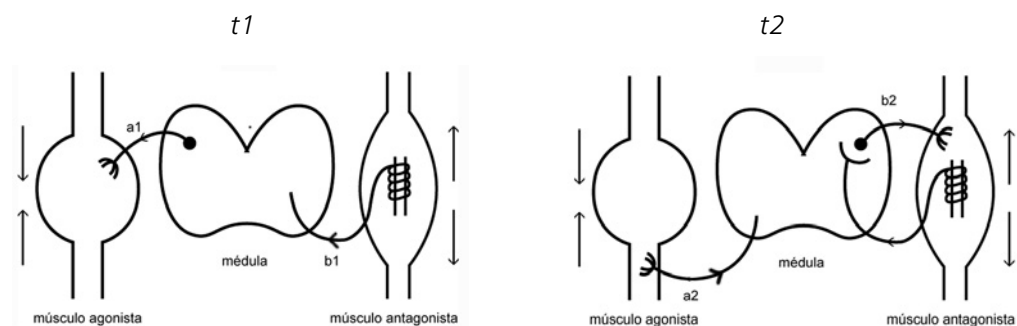
El músculo es el único órgano del cuerpo que es a la vez sensible y motor. La sensación no necesita atravesar paisajes extraños, no exige convertir un ojo, un oído, una piel en carne, no cruza poros, no abre ventanas, se desliza en el territorio continuo del músculo. El músculo se siente a sí mismo, una combinación que es única en su género.

## El tono muscular

En la doble corriente de la contracción y el estiramiento, el músculo se estremece entre los extremos del calambre y el desgarramiento, el aplastamiento y la dislocación, la petrificación y la flacidez, el colapso y la desintegración, la parálisis y la anestesia. Su vibración, su muelle, su palpitation sucede entre estos dos abismos. La integridad del organismo depende del acople ultrasensible de los contrarios que se combinan en un solo instante y se suceden frenéticamente. La simultaneidad y la progresión continua de los contrastes son la fuente del tono muscular, de la nota dominante, de una vibración básica, de una onda vasta que encierra todos sus armónicos, que absorbe en su seno interminables crispaciones, temblores y sacudidas, suspiros, jadeos y siseos, murmullos, ronroneo, carcajadas y rugidos. El tono muscular se crea a fuerza de integrar todas las altera-

ciones, y se constituye en diapason del cuerpo, voz única de la que emanan todas las notas. La voz del tono muscular es la relajación, el lugar de la ecuanimidad, que se crea en el entretejido temporal del músculo, en la coincidencia y la sucesión acelerada de la contracción y el estiramiento que se torna quietud.

La quietud habita en el equilibrio del músculo, en el momento donde el péndulo bifurca su oscilación de un lado a otro, en un punto que no es ni contracción ni estiramiento, sólo memoria y presagio integrados de golpe. Algo tan sutil y efímero como un parpadeo que pulsa al interior de la mirada, como un silencio suspendido en rítmicas agitaciones, como un sueño que atraviesa la noche. Ni contracción ni estiramiento, ni movimiento ni sensación. Un minúsculo intervalo de nada, un espacio vacío sin frontera que, al expandirse, se vuelve hipnosis, meditación, éxtasis, trance.

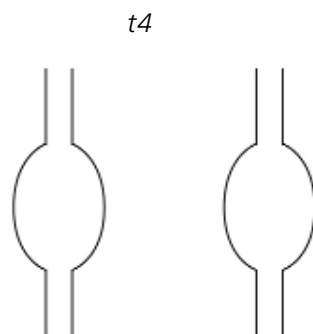
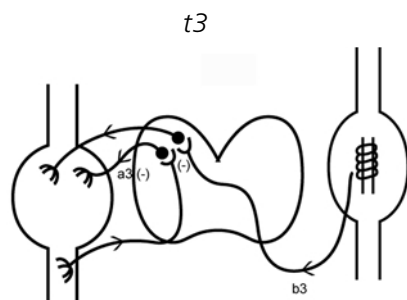


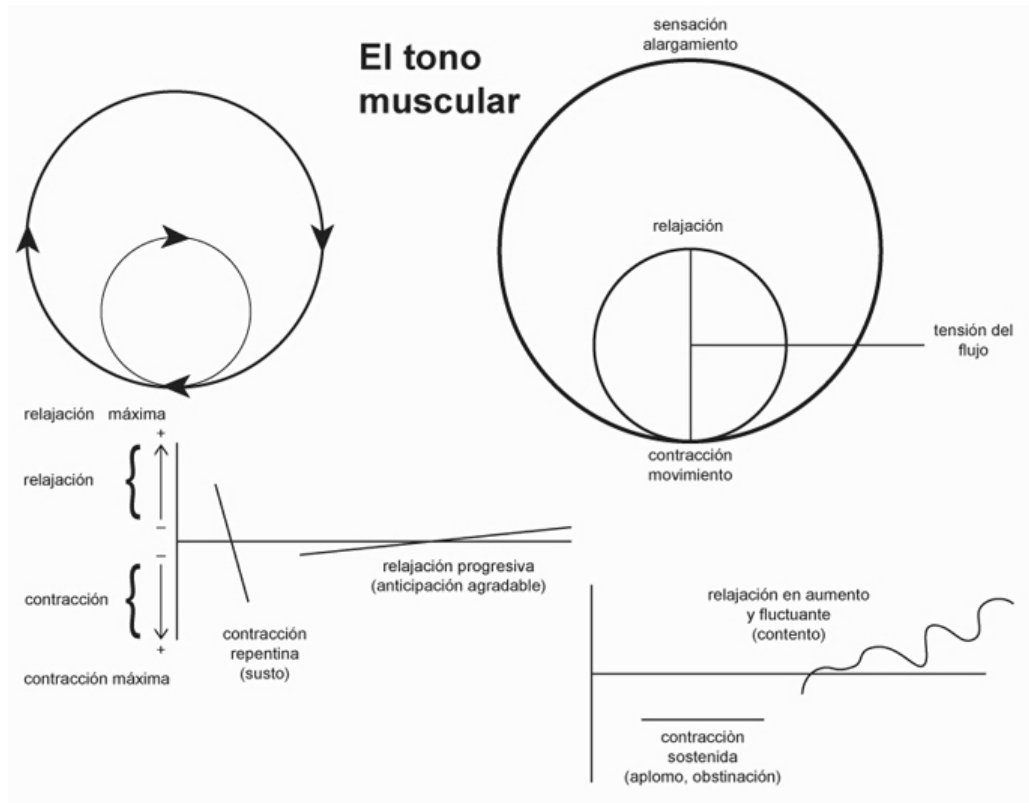
Contracción y estiramiento sucesivos y simultáneos en la base del tono muscular, orquestados a través de la médula espinal. (2)

|     | M. Agonista                     | cl |   | M. Antagonista                           | cl |
|-----|---------------------------------|----|---|------------------------------------------|----|
| t 1 | se contrae                      | a1 | → | se estira                                | b1 |
| t 2 | tendón se estira                | a2 |   | reflejo del huso                         | b2 |
| t 3 | inhibición de la<br>contracción | a3 |   | inhibición de la<br>contracción agonista | b3 |
| t 4 | normotono                       |    | ← | normotono                                |    |

---

|     |            |    |   |            |    |
|-----|------------|----|---|------------|----|
| t 1 | activo     | a1 |   | pasivo     | b1 |
| t 2 | pasivo     | a2 |   | activo     | b2 |
| t 3 | inhibición | a3 |   | inhibición | b3 |
| t 4 | normotono  |    | ← | normotono  |    |





Flujo centrípeto y centrífugo nervioso y muscular. Entre los polos de la relajación y la contracción máximas se tensa la modulación del músculo (tensión del flujo). La tensión del flujo es una aportación de Judith Kestenberg quien integró el Análisis de Movimiento Laban para una descripción a profundidad de los ritmos motores presentes en las etapas psicosexuales del desarrollo. La tensión del flujo detalla la modulación muscular con base en tres factores: la frecuencia, la intensidad y la transición. Cada uno se estructura entre dos polos: fluctuante y constante (frecuencia), bajo y alto (intensidad) y abrupto o gradual (transición). El movimiento emocional se puede registrar con base en este esquema.

## La coreografía emocional

En el músculo, la polaridad se multiplica; encierra el doble movimiento de la contracción y el estiramiento, reflejado en el par de la sensación y la acción, y organiza a partir del tono muscular los contrarios de la relajación y la perturbación, la quietud y la agitación. La primera pareja hace referencia a un proceso mecánico,

la segunda a un desarrollo nervioso y la tercera a un estado de ánimo. El músculo es el lugar de encuentro de la física, la mente y el afecto. En la relación de espejo de la causa y el efecto, del origen y el destino, en el interior del círculo que teje el músculo, se traman la máquina, el cerebro y la emoción.

En la emoción, el ojo del huracán situado en el centro del círculo que abarca la sensación y el movimiento,

la contracción y el estiramiento, se vuelve un polo. La emoción se tensa entre la relajación y la contracción; y abreva en la doble corriente del sistema nervioso y del músculo. La emoción es una esfera que cuelga en el ciclo más vasto de la transformación de la sensación en acción y de la contracción en estiramiento. En el interior de la ronda nerviosa y muscular, del giro completo de la sensación y el movimien-

### Figura 32.

Mary Wigman, brazo derecho de Laban y bailarina representativa de la danza expresionista alemana, en Canto del destino.



to, se dibuja un nuevo círculo que se adhiere al primero. Un círculo adentro de otro transformados en una espiral continua que despega, que toma vuelo en el movimiento, en el lugar más íntimo del cuerpo. Círculo, espiral y torbellino se enlazan en la gran coreografía de la emoción, mareo, bullicio, embriaguez del cuerpo.

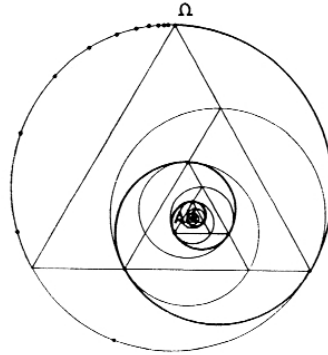
Cualquier desviación de la relajación, cualquier variación, cualquier tonalidad que se desprende del tono primordial, el más ligero viento, el más mínimo tem-

blor sobre el espejo quieto es estremecimiento, sacudida, desmoronamiento, estrujamiento, alboroto telúrico del músculo. La emoción se descuelga de la relajación y se inserta en la contracción coloreando la simple acción mecánica con innumerables matices.

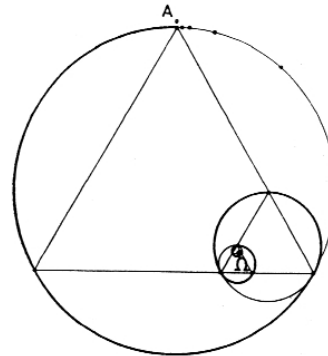
Contento, confianza, exaltación, enamoramiento, horror, desolación, rabia, inquietud, precaución o tristeza escarban bajorrelieves elásticos en el músculo, dunas que arquean su lomo como una suave caricia, lava

que se retuerce, se crispa y se resquebraja, planicie que extiende su frente obstinada, montañas que cizallan el horizonte. En el precipicio de la relajación que se torna súbitamente contracción, en la suave pendiente que amortigua la transformación, en los altibajos de la variación exuberante, en el valle monótono, la emoción amolda al músculo a su propio ritmo.

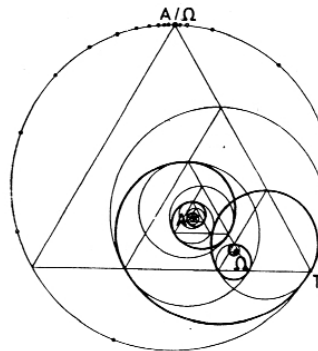
Voz inaudita, sonido gutural que sacude las cuerdas vocales del músculo, del pentagrama estirado entre



Esquema del proceso  
temporal de despliegue.  
(Espiral divergente)



Esquema del proceso  
temporal de repliegue.  
(Espiral convergente)



Esquema del proceso  
temporal global.  
(Doble espiral divergente-convergente)

Figura 33. Doble proceso de despliegue y repliegue.

la más absoluta relajación y la contracción más intensa. Stacatto, ligato, acelerando, rallentando, fanfarria, marcha fúnebre, canción de cuna y mariachi, vals, rumba y rock and roll, acento, fraseo, tempo, compás, ritmo, melodía y silencio, todas las figuras musicales se gestan en la tensión vibrátil del músculo abriendo el telón sobre un espacio psíquico innovador.

El movimiento mecánico se deshace y se reconstruye por completo nuevo, se rebela y se inventa, se evade de la máquina viajando al revés, dando saltos, dibujando zigzags y caligrafías extrañas. Toda esta algarabía surge del desequilibrio, del desplazamiento del centro, de un centro que se vuelve un polo, una excentricidad que es asimismo una rebelión, norma transgredida, contradicción. La emoción inaugura el reinado de la perturbación, la conmoción y la trepidación, del sonido insólito y de las secuencias inéditas de movimiento.



**Figura 34.** Valeska Gert en Desolación.

## El lenguaje poético

Así como los átomos irrumpen en el primer universo uniforme, ardiente y oscuro, y lo vuelven transparente, con planetas bañados por una brillante luz amarilla, así como el cuerpo longitudinal rompe la simetría de las esferas dominadas por la gravedad, así como un cuerpo, una simple membrana, una delgadísima frontera, separa el afuera del adentro, y esa misma línea coloca frente a frente al espectador y al artista, la emoción irrumpe en la topografía simétrica del músculo, en el orden mecánico de la acción y la reacción, e inaugura un nuevo espacio, una nueva proyección corporal, nuevos espectáculos, sueños e historias.

El sutil y detallado entramado de la contracción y el estiramiento que compone el tono muscular, el equilibrio que se forja en el minucioso acoplamiento de los contrarios, da lugar a superposiciones, amalgamas e improvisaciones en los que una acción genera una reacción inesperada. Las antípodas del cuerpo se juntan, la cabeza se acurruca en los pies, los hombros se besan, las manos esconden el rostro, la columna vertebral describe un solo arco. El centro se abre como pétalos, adentro viaja hacia afuera, lo que era uno se multiplica, el corazón palpita en la sien, el estómago da un vuelco, la sangre se precipita, el aire se detiene, la espalda se cubre con múltiples ojos, el rostro se

desencaja. El quieto reflejo del espejo se estrella en mil pedazos alcanzado por un disparo, un disparate, un absurdo. En el espejo que se desmorona, lo que estaba lejos ahora se abraza, lo que estaba junto se pierde de vista. Como un rostro cubista, el cuerpo se acomoda en la distorsión y el ensamblaje heteróclito de sus miembros.

La acción da lugar a una interrogación. La reacción emerge en el asombro. La contracción deja de desdoblarse automáticamente en el estiramiento y se convierte en otra cosa, en algo más, en un pretexto, en una causa inventada, en imaginación pura que adquiere vida propia, movimiento que se deslinda de los estímulos eficaces y se sumerge en la irregularidad de los sentidos. De la matriz del reflejo impecable, de la ronda sin fin de coplas, de las voces entrelazadas en canon, despega un segundo registro ocupado en el desmontaje del ciclo inicial y en su recomposición cuyo leitmotiv es la ambigüedad y la generación de contradicciones.

El movimiento funcional, la sensación y la acción emparejadas bajo el mandato de la estabilidad, la supervivencia y la cordura, el estímulo ardiente, agrio o demoledor que dicta la huida, aquél suave, dulce y entrañable que propicia el acercamiento, la cacería alimentada por el hambre, el cortejo seducido con promesas de conquista sobre la muerte y la inanición, el movimiento obligado y necesario, automático y compulsivo, estereotipado y universal, el

reflejo puro y simple, el instinto, el movimiento grabado en los genes se olvida del mundo, abandona el ritual, todos sus miedos y sus deseos. Acercamiento o retirada, ataque y huida se repiten en las agallas del músculo que se desconecta del afuera y retoza en sus propias posibilidades, en su mundo encerrado sobre sí mismo. En la profundidad del cuerpo, en la intimidad palpitante, en la carne viva se abre el espacio del juego, de la insensatez, de la emoción que se divierte con la manipulación de la materia prima, de los movimientos reflejos, que ya no reflejan estímulo externo alguno, sino simple y puro afán de invención, de creación, de usurpación, de rebelión.

La emoción, en la comodidad de su hogar, en su nicho muscular, decora su propio universo levantando escenografías, dibujando paisajes *trompe-l'oeil* o abstractos, escribiendo guiones y partituras de tragedia, comedia y soap opera; y deambula por él con graciosas o grotescas coreografías. La emoción es puro teatro, un adueñarse de la interpretación que ahora no es necesidad sino táctica expresiva, reescritura de los mensajes originales, composición del movimiento genéticamente programado basada en la permutación, en el trueque, la inversión, el opuesto, el nudo, la papiroflexia, el giro caleidoscópico, la misma invariabilidad, la copia. La emoción reinventa el miedo y el placer, y en la tensión entre estos dos

polos descubre nuevos matices, categorías y posibilidades.

El músculo, en virtud de ser sensible y motor a la vez, se alimenta de sí mismo. No sólo responde, sino que enuncia e interroga, curiosear e investiga, confronta y determina, anticipa y da media vuelta. El estímulo está en sus propias manos, lo puede girar, voltear, aplastar, estirar, rasgar, superponer, amalgamar, pulverizar, decantar, borrar. Puede hacer con él malabares, macramé o papel picado. Con esta diestra y siniestra manipulación, el músculo se familiariza con el estímulo, lo comprende bajo todas sus facetas, pone a prueba su resistencia, genera copias y variaciones, lo archiva y se olvida del original. El estímulo deja de ser pasivamente recibido, sentido, y se vuelve materia de experimentación, de experiencia y de conocimiento.

## Espacio, gravedad y tiempo imaginados

A fuerza de inventar estímulos e integrar ambigüedades, el músculo expande el cerebro en donde confluyen las señales del mundo externo e interno. Desde el tamiz de la piel hasta el mortero frenético y el caldero bullicioso del músculo, pasando por el matraz de la médula, el mundo y el cuerpo se transforman una y otra vez. Los poros se abren o se cierran, el músculo

adquiere nuevas densidades, el sistema nervioso inaugura constantemente otras conexiones. El mundo se ensambla en el empalme de la introyección y la proyección, de la corriente nerviosa centrípeta y centrífuga que se alimenta en la maleabilidad de la musculatura. En un ámbito en donde la frontera entre afuera y adentro es cada vez más sensible, más empática, más impresionable, más móvil, la emoción arrastra a la imaginación a nuevas aventuras de comprensión.

El mundo sentido, el mundo de la repulsión y la atracción, el mundo en negro sobre blanco, da lugar a un mundo al que se le atribuye sentido. En el despegue, en el desprendimiento de los sensores abiertos hacia afuera se gesta el sentido del sinsentido. Como una semilla que cae de su fruto y echa raíces en territorio extraño, lo sentido se suelta de su matriz y abreva en el entramado laberíntico del cuerpo. El entorno vuelve a nacer en las arenas movedizas del músculo que lo engulle, lo mastica y lo regurgita, desnudo, descarnado, perdido en la mirada volteada hacia adentro que contempla hipnotizada un universo que se vuelve puro pensamiento.

El espacio, la gravedad y el tiempo se someten a todos los avatares del pensamiento. El espacio se despliega, se recorta, se divide, se agujerea, se vuelve a ensamblar, se paraliza y se pone en movimiento perpetuo, cíclico o lineal en el laboratorio

incansable de la caja craneal. En etapas sucesivas, el mundo aparece plano, redondo, tridimensional, cuatridimensional, vacío salpicado de objetos, entramado filamentosos, espacio-tiempo curvo, espacio ovillado en la vibración de diminutas cuerdas. La gravedad se descuelga de sus rondas celestes y cae en la Tierra con forma de manzana que revienta y desperdiga sus semillas en todos los intersticios de la materia, desde el átomo hasta el mastodonte. La gravedad deforma el espacio y el tiempo que hasta hace poco permanecían inertes. Desde la eternidad, el tiempo lanza una flecha entre el pasado y el futuro. El futuro se viste de destino y de probabilidad; se debate entre la muerte y el constante renacer. El universo entero se conforma en el tránsito de una mente a otra que cabalga a lomo de musculatura domesticada, adiestrada en el juego del descubrimiento y el invento.

El pensamiento emerge del músculo, del artesano del movimiento y dueño de la sensación. La mente calca sobre el músculo su capacidad de introspección; toma prestada su experiencia en la manipulación y la prestidigitación que descubre la lógica inherente a las secuencias; y se avienta a introducir el desorden y crear nuevos esquemas, nuevos modelos. El ingenio, al alimentarse de la fluctuación muscular, está destinado a transformarse constantemente. El músculo es el móvil del pensamiento, su motivo y su diseño, su vigor y su rigor.



# III La danza



## La danza

En las repetidas revoluciones engarzadas en la evolución, en el rico tejido milenario que cubre nuestros hombros desplegando su estela de punto, estampado y encaje, el movimiento está presente desde el inicio. Innumerables formas de movimiento se deslizan atrás de nuestros talones, y transportan nuestro cuerpo hasta dibujar una suave onda con la frente.

Agente de la progresión y la transformación, el movimiento rodea nuestro cuerpo y lo impregna, y vuelve a nacer cargado con nuevas posibilidades. El cuerpo humano es el nicho de un movimiento particular, de una pequeña parcela inmersa en un pasado ancestral que nos anima, nos brinda vida y movimientos familiares inscritos en un repertorio que se despliega más allá de lo que nuestra razón puede concebir. Desde nuestra respiración hasta el equilibrio refinado de nuestros pies atravesando, paso tras paso, la circulación de la sangre y la corriente nerviosa, todo nuestro cuerpo es movimiento involuntario, indómito, salvaje, estampa de lo que acontece más allá de la garra de nuestro pensamiento, nuestros comandos, nuestros ideales. Reflejos, instintos y rituales son el telón de fondo, el tejido de trama ancha a través del cual respira nuestra voluntad hinchando el movimiento con nuevas fuerzas.

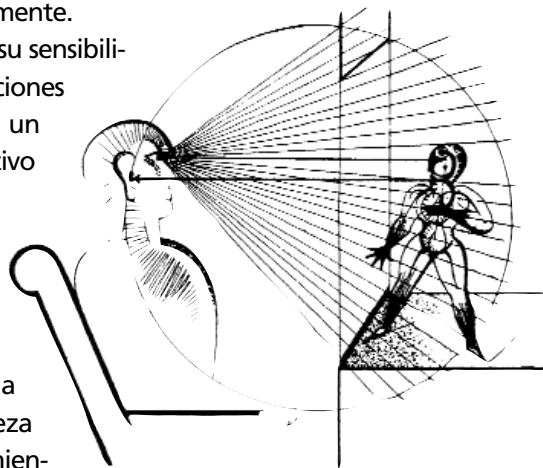


Figura 35. Pintura rupestre de Tassili (Argelia).

De pie, el cuerpo humano abona su diminuta parcela y planta sus semillas producto del deshielo de las formas estáticas innatas y de la hibridación. La danza nace en el cerco apretado del movimiento en cautiverio. Es movimiento doblegado, amansado, moldeado y ataviado que abre el telón sobre una nueva revolución del movimiento, la del movimiento preso del control consciente de la mente.

La expresión coloca en la mira la fuente de su sensibilidad. Desentraña los resortes, palancas y atracciones de su excitación. Es una toma de conciencia, un ejercicio del desvelo y el deslumbramiento, motivo expuesto a la luz del sol ante la mirada volcada hacia adentro y hacia afuera, paisaje compartido del espectador y el intérprete.

El conocimiento certero encuentra su acto, como una flecha su trayectoria. Rayo surcando el cuerpo, mezcla del codo y el puño, el arco y la cuerda, y el ojo clavado en el blanco. Una certeza que se adelanta sobre el resultado, un presentimiento que apunta a su realización, un presagio que conduce al movimiento atento, presto, con las narices dilatadas, las orejas erguidas y el pelo tieso como un sabueso tras su presa. La danza es cazadora de la mente, anda tras de ella, sigue su rastro. Reconoce sus huellas, las pistas de su deambular, los indicios de sus tribulaciones, el hueco que recoge su quietud, la trayectoria de su intención, la debilidad o la vitalidad de sus pasos. La danza amolda sus movimientos a la secuencia de la marcha fantasmal, al tempo de sus escalonamientos invisibles; completa su fraseo al ritmo de su discurso mudo; se unta en los moldes transparentes de la mente, caliente, sedosa y dócil como una cera.



**Figura 36.** Ilustración para el Teatro de la Bauhaus, escuela paradigmática y revolucionaria en interdisciplina.

El espectro de una intuición se convierte en un impulso corporal. Un suceso puramente ideal encarna en el tráfico de la respiración, las sinapsis, el músculo y las articulaciones. La danza se desprende de las arterias de la mente como una exhalación cargada con transformaciones internas, y emerge del cerebro humano en equilibrio sobre dos pies como un lenguaje.

Hija de la posición bípeda, de las manos que flotan en el aire, de la propulsión y el sustento que se vuelven aprehensión, discriminación digital, comprensión. Hija del viaje hacia el mundo que se torna peregrinaje hacia adentro, de la inversión del trayecto, montaña que camina hacia el hombre en vez del hombre hacia la montaña. Hija de la expansión del cerebro, del devorador de proteínas, del alumbramiento prematuro y el cuidado prolongado de la infancia. Hija de la dispersión global, del uso del fuego y de las herramientas con diseño estándar. Hija del Homo habilis y el Homo erectus, hermana del Homo sapiens, el lenguaje, la civilización y la cultura.

Hermana de las primeras vocales y de los primeros vocablos, del aire transformado en palabra a través de unas cuerdas que se estiran ahora verticales en el interior de la garganta. Hermana de la palabra dicha, escrita,

pintada y cantada. Hermana de la pronunciación y el pronunciamiento, de la fonética y la aseveración, del mensaje que atraviesa reinos, continentes y espacio sideral cargado con noticias, novedad y actualización. Hermana de los mundos posibles, de la hipótesis, la teoría y los modelos dibujados en la punta de la lengua, de los dedos y de la pluma. Hermana de las señales que adquieren nombre, del síntoma convertido en símbolo, de los símbolos articulados en frases, ecuaciones e historias arraigadas en la perspicacia y la memoria que sujeta la experiencia fugaz. Hermana del fetiche y el tabú: del símbolo poderoso.

El acto cotidiano, el cuerpo familiar y el espacio acostumbrado parecen milagros a la luz de la danza. Los brazos hablan y los pasos simulan escritura. Cuerpos movidos por la pasión del lenguaje, por el trance del discurso que describe figuras y evoca formas llenas de sentido o vacías, por el poder de la designación que indica castillos en el aire, extensiones invisibles, nada realmente verdadero o bien mentira o bien genialidad, acto puro de la mente vociferante que nos pone de cabeza, nos da vueltas, que nos adentra en el cambio y la movilidad, que nos hace soñar de otro modo invadidos por el sentido figurado, por las corrientes de la metáfora y la metonimia.

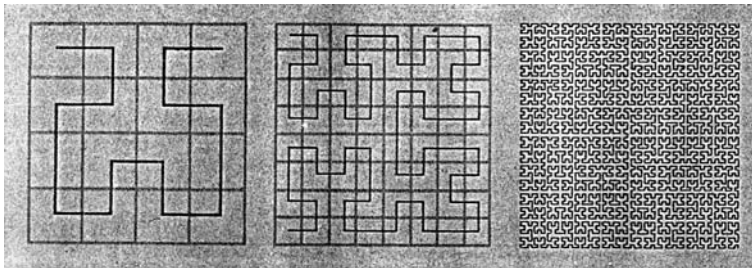
## El cisne, la sonámbula y la prisionera

Un cuerpo se desliza de costado, elevando y bajando los brazos al unísono hasta perderse en el horizonte. El mismo cuerpo se perfila, brazos extendidos al frente, avanzando a trompicones. Este cuerpo, ahora desencajado, zigzaguea frenéticamente en el interior de un laberinto transparente. La danza ejerce su dominio sobre el adverbio, el adjetivo y el atributo; califica la acción, la materia y la experiencia, se apodera de los matices del lenguaje. Es un ejercicio de la diferencia, del dibujo en perspectiva y de la ilusión de conjunto.

El mismo andar, el mismo paso alternado, es estela continua, camino accidentado, trampa cuadrangular. El mismo paso es di-

bujo, el dibujo es esquema; el esquema es modelo, amoldamiento de una idea y de una experiencia, de la línea recta, de la línea quebrada, de la línea de Peano, del espacio libre, del espacio obstaculizado y del espacio engañoso. El caminar extiende un paisaje sobre el suelo de un escenario que es captado a ojo de pájaro. De golpe, el espectador se sitúa simultáneamente en dos lugares distantes, enfrente y encima de la escena. Nace el poder de la ubicuidad, del espacio análogo, de las apariencias múltiples asimiladas en un solo conjunto.

El mismo paso es deslizamiento, tropieza, agobio. Músculo fluido, golpeado o asfixiado. Músculo que se eleva, resbala, ape-



**Figura 37.**

La línea de Peano: "una curva que llena el espacio". A finales del siglo XIX, este modelo desquició a los matemáticos al mostrar que una curva puede incluir todos los puntos del plano. La curva es unidimensional, el plano es bidimensional, la curva de Peano es por lo tanto un contrasentido.

nas roza, músculo que se endurece, se sobresalta y se cohibe, músculo desgarrado, escapando, gritando por su vida. Toda la musculatura atrapa, jala y empuja, estira, disuelve, petrifica y retuerce entrañas, corazón y cerebro. Transmuta su sustancia en energía. Forja ecos que reverberan desde el centro del teatro hasta su periferia, ligando la imagen con su observador en el interior del vínculo transparente de la empatía, que es músculo compartido, memoria palpitante, comunicación de músculo a músculo. Afuera y adentro convergen en el territorio continuo del músculo que se extiende entre el escenario y el público como un puente invisible que atraviesa el vacío.

Los brazos se sustraen al péndulo obligado exigido por la locomoción. La coordinación cruzada de los brazos se transforma en parábola vertical, línea paralela al piso, meandros que circundan el tronco. Un segundo discurso se eleva encima del trazado de los pies que se convierte en locomoción inaudita, desarticulada, algo que ya no es caminar sino transporte de la gesticulación, del vuelo simétrico, del sueño encaminado, de los enredos de una cuerda.

El cuerpo de arriba, pulmón, corazón, manos y cerebro, y el cuerpo de abajo, vísceras, sexo y pies, emergen adheridos a una llaga que cercena el cuerpo en dos mitades. La conexión integral del paso que liga las extremidades, la cima del cráneo y la punta de la columna vertebral, arriba, abajo, izquierda, derecha, adelante y atrás en un impecable

canon de flexión, extensión y rotación del cuerpo, en una mezcla indivisible de equilibrio liviano y sostén afirmativo, se estrella en una flexión de la rodilla que no encuentra pareja, en una confirmación que no llega, en un cuerpo que no da con su camino.

El cuerpo dividido es la singularidad del cuerpo humano. En ese hiato se alimenta la danza. La escisión del patrón de locomoción explota su conjunto y esparce sus elementos para utilizar la combinación infinita de sus recursos al margen de su funcionalidad. El cuerpo dividido se convierte en el territorio de la interlocución, en el diálogo entre unas piernas sujetas al piso, canales de la gravedad, y unos brazos que viajan al encuentro del aire, al encuentro de la palabra desatada e ingrávida.

En la separación y la coordinación de la gravedad y el aire, del ancla y la levitación, se escucha el verso, la rima o la palabra dislocada, el ritmo y la melodía del discurso que se entretejen entre dos voces, locomoción y gesticulación, mensajero erguido sobre dos pies, comunicación del porte vertical.

La liviandad de un cuerpo se adhiere al simulacro de unas alas que se elevan sobre la línea del horizonte, mientras dibuja puntos suspensivos en el piso. La imagen se concreta en un paisaje ancho e inalterado, en la vastedad del aire que interpela el vuelo de un cuerpo que se alza sobre columnas de aire. Tampoco es cualquier pájaro, no el intérprete del planeo y la caída vertiginosa a pique, no el pájaro de garras y pico afila-

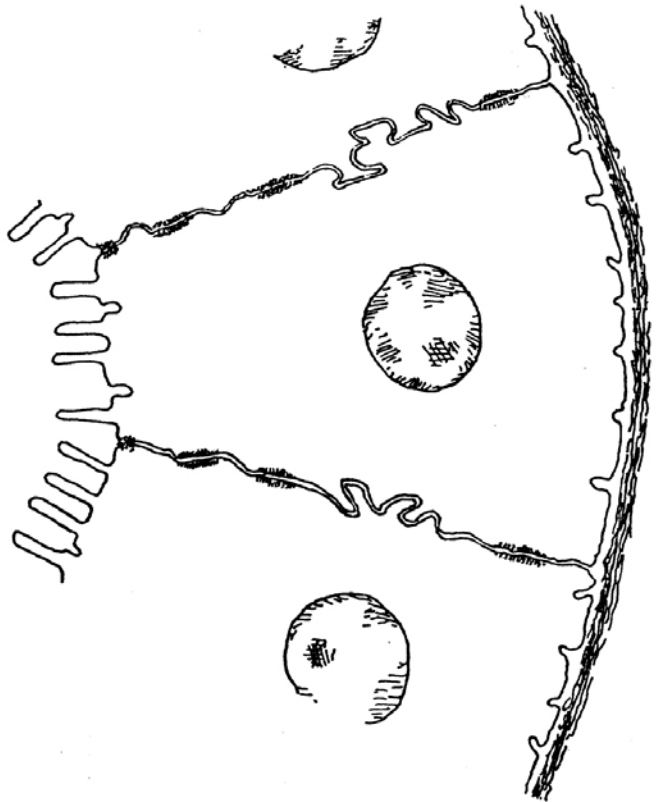
do que exigen otras dinámicas y otros espacios, sino ave etérea y grácil, ave del vuelo ondulado, ave vestida de blanco.

El territorio inmenso del aire se contrae en un diminuto punto que rebota escapándose del alcance de unas manos estiradas al frente. El vuelo ancho y desatado se convierte en una marcha orientada por el choque, pura reacción dominada por unas fuerzas externas que trazan un recorrido dentado que destroza el objetivo, camino sin meta que es pura escapatoria. El espacio se encoge, el músculo se contrae, la mirada se pierde en la oscuridad. El sueño emerge detrás de unos párpados cerrados y de unos brazos extendidos al frente. No cualquier sueño, sino el sueño del apesadumbramiento, del músculo que recoge su gravedad, del músculo esculpido a trancazo; el sueño que choca con la materia dura : incompatibilidad de la noche y el día.

Un cuerpo se mimetiza con su trayecto. Las grecas del piso se escurren a través de las piernas hasta la coronilla. Los ángulos rectos se apoderan de todas las articulaciones. El laberinto se extiende horizontal sobre el suelo y se levanta vertical al interior del cuerpo. Un paisaje se desdobra en la experiencia del cuerpo quebrado, dislocado, en el perfil que se junta con el frente, en la rodilla, el codo, el tobillo y la muñeca ortogonales que envuelven una columna vertebral recta y tiesa atrapada en infinitas encrucijadas.

En el intervalo de unos pocos segundos, el movimiento, el cuerpo y el espacio se integran para producir una anatomía de la imaginación. El camino, el matiz muscular, la gesticulación y la intención espacial se articulan en un vasto metabolismo que absorbe lo real disperso en sus formas y lo regurgita entero, de una sola pieza.

## Los signos del cuerpo



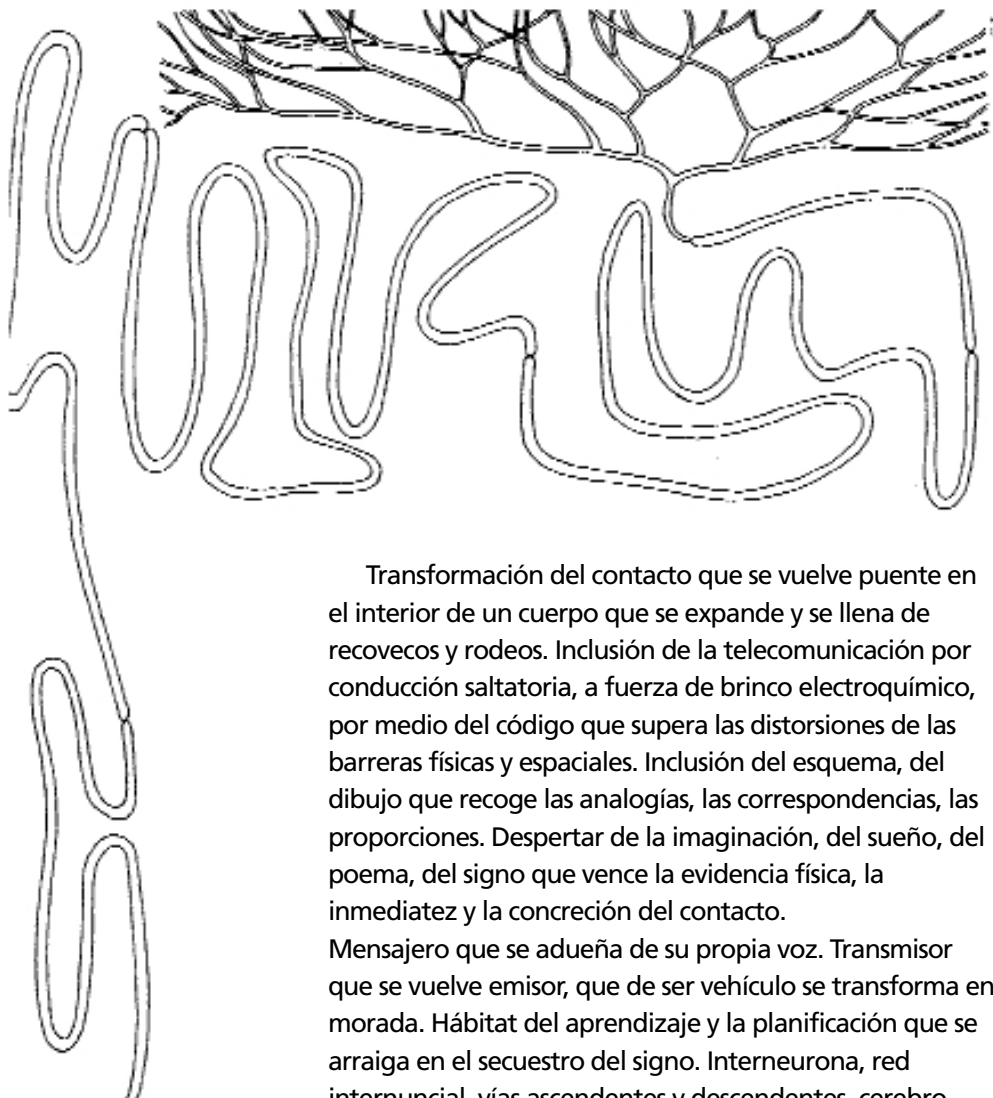
**Figura 38.** . Esquema de las uniones de una célula epitelial en el microscopio electrónico. Las células se mantienen unidas por medio de distintos tipos de contacto; cuando las células varían de volumen los engranajes deshacen sus pliegues o los acentúan según sea el caso.

El signo hace su aparición al mismo tiempo que la vida se envuelve en una membrana, al mismo tiempo que un cuerpo se recorta sobre el fondo del universo. Desde la célula única hasta el entramado de miles y miles de millones de células, un mensaje viaja desde su fuente hasta su destino a través de un canal.

A través de la adherencia, del gel que llena y envuelve todas las células, que se hincha y se aprieta, se vuelve líquido o fibroso, magma, sangre, tuétano y linfa, capilar, tendón y ligamento, hueso sólido y cartilago elástico, músculo extenso que se contrae y se estira. Tejido conectivo, metamembrana, sangre, linfa, músculo y hueso, todos ellos sinónimos de una comunicación que es contacto, química y mecánica de la asimilación y el desecho, de la tracción y el empuje, de la inercia y la resistencia, del acercamiento y la retirada.

Un solo signo que emerge en la contigüidad del emisor y el receptor, y amolda el cuerpo como un vestido hecho a la medida. Huella que se inscribe en el cuerpo como pisada en la arena; dibujo que se pinta en la unión de la figura y el fondo, del dorso y el anverso, del negativo y el positivo; signo sensual que se integra en el interior del discurso fundamental de la materia viva que se expande y se concentra.

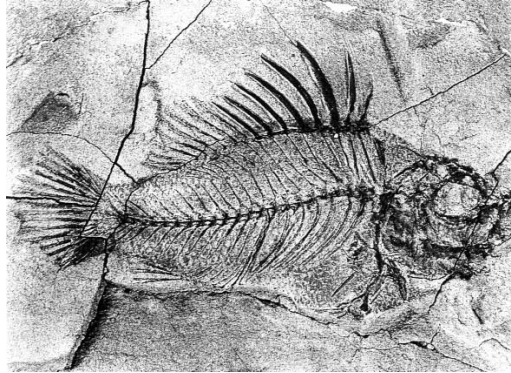
Otro mensaje viaja a través del desprendimiento, por medio de la conexión a distancia, por el espacio que se estira en el interior de una célula, que divide, que separa, que aleja, que interpone un intervalo ahí donde antes sólo había amalgamiento, roce, envolvimiento. Un canal que se convierte en vehículo veloz todo terreno, capaz de circular en las corrientes de la sangre, de la linfa, del nervio, del músculo y del hueso. Glóbulo blanco, neurotransmisor y hormona, nombres diferentes asignados a un solo mensajero de talones alados que viaja al interior del territorio sin fracturas del cuerpo entero.



**Figura 39.** La neurona y su extensión. Las neuronas se conectan entre sí y con otros tipos celulares a través de sus terminales, conduciendo el estímulo electroquímico hacia todos los niveles del cuerpo.

Transformación del contacto que se vuelve puente en el interior de un cuerpo que se expande y se llena de recovecos y rodeos. Inclusión de la telecomunicación por conducción saltatoria, a fuerza de brinco electroquímico, por medio del código que supera las distorsiones de las barreras físicas y espaciales. Inclusión del esquema, del dibujo que recoge las analogías, las correspondencias, las proporciones. Despertar de la imaginación, del sueño, del poema, del signo que vence la evidencia física, la inmediatez y la concreción del contacto.

Mensajero que se adueña de su propia voz. Transmisor que se vuelve emisor, que de ser vehículo se transforma en morada. Hábitat del aprendizaje y la planificación que se arraiga en el secuestro del signo. Interneurona, red internuncial, vías ascendentes y descendentes, cerebro, corteza, mapa de Brodmann, zonas asociativas, tantos nombres para decir lo mismo: una sola población hablando entre sí en el interior de un recinto que recoge las frases repetidas mil veces y aquellas que nacen y desaparecen día con día, segundo tras segundo, mezcla



**Figura 40.** Pez fósil conservado en roca calcárea.

de la tradición y la innovación, del recuerdo y la imaginación.

Crucigrama intrincado, matriz de la memoria flexible y creativa, de los planos que avanzan y retroceden, de la figura y el fondo intercambiables, de los patrones que se prenden y apagan como las luces de un árbol de Navidad. Encrucijada del razonamiento, del árbol de decisiones, de los conjuntos que se intersectan, se engloban y se separan constantemente.

Signo del tiempo apresado, de la conjugación, la consecuencia, la conjetura, la lógica que inventa el futuro obligado, probable y posible, y de la memoria que inventa el pasado interpretado, censurado y público.

El cuerpo humano abraza las transformaciones de una vida ancestral que se extiende sobre los nexos del intercambio de la ma-

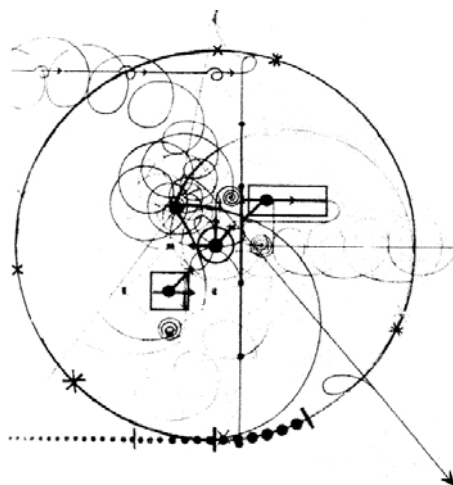
teria y la energía, a través de una membrana, a través de la frontera inicial que separa el mundo inanimado del mundo vivo, de la conexión entre un adentro y un afuera, a través del surgimiento de la sensación que se escurre al interior de un paisaje gelatinoso que inventa asociaciones moleculares y celulares, que explota el conjunto de los estímulos fisicoquímicos para conjuntarlos en un mundo multifacético y adentrarse en él al ritmo de una respiración, al ritmo de una suave ondulación, al compás de unas extremidades.

Las transformaciones del cuerpo son enseguida transformaciones de la relación con el mundo interpretado. Los signos se inscriben en la continuidad de la evolución de los cuerpos que tocan, sueñan y piensan.

## La Notación Laban

La notación de Laban fue creada con la intención de otorgarle a la danza un sistema propio de codificación capaz de reproducir las complejidades inherentes al movimiento expresivo, y dotarla con un sistema articulado y significativo de símbolos, con un lenguaje que, como todo lenguaje, propicia la penetración y la extensión de nuestros poderes naturales de observación.

Si bien Laban no fue el único en enfocarse en el registro de la danza, su empresa difiere de las anteriores por haber colocado el rasgo fundamental del movimiento –a saber: el flujo, la transformación basada en la progresión de formas corporales, trazos en el espacio y matices musculares– en el centro de su preocupación, a diferencia de sus antecesores que sólo describían una sucesión de posturas.



**Figura 41.**  
Dibujo de piso de Oscar Schlemmer para la Danza gestual.

Como en el juego de las estatuas de marfil, el registro del movimiento recogía sólo esos instantes que fijan el cuerpo cada vez que el observador se da la media vuelta. Al contrario, la notación Laban apunta lo que sucede a espaldas del observador, al margen de la mirada petrificante: el paso cauteloso o la carrera desbocada, los brazos ansiosos apretando el torso o estirándose ávidamente, el acecho y la premura apoderándose de la musculatura, salpicados por intermitentes pausas rígidas, jadeantes o tambaleantes.

El movimiento no se detiene, y la posibilidad de extraer de un continuo gradaciones distinguibles –y sobre esta base identificar similitudes, contrastes, emparejamientos, “rasgos de parentesco”, rivalidades y polaridades– es lo que hace que la danza despierte como una forma particular de arte, como un discurso estético dotado con un lenguaje propio al servicio de ideas kinéticas. Desde esta perspectiva, la danza no es una simple secuencia de posturas, gestos y ademanes, es una variación sistemática que se inserta al interior de un proceso de cambio.



**Figura 42a.** Inicios de la Notación Laban.

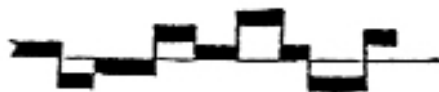
## Progresión

Laban propone varios tipos de partituras, y aquella que da mejor cuenta de la progresión es la que se extiende verticalmente. La partitura inicia abajo de la página y se desarrolla hacia arriba. La progresión de abajo arriba refleja la secuencia de movimientos, es decir su sucesión.

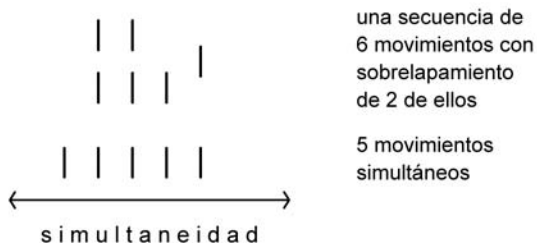
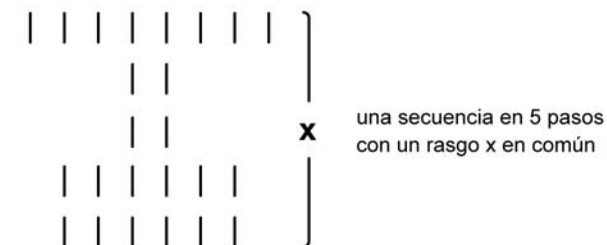
La simultaneidad se registra horizontalmente, colocando los símbolos uno al lado del otro. El nivel horizontal reproduce el instante. Una línea horizontal plagada de símbolos hace referencia a un instante denso en acontecimientos motores, tales como la intervención sincrónica de muchas articulaciones como puede observarse en la danza katali.

Los casos en los que el final de un movimiento coincide con el principio del siguiente corresponden, también, a una simultaneidad.

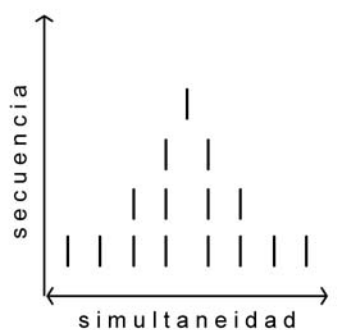
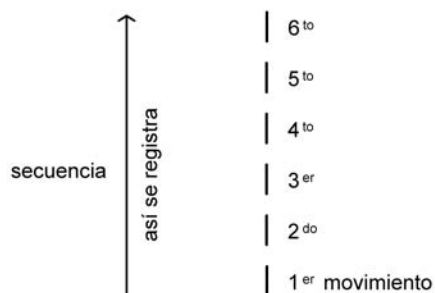
Además, se puede utilizar un tipo de paréntesis para indicar que una cantidad específica de movimientos está dotada con un rasgo particular; o, en otras palabras, que un segmento específico de la secuencia se produce simultáneamente con una intención determinada.



**Figura 42b.** Inicios de la Notación Laban



| un movimiento cualquiera

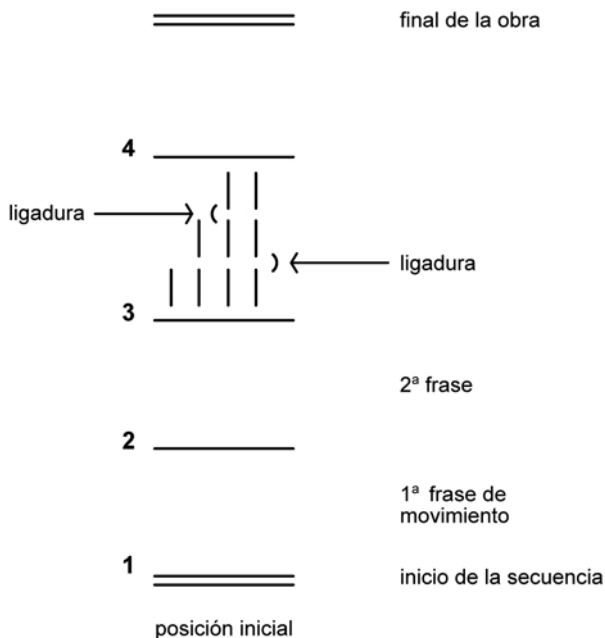


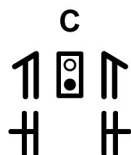
una secuencia de movimientos  
cada vez menos densa

## Fraseo

El fraseo da más información acerca de cómo progresa una secuencia de movimientos:

- Una doble barra horizontal señala el principio y el final de un texto. Las indicaciones que aparecen abajo de las dobles barras del principio señalan la posición inicial
- Una línea simple horizontal separa las distintas frases del texto. Éstas se pueden numerar para una más fácil ubicación de cada una de ellas.
- Un pequeño arco sirve para ligar un movimiento con el siguiente, de tal modo que lo que queda enfatizado es una transición fluida, como en el caso de un movimiento que se funde en otro.





La Notación Laban refleja el diseño corporal de un cuerpo que se organiza desde un eje y proyecta sus extremidades a cada lado. Registra la cabeza, el tronco, las extremidades, así como cada uno de sus segmentos, articulaciones y caras.

cabeza c

tronco □

pecho □

cintura □

pelvis □

|| Signo básico  
para extremidades

brazos

brazo izquierdo || || || brazo derecho

pierna izquierda || || || pierna derecha

piernas

□ signos básicos  
para área del cuerpo

**Caras**

anterior

izquierda □

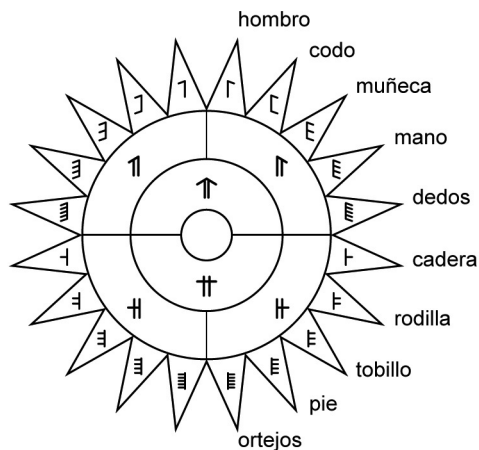
derecha □

posterior

□ cara anterior  
del tronco

□ cara posterior  
de la cabeza

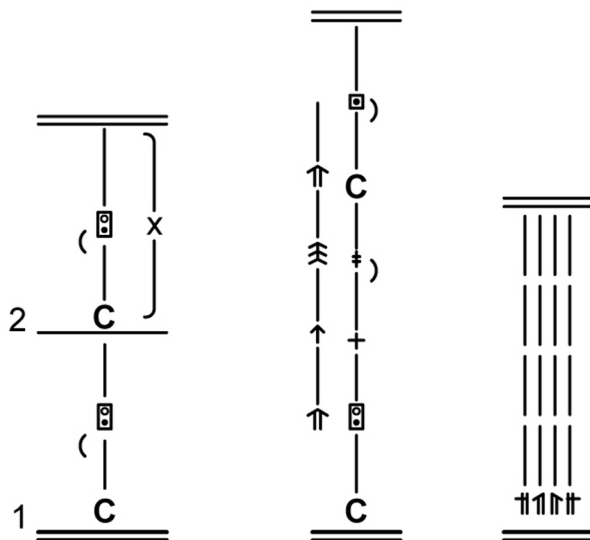
□ cara derecha  
del brazo izquierdo



⌘ las dos manos

⌘ los dos codos

⌘ los dos pies

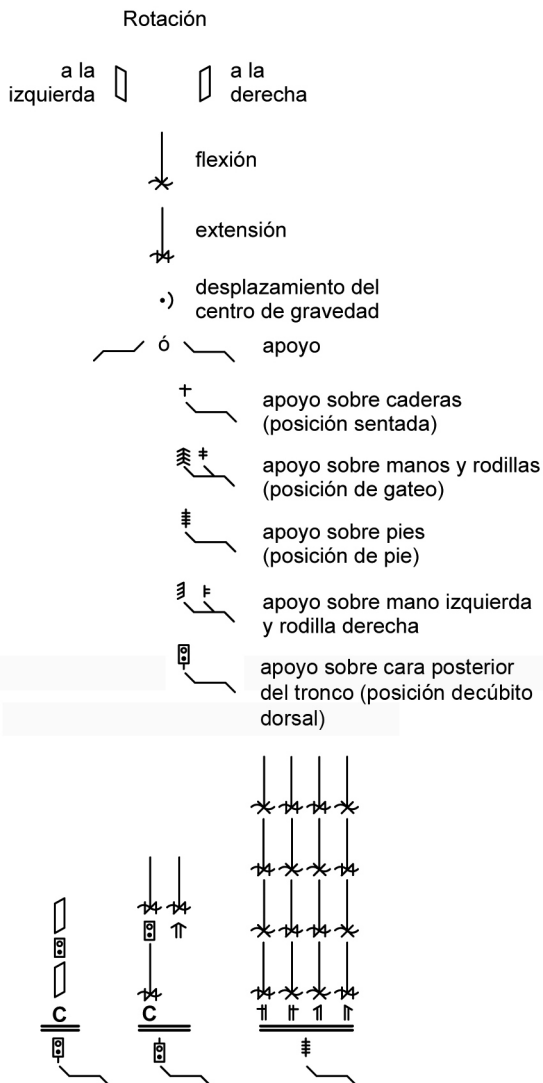


Registro elemental que permite observar qué partes del cuerpo son las que intervienen y en qué orden.

## Acciones

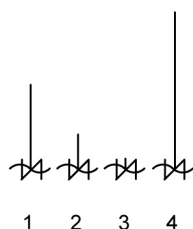
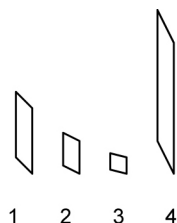
Las acciones son símbolos que se refieren a la mecánica del movimiento, tales como flexión, extensión, rotación, desplazamiento del centro de gravedad o apoyo del cuerpo sobre el piso.

La longitud variable de estos símbolos indica la duración de la acción. Salvo en el caso del apoyo, el símbolo corporal se coloca antes de la acción para señalar cuál parte del cuerpo es la que ejecuta el movimiento. Si no aparece otro símbolo corporal, ello indica que es la misma parte del cuerpo la que ejecuta la siguiente acción.

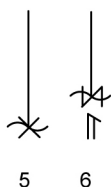
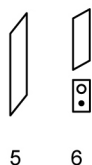


Los signos que hacen referencia a las acciones muestran su duración por medio de su longitud. Cuanto más alargado es un signo más tiempo toma en realizarse.

Los signos para el cuerpo que se adhieren a una acción, forman parte de la duración de la acción, de tal modo que ésta se mide desde la base del signo para cuerpo hasta la cima del símbolo para la acción.



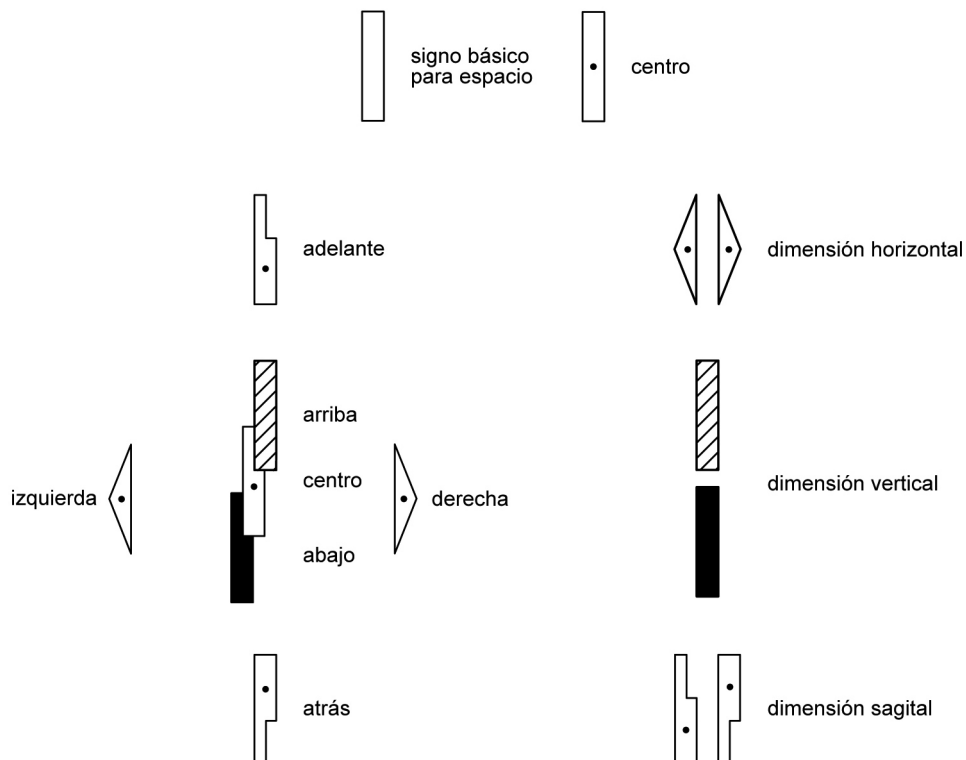
La acción núm. 2 dura la mitad del tiempo, la núm. 3 un cuarto, la núm. 4 el doble de tiempo, tomando como referencia la acción núm. 1



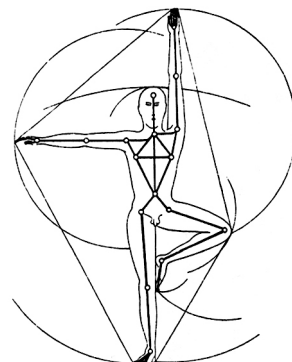
La acción núm. 5 y núm. 6 duran lo mismo. Lo único que cambia, es que la acción núm. 6 incluye una indicación para el cuerpo.

## Espacio

Laban diferencia entre dos tipos de espacios. El espacio personal, o espacio de la gesticulación, rodea el cuerpo como una burbuja y es accesible por medio de movimientos en los que no interviene la locomoción, paso, brinco, ruedo, marometa, etc.; también se nombra kinesfera y su contorno adopta formas más o menos simétricas según el alcance o la proyección del cuerpo en cada una de las dimensiones.



La kinesfera recoge las referencias espaciales de las tres dimensiones y sus derivados. El sistema de orientación del movimiento más común es el que se conoce con el nombre de referencia estándar. Ésta toma en cuenta la posición de pie con relación al eje de gravedad, de tal manera que arriba siempre es en dirección al cielo, abajo en dirección a la tierra, adelante en dirección al frente y atrás hacia la espalda. Los lados también se definen con respecto al intérprete y no al espectador.



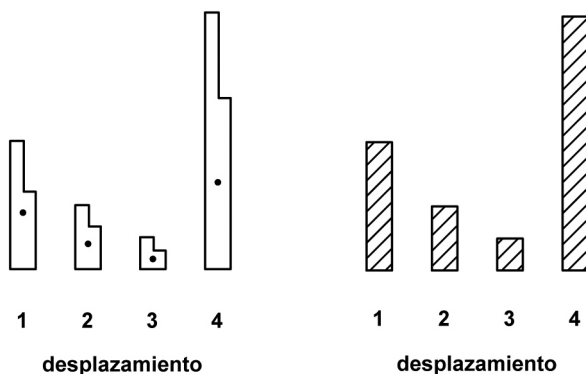
**Figura 35.**  
*Man and art figure* en The theater of the Bauhaus.

Esta posición se registra:

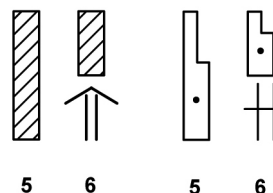


tomando como referencia el desplazamiento núm. 1:

- el desplazamiento núm. 2 dura la mitad
- el núm. 3 dura un cuarto
- y el núm. 4 dura el doble



Los signos para desplazamiento en el espacio, se someten al mismo procedimiento que los signos para la acción. Su longitud determina su duración, y la duración de un desplazamiento se lee desde la base del símbolo para cuerpo hasta la cima del signo para espacio.

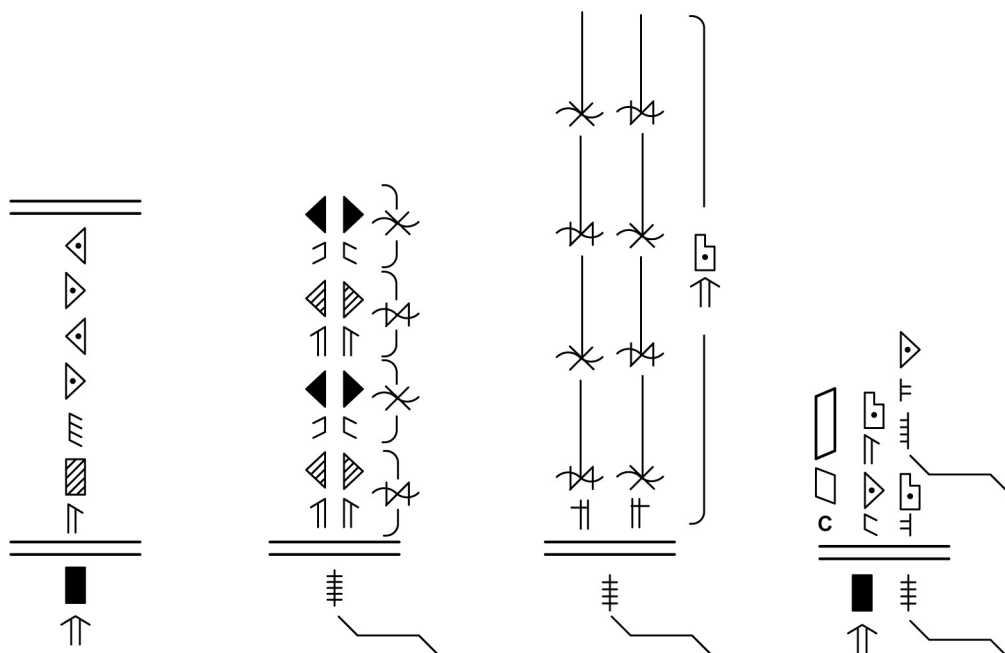


el desplazamiento núm. 5 y núm. 6 duran lo mismo

Además de estar envuelto el cuerpo en una esfera que irradiaba sus dimensiones desde su centro, cada extremidad o segmento del cuerpo tiene su propia esfera de acción con su propio centro definido, como sigue: el centro del brazo es el hombro; el centro de la pierna es la articulación de la cadera; el centro del tronco es la pelvis.

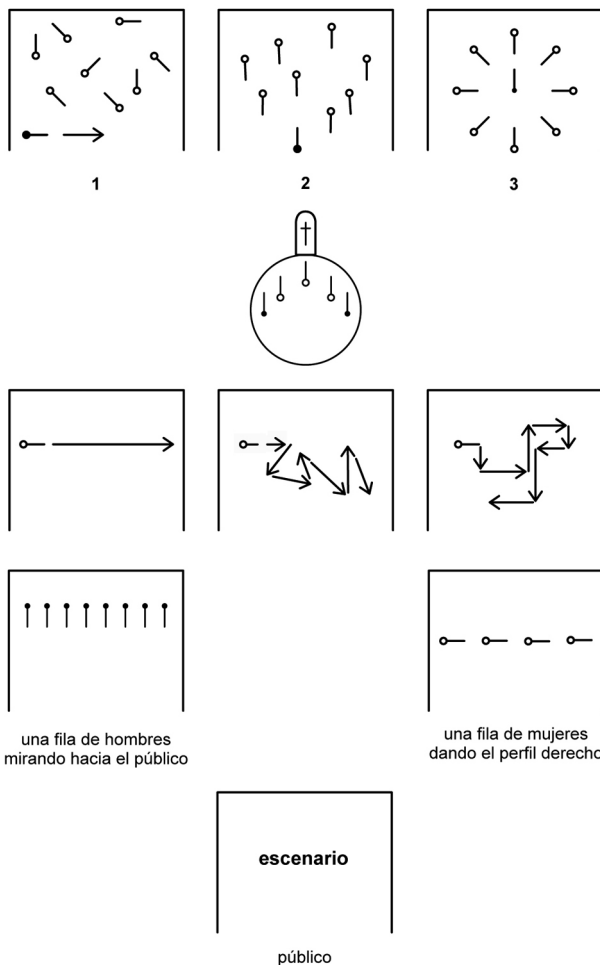
De tal modo que cuando se lee: "brazo abajo", el brazo está estirado a un costado del cuerpo; "rodilla adelante", la rodilla está a la altura de la cadera; "tronco adelante", el tronco se flexiona paralelo al piso.

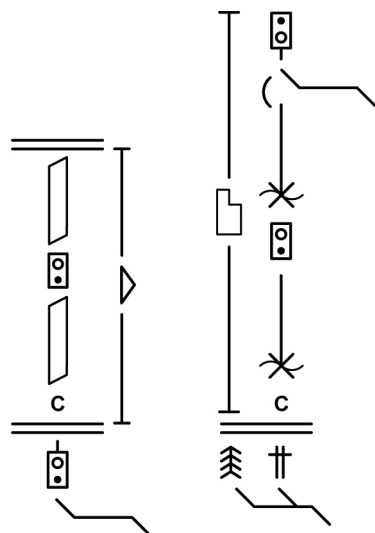
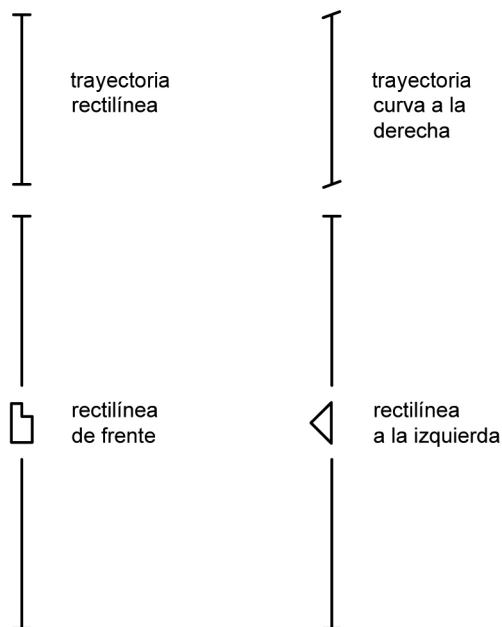
El segundo espacio es el espacio general; es decir aquél que el cuerpo atraviesa por medio de algún tipo de locomoción.



La Notación Laban puede indicar el camino que traza un cuerpo sobre el piso de un espacio particular: escenario, plaza, recinto, etc.; y añadir cambios de frente, o la relación de un cuerpo con un foco particular, sea espectador, capilla, bandera... u otro intérprete.

El dibujo de piso puede constituir la única indicación del desplazamiento de un cuerpo, o complementar una partitura. En tal caso se inscribe a un lado de la partitura o abajo de la misma, e incluye el intervalo de frases de movimiento que se sujetan a esa forma de deambular.





Para registrar el camino, existe un segundo método integrado en la partitura; se compone con líneas verticales de la misma longitud de las frases que abarca, con indicadores en los extremos de éstas que señalan si se trata de una trayectoria rectilínea o curva.

Las trayectorias pueden incluir un indicador de la dirección del desplazamiento del cuerpo, tal como trayectoria rectilínea hacia el lado derecho del cuerpo, o hacia atrás, etc. Estos indicadores incluidos en la trayectoria hacen referencia a un dibujo sobre el piso; por lo tanto, no contienen diferenciación de niveles mediante punto, rayas o sombreado.

Además de informar acerca de la progresión del movimiento, el tipo de acciones que involucra, la participación del cuerpo y su proyección en el espacio, la Notación Laban proporciona símbolos que hacen referencia a la cualidad del movimiento.

Todos los símbolos relativos a la dinámica del movimiento incluyen una pequeña barra oblicua.

Estos símbolos se integran a la partitura por medio de un tipo particular de paréntesis destinado a englobar los signos que representan una secuencia de movimiento con un rasgo en común.

Laban distingue tres tipos de experiencias sensibles. Estas son consecuencia de la manera como interactúa un intérprete con el espacio, la gravedad y el tiempo.

La primera dinámica, relacionada con la atención hacia el espacio, provee al movimiento con un semblante de concentración o distracción. La concentración implica una atención enfocada, restringida; la distracción implica una participación en el espacio global, una atención plurifocal que abarca un amplio espectro del espacio. Ambas forman parte de la dinámica espacio y se conocen como espacio directo y espacio indirecto, respectivamente.

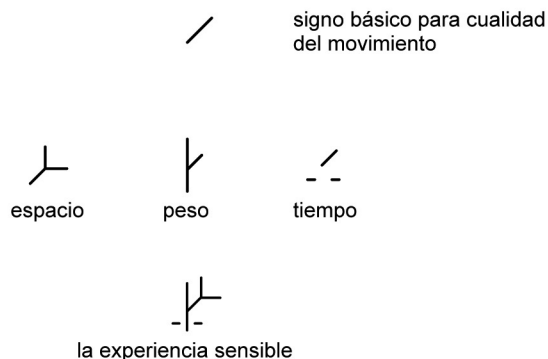
La segunda dinámica se conoce con el nombre de peso y se refiere a la interacción de un cuerpo con la gravedad, que proporciona una impresión de liviandad, de movimiento etéreo, de un cuerpo sujeto a una gravedad disminuida; o de fuerza, aplomo, firmeza, de un cuerpo que recoge y concentra la gravedad. La primera experiencia recibe el nombre de peso liviano y la segunda de peso fuerte.

Una tercera dinámica implica el control sobre el tiempo, y otorga al movimiento una sensación de suspenso, de un tiempo que se estira, se prolonga, derrite el tictac regular de un reloj; o, al contrario, un movimiento que atrapa al vuelo un instante, un relámpago, un parpadeo, un movi-

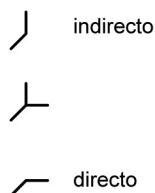
miento casi demasiado efímero para existir. La primera cualidad se llama tiempo sostenido y la segunda tiempo repentino.

Todas estas dinámicas involucran un alto grado de control muscular dirigido hacia la

expresividad del movimiento. Reflejan un dominio sobre la modulación de la contracción y relajación muscular por medio de la fluctuación y la transición entre distintos grados de tono muscular.



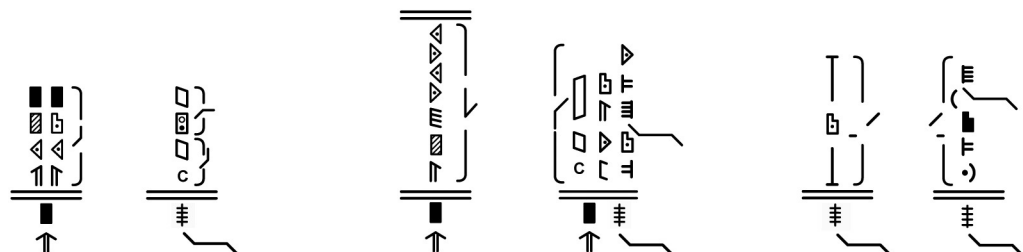
### El espacio



### El peso



### El tiempo



## La coreografía innata

El movimiento nace entero. Los reflejos representan patrones heredados, estereotipados y automáticos que coordinan el cuerpo, el espacio tridimensional y una experiencia sensible particular. Cada reflejo emerge como un todo indivisible y encierra los enlaces naturales entre cada aspecto del movimiento. La mayoría de los reflejos aparecen hacia el último mes de gestación y se integran a la corteza motora alrededor del sexto mes después del nacimiento.

A partir de ese momento, la secuencia innata es susceptible de ser descompuesta y cada uno de sus elementos puede ser utilizado de forma independiente en la formación de nuevas secuencias. La posibilidad de contar con elementos individuales abre paso al aprendizaje de frases de movimiento que se forman al margen de las condiciones iniciales de su aparición. En este sentido, la integración de los reflejos a la corteza motora otorga la posibilidad de elaborar a partir de ellos un discurso estético.

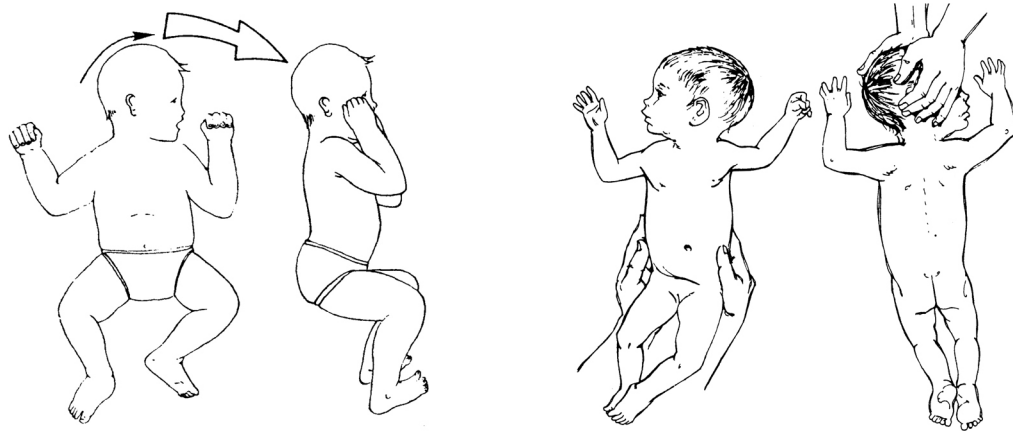
Los seres humanos compartimos nuestros reflejos con todos nuestros ancestros vertebrados. El movimiento humano se distingue del de sus antepasados en el momento en que los reflejos llegan a ser subsumidos al control voluntario otorgándole al ser humano un repertorio de secuencias aprendidas extraordinariamente vasto y diverso.

## El giro

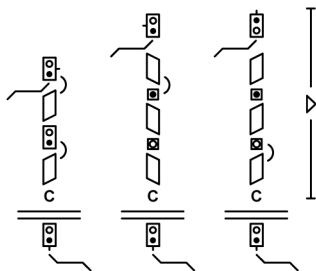
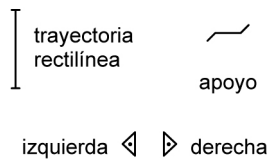
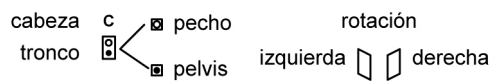
El giro se estructura a partir de los reflejos de rotación que involucran la cabeza y el tronco, el esqueleto axial. En el reflejo más primitivo interviene el tronco en bloque. Los reflejos subsiguientes articulan el pecho y la pelvis. La coordinación de la cabeza y el tronco por medio de la rotación permite al bebé dar giros completos y desplazarse por el piso por medio del

ruedo, en un periodo en el que aún no puede ponerse de pie.

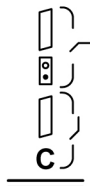
Los reflejos de rotación estructuran la atención hacia el espacio por medio de la rotación de la cabeza que actúa como un faro al pasear la mirada alrededor, y por medio de la rotación complementaria del tronco que restablece la alineación del cuerpo y una actitud dirigida hacia un solo foco.



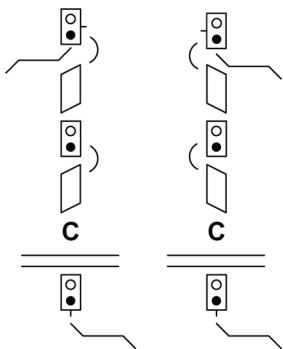
**Figura 44.** Rotación a partir de la cabeza o de la pelvis. El cuerpo reestablece su alineación por medio de la rotación.



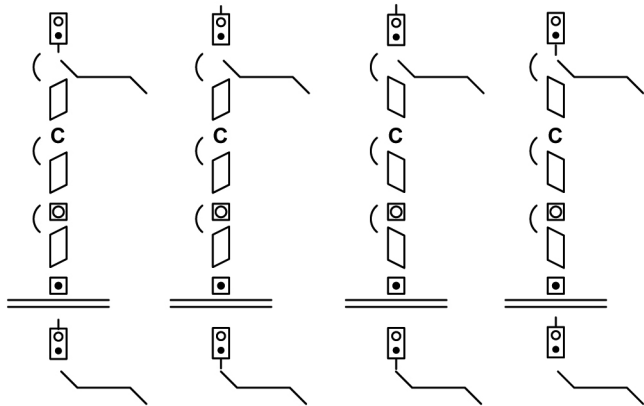
espacio



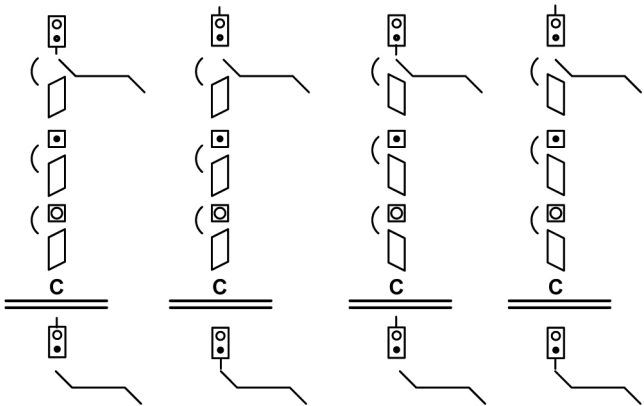
El reflejo de rotación



El reflejo de enderezamiento del cuerpo a partir de la pelvis

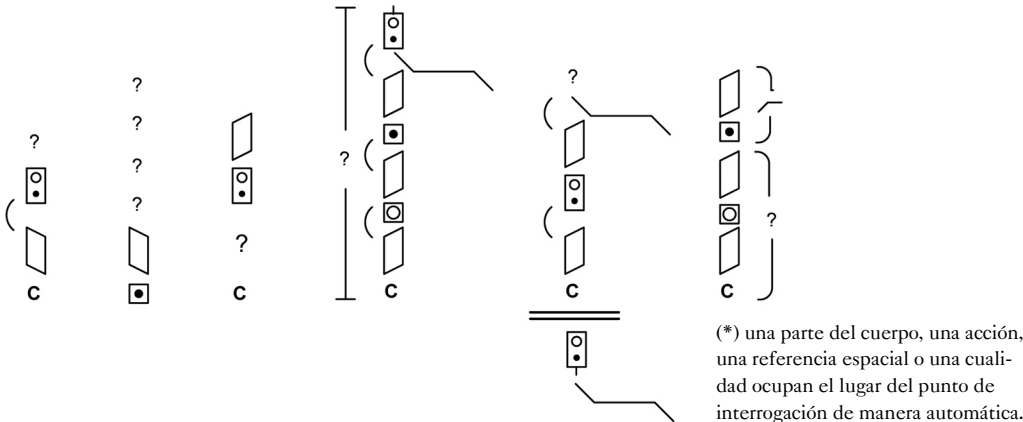


El reflejo de enderezamiento del cuerpo a partir de la cabeza

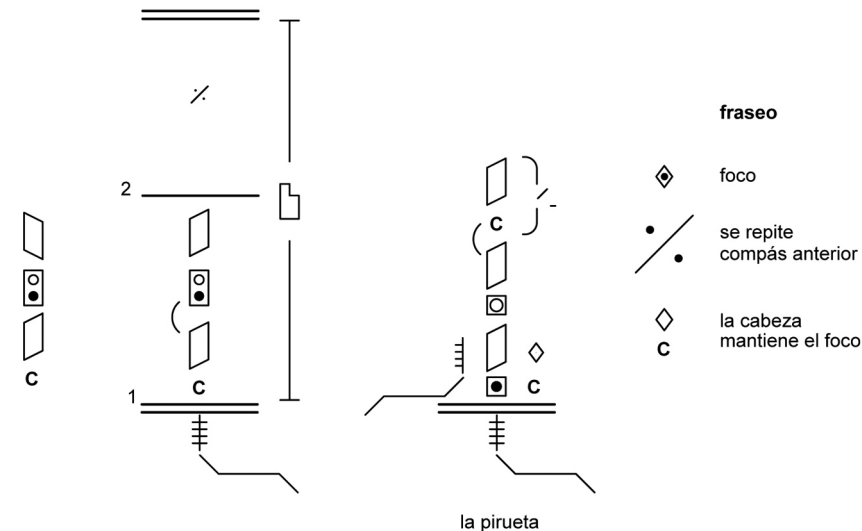


# El giro estereotipado

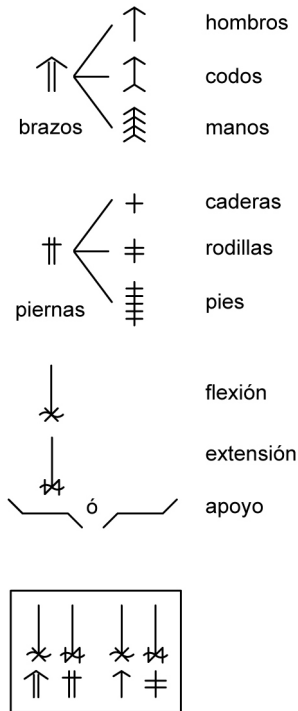
Cuando se trata de un reflejo, la secuencia es estereotipada, genéticamente programada, por lo que los movimientos se suceden en un orden definido, e integran una proyección del cuerpo en el espacio y una experiencia sensible particular. La sucesión y la combinación de un reflejo es previsible y por lo tanto deducible. (\*)



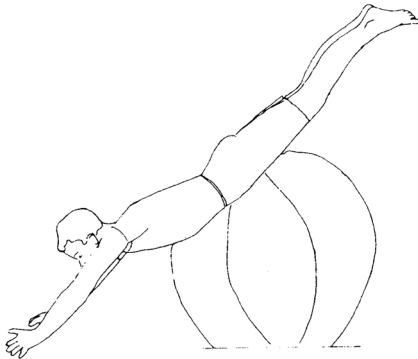
## Secuencias voluntarias basadas en el giro



## El subeibaja



Flexión y extensión simétrica donde son los dos brazos o las dos piernas, y sus distintas articulaciones las que se doblan o estiran.

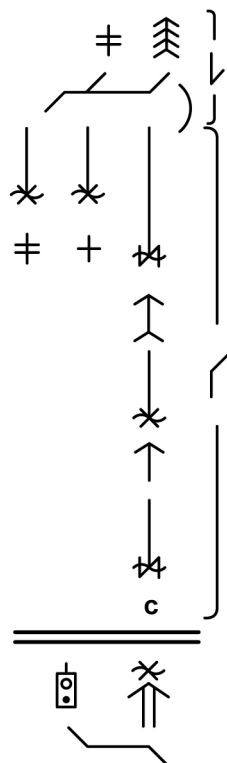
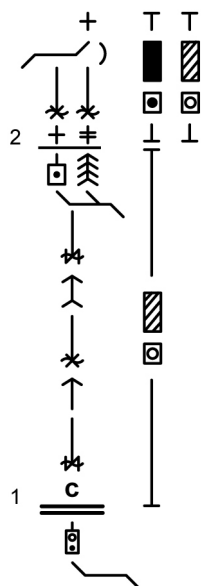
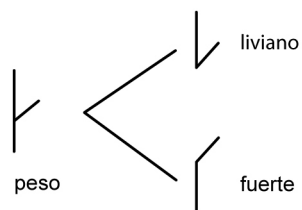
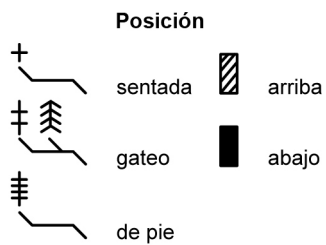


El giro hasta voltearse sobre la panza inicia la etapa de la verticalización del cuerpo por medio de la tonificación de la musculatura anteroposterior. La verticalización inicia la coordinación de las extremidades, y en ella intervienen dos tipos de reflejos: los reflejos de flexión y extensión simétrica y los reflejos de sostén. Los primeros involucran la flexión o extensión simultánea de los dos brazos o las dos piernas y sus distintas articulaciones; y los segundos, el estiramiento de las extremidades para levantar el cuerpo del piso y mantener la posición erguida.

La articulación del pecho y la pelvis, elaborada en la rotación, entra ahora al servicio de la adquisición de la posición bípeda por medio de un constante subir y bajar que transporta al cuerpo a través de los diferentes niveles del espacio, desde la posición acostada hasta la posición de pie, pasando por la posición sentada y de gateo.

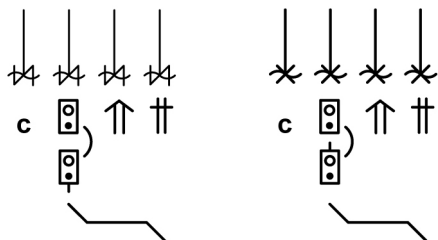
**Figura 45.**

Extensión de brazos y piernas, característica de un patrón de verticalización en este caso al servicio de una actividad voluntaria

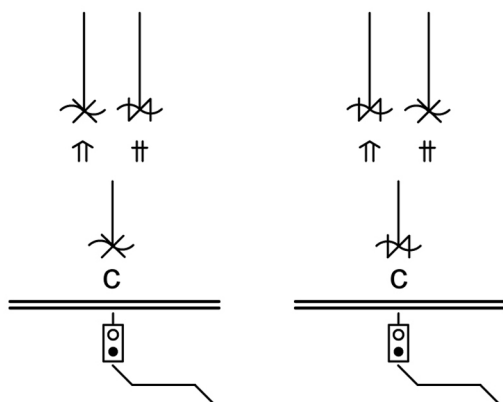


Toda esta etapa se caracteriza por un aumento drástico del tono muscular y una oposición franca a la gravedad. Este periodo alterna constantemente la experiencia del aplomo y la resistencia a la caída que se refleja en la cualidad fuerte, con momentos en los cuales toda la actitud del cuerpo refleja la cualidad liviana, que coincide con el establecimiento de la alineación de la cabeza y el tronco en el eje vertical.

### El reflejo tónico del laberinto



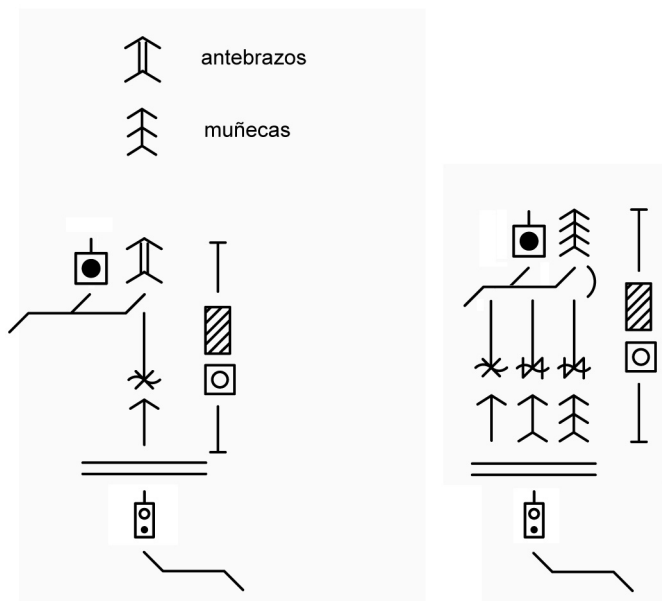
### El reflejo tónico simétrico del cuello



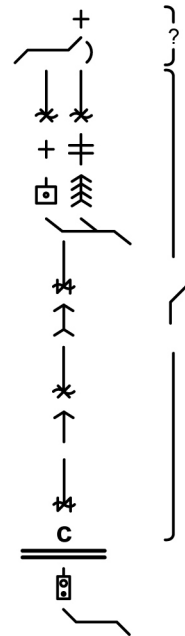
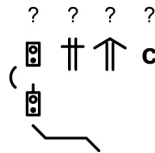
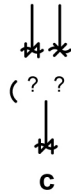
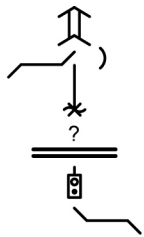
## Reflejo de sostén de las piernas



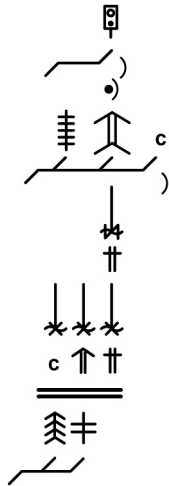
## Reflejo de sostén de los brazos



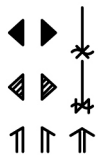
## La verticalización estereotipada



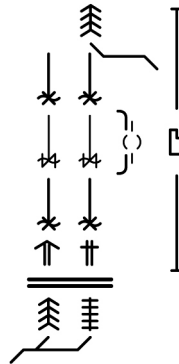
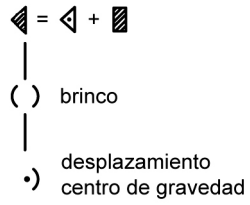
## Secuencias voluntarias basadas en la verticalización



la marometa

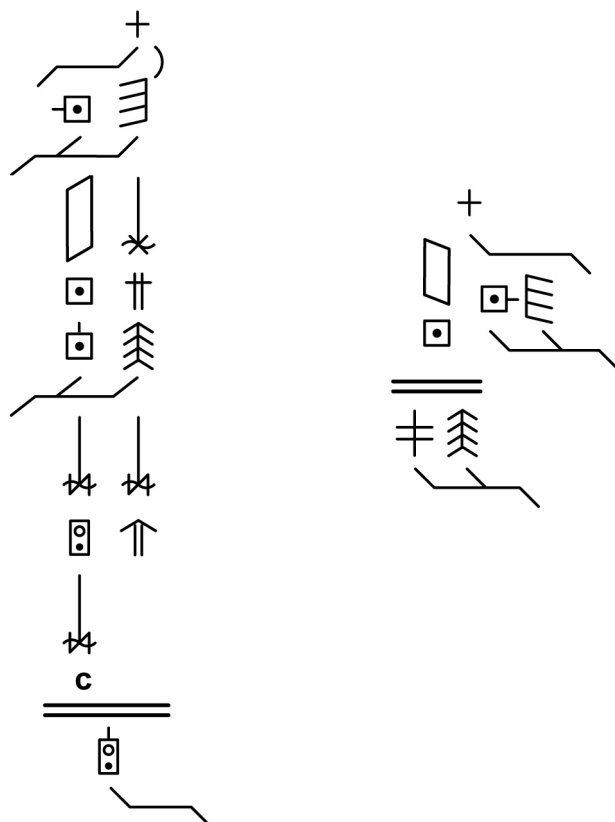


el vuelo



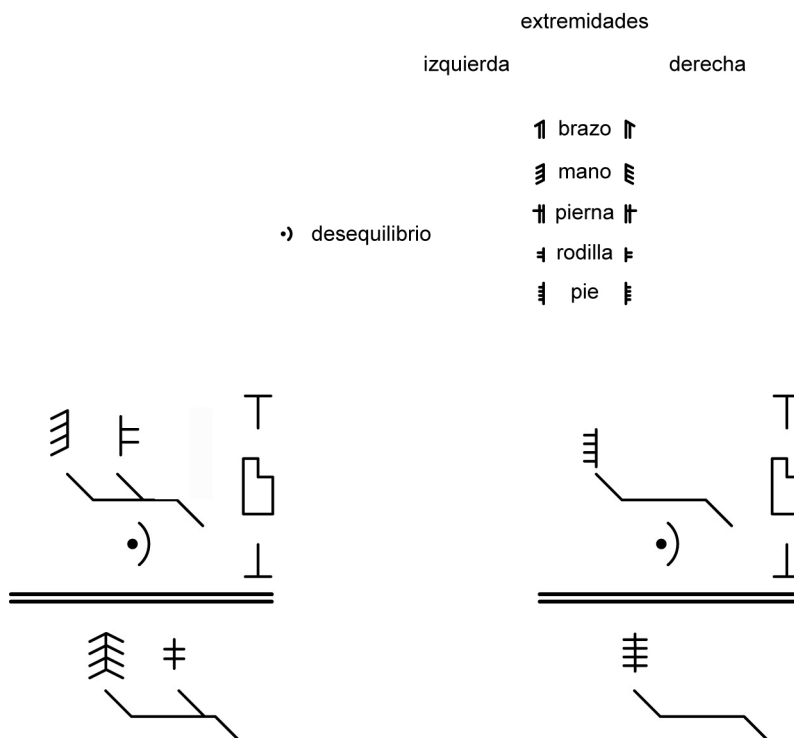
el brinco de conejo

Además de viajar por los distintos niveles del espacio por medio de los reflejos de verticalización, el niño aprende a transitar de un apoyo a otro integrando la rotación, que en esta etapa ya maneja con mucha destreza.



## Desequilibrio y locomoción integral

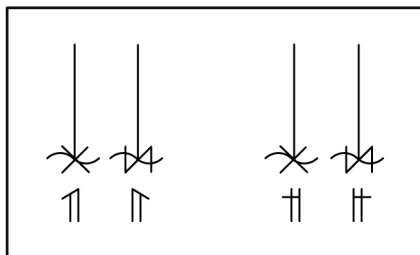
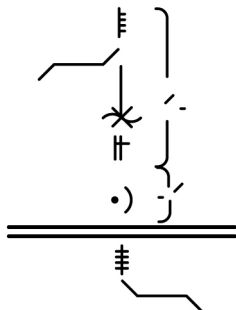
La locomoción se basa en el desequilibrio que implica la disminución de la base de sostén y el desplazamiento del centro de gravedad, al pasar de un sostén sobre cuatro a dos extremidades, como en el caso del gateo, o de dos piernas a un pie, en el caso de la locomoción bípeda.



La constante pérdida y recuperación del equilibrio que interviene en la locomoción tiñe esta etapa con una atmósfera de suspenso, de un cuerpo anticipándose al desenlace de su inestabilidad, que se interrumpe por reveses abruptos gracias a la intervención de los reflejos que protegen al cuerpo en su caída. Esta etapa estructura la cualidad dinámica del tiempo.

tiempo

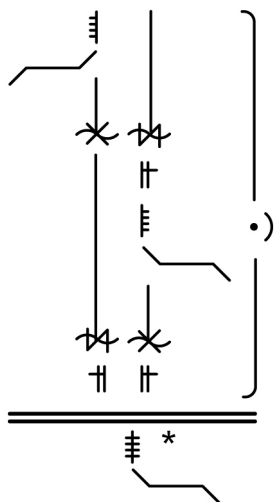
sostenido      - /      / -      repentino



Extensión y flexión asimétrica, en la que cuando se flexiona una extremidad, la extremidad del lado contrario se extiende; o viceversa.

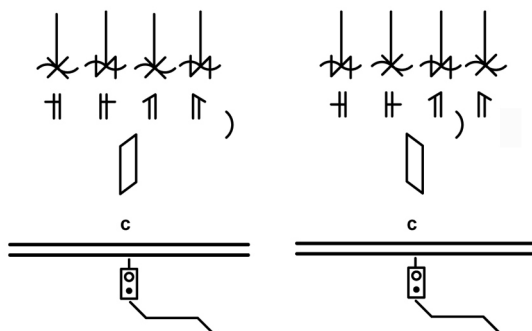
La locomoción integra la rotación del tronco con la flexión y extensión de las extremidades. El patrón de flexión y extensión de la locomoción es asimétrico; esto significa que cuando un brazo se flexiona, el otro brazo se extiende, o viceversa. Lo mismo sucede con las piernas.

## Reflejo de la marcha

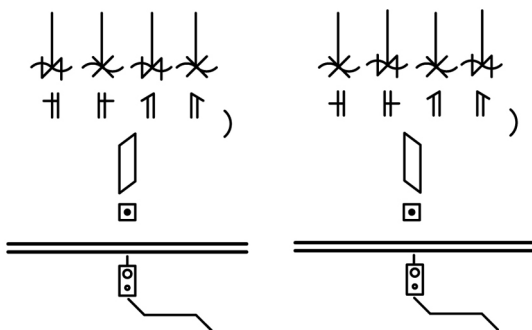


\* El bebé está sujetado en posición vertical de pie.

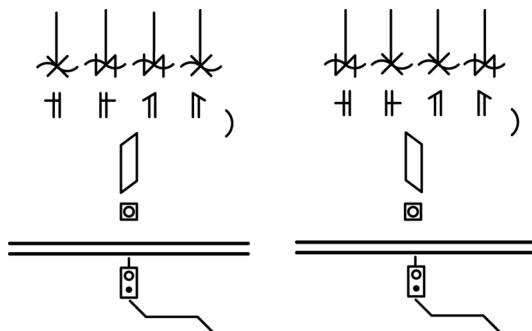
## Reflejo tónico asimétrico del cuello



## Reflejo de reptación

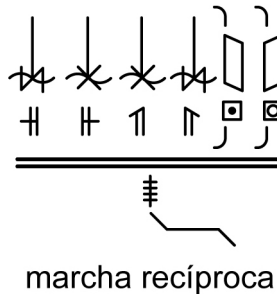
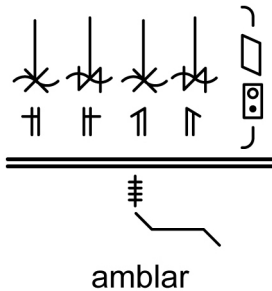


## Reflejo tónico lumbar



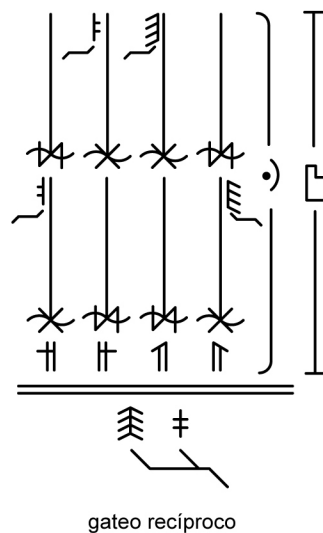
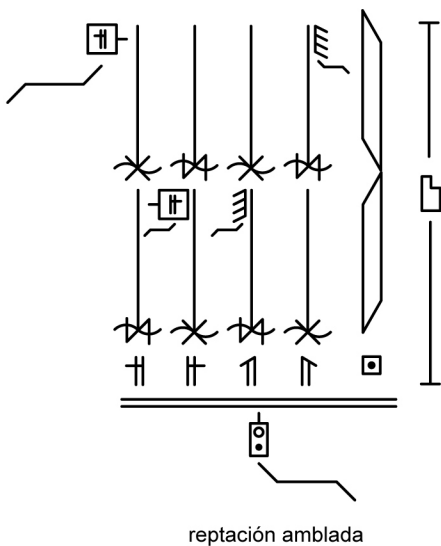
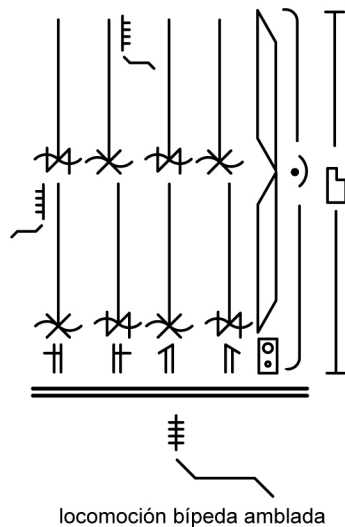
Existe una forma inmadura de locomoción, denominada amblar, que implica la extensión o flexión simultánea de las dos extremidades del mismo flanco. En el patrón maduro, las extremidades exhiben un patrón de coordinación cruzada, es decir que cuando una pierna se extiende, el brazo situado en el otro flanco se flexiona, y la perna contralateral se flexiona a la vez que se extiende el otro brazo.

En el amblar, el tronco gira en bloque, lo que corresponde también a la forma temprana de la rotación. En la marcha recíproca el pecho y la pelvis se articulan y rotan en sentido contrario. En cualquier caso, el patrón de flexión asimétrica se mantiene.

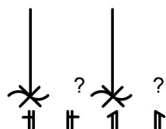
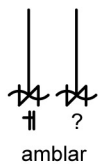
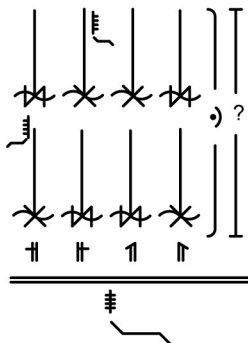
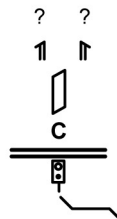
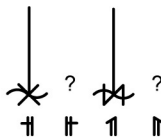
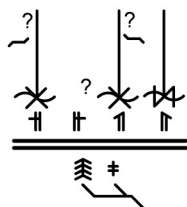


El patrón de locomoción se integra en distintos niveles del espacio, en el proceso de verticalización del cuerpo y de los cambios de apoyo característicos de esta etapa. La reptación, o sea la locomoción pecho al piso, y el ganeo son patrones innatos; la locomoción bípeda es aprendida, lo que habla de su reciente adquisición en la evolución.

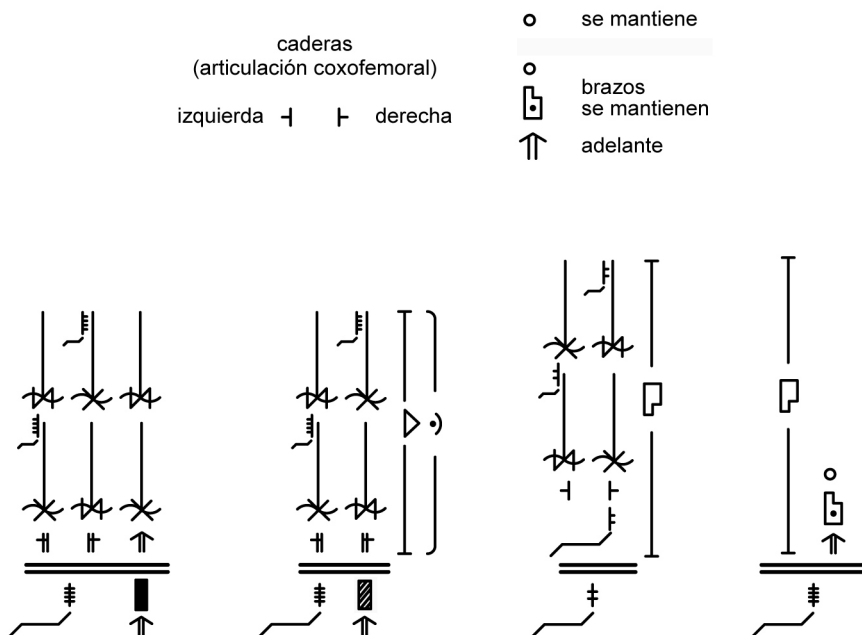
cara interna  
 pierna izquierda   
 pierna derecha

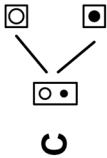
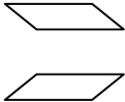
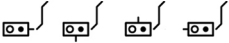
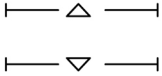
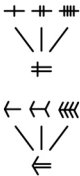
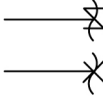
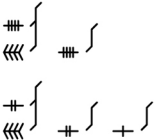
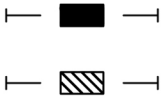
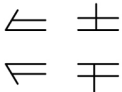
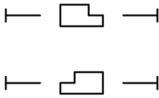
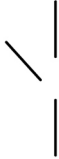


## La locomoción estereotipada



## Secuencias voluntarias basadas en la locomoción



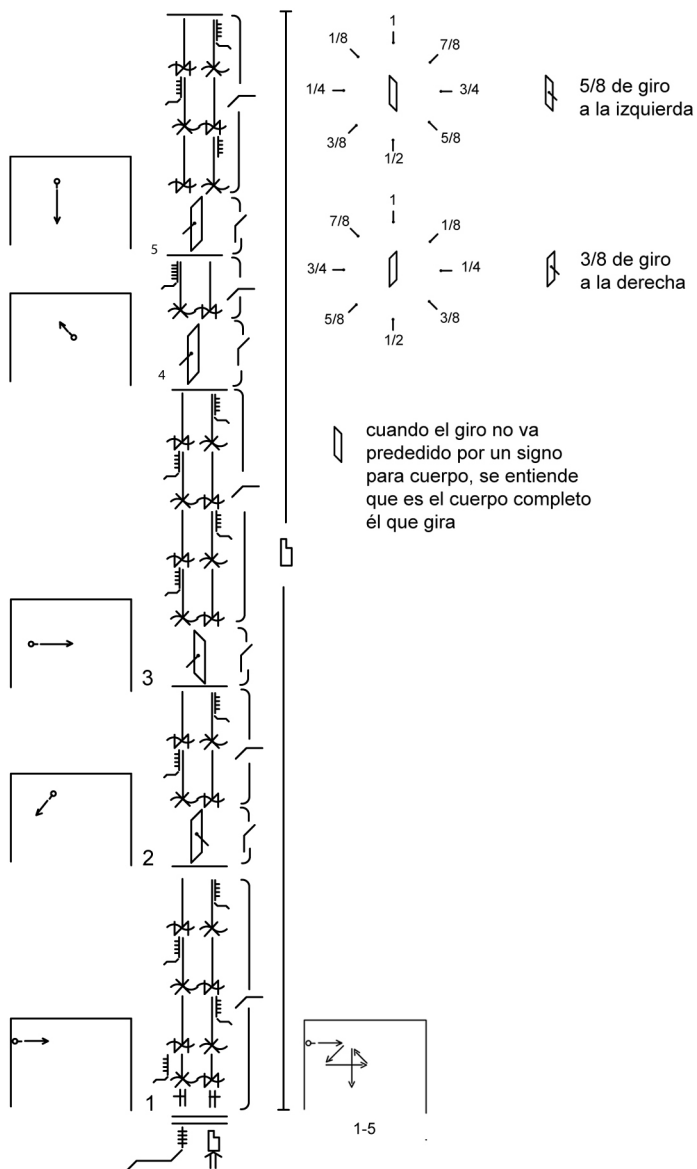
| Patrón          | Cuerpo                                                                               | Acción                                                                            | Apoyo                                                                             | Espacio                                                                            | Dinámica                                                                          |
|-----------------|--------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
| Giro            |    |  |  |   |  |
| Verticalización |    |  |  |   |  |
| Locomoción      |  |  |  |  |  |

## El cisne

[illegible]

## La sonámbula

Es un patrón convencional de locomoción: paso alternado y trayectoria frontal. La trayectoria se quiebra por medio de giros erráticos y duros. Los brazos se mantienen extendidos al frente.



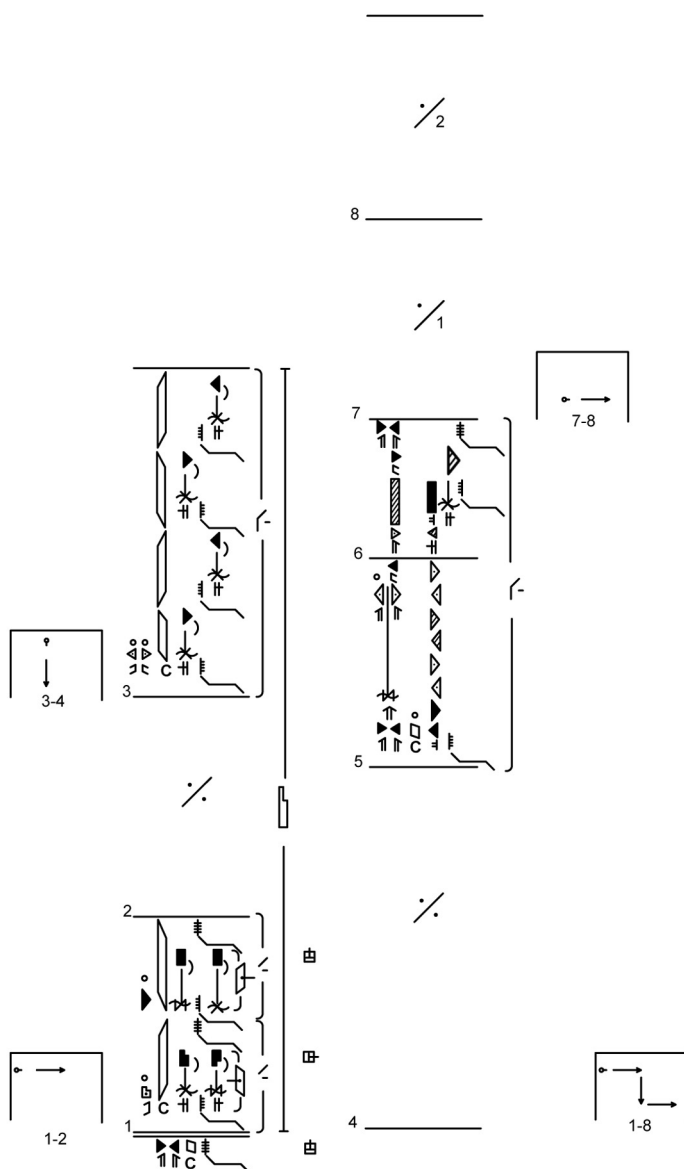
## La prisionera

Esta danza exhibe secuencias ricas en movimientos simultáneos. Todos los patrones naturales están transformados y la danza enfatiza quiebres en rodillas y codos, constantes cruces : "pierna izquierda a la derecha", "cabeza gira a un lado, tronco al otro lado", etc., y un semblante frenético por medio del uso constante del tiempo repentino.

⌋ se repite  
compás anterior

□ intérprete situado  
mirando al público

⊞ intérprete situado  
dando el perfil  
derecho al público





## Fuentes iconográficas

### Figura 1.

La evolución del universol  
en *Evolución. Sociedad, ciencia y universo*,  
Rees, Martin, trad. por Néstor Herrán,  
edición de Andrew C. Fabian,  
Tusquets Editores, Barcelona, 2001,  
p.221 (Colección Metatemas).

### Figura 2.

*El universo elegante*, Green Brian, Editorial Planeta,  
Barcelona, 2001, pp. 166, 167.

### Figura 3.

*La trama de la vida*, Capra, Fritjof, trad. por David  
Sempau, Editorial Anagrama, Barcelona, 1998, p. 259.

### Figura 4.

*Journal de Nijinsky*, trad. por G. S. Solpray,  
Editorial Gallimard, 1980, foto 7.

### Figura 5.

*View of German Dance in the Weimar Republic*,  
A. Schifftanz, editado por  
Valerie Preston-Dunlop y Susan Lahusen,  
Dance Books Ltd., Londres 1990, foto 9.

### Figura 6.

*Células vivas y poblaciones celulares*,  
Policard, A, trad. por Juan Massot Gimeno,  
Editorial Labor, Barcelona, 1970, p. 113.

### Figura 7.

*El comportamiento animal*,  
Alvarez Fernando, Luis Arias de Reyna y Francisco Braza,  
Dirección editorial Manuel Salvat,  
Salvat Editores, Barcelona, 1973, p. 59.

### Figura 8.

*The Decorative Art of Léon Bakst*,  
Alexandre Arsène, trad. por Henry Melvill,  
Dover Publications, Inc., Nueva York, 1972, p. 31.

### Figura 9.

Briggs, J. y F.D. Peat, *Espejo y reflejo: del caos al orden*,  
trad. por Carlos Gardini, 3 ed., Editorial Gedisa,  
Barcelona, 2001, p. 101.

### Figura 10.

*La trama de la vida*, Capra, Fritjof,  
trad. por David Sempau,  
Editorial Anagrama, Barcelona, 1998, p. 126.

### Figura 11.

*View of German Dance in the Weimar Republic*,  
A. Schifftanz, editado por Valerie Preston-Dunlop y Susan  
Lahusen, Dance Books Ltd., Londres 1990, foto 18.

### Figura 12.

*Elementary Reading Studies*, editado por Peggy Hackney,  
Sarah Manno, Muriel Topaz, The Dance Notation Bureau,  
Inc., Nueva York, 1970, p. 31.

### Figura 13.

*Magritte*, editado por David Larkin,  
Ballantine Books, Nueva York, 1972, p. 33.

### Figura 14.

*Animals without Backbones*, vol. II,  
Buchsbaum, Ralph, Penguin Books,  
Middlesex, 1963, p. 115.

### Figura 15.

*Células vivas y poblaciones celulares*,  
Policard, A, trad. por Juan Massot Gimeno,  
Editorial Labor, Barcelona, 1970, p. 31.

### Figura 16.

*Animals without Backbones*, vol. I, Buchsbaum, Ralph,  
Penguin Books, Middlesex, 1963, foto p. 17.

### Figura 17.

*Animals without Backbones*, vol. I,  
Buchsbaum, Ralph, Penguin Books, Middlesex, 1963, p. 54.

**Figura 18.**  
*Animals without Backbones*, vol. I, Buchsbaum, Ralph,  
Penguin Books, Middlesex, 1963, p. 93.

**Figura 19.**  
*Animals without Backbones*, vol. I, Buchsbaum, Ralph,  
Penguin Books, Middlesex, 1963, p. 93.

**Figura 20.**  
*Atlas de anatomía animal*, V. Muedra, S. J., 16 edición,  
Ediciones Jover, Barcelona, 1979, p. lámina B4.

**Figura 21.**  
*Deconstruyendo a Darwin*, Sampedro, Javier,  
Editorial Crítica, Barcelona, 2002, p. 121.

**Figura 22.**  
*The Graphic Work of M. C Escher*,  
trad. por John E. Brigham, Wings Books,  
Nueva York, 1996, gráfica núm. 67.

**Figura 23.**  
*The Thinking Body*, Elsworth Todd, Mabel, 3 ed.,  
Dance Horizons, Inc., Nueva York, 1973, p. 71.

**Figura 24.**  
*Sensory Mechanisms*, Case, James,  
The Macmillan Company, Nueva York, 1966, p. 39.

**Figura 25.**  
*The Thinking Body*, Elsworth Todd, Mabel, 3 ed.,  
Dance Horizons, Inc., Nueva York, 1973, p. ii.

**Figura 26.**  
*De los primeros vertebrados al hombre*,  
Piveteau, Jean, trad. por Juana M. Golpe,  
Editorial Labor, Barcelona, 1967, p. 121.

**Figura 27.**  
*El pasado de un grupo con escaso futuro:  
los orígenes de orangutanes, chimpancés y gorilas*,  
Meike Köhler, en *Antes de Lucy. El agujero negro  
de la evolución humana*, edición de Jordi Agustí,  
Tusquets Editores, Barcelona, 2000, p. 73.

**Figura 28.**  
*Job's Body. A Handbook for Bodywork*,  
Juhan, Deane, Station Hill Press,  
Nueva York, 1987, p. 39.

**Figura 29.**  
*Job's Body. A Handbook for Bodywork*,  
Juhan, Deane, Station Hill Press,  
Nueva York, 1987, p. 137.

**Figura 30.**  
*The Graphic Work of M. C Escher*,  
trad. por John E. Brigham, Wings Books,  
Nueva York, 1996, gráfica núm. 41.

**Figura 31.**  
*Manual of Structural Kinesiology*,  
Thompson, Clem W., 10 ed., Times Mirror /Mosby  
College Publishing, St. Louis, 1985, pp. 4 y 5 (1).

**Figura 32.**  
*Mary Wigman, le langage de la danse*,  
Trad. por Jacqueline Robinson,  
Editions Papiers, Paris, 1986, p. 69.

**Figura 33.**  
*Entre la evolución y la eternidad,  
Una hipótesis sobre la pauta del devenir*,  
Díez Faixat, José, Editorial Kairós,  
Barcelona, 1996, p. 95.

**Figura 34.**  
*Empreintes. Écrits sur la danse*,  
foto: Tucholka, Marzo 1983, Núm. 5, p. 12.

**Figura 35.**  
*El origen de la vida*,  
editado por Joaquín Marco,  
Salvat Editores, Barcelona, 1973, p. 140.

**Figura 36.**  
"Theater, circus, variety" en *The Theater of the Bauhaus*,  
editado por Walter Gropius y Arthur S. Wensinger,  
trad. por Arthur B. Wensinger, Wesleyan University Press,  
Middletown, 1961, p. 57.

**Figura 37.**  
*La nueva matemática*, editado por Joaquín Marco,  
Editorial Salvat, Barcelona, 1973, p. 86.

**Figura 38.**  
*Células vivas y poblaciones celulares*,  
Policard, A, trad. por Juan Massot Gimeno,  
Editorial Labor, Barcelona, 1970, p. 143.

**Figura 39.**  
*El árbol del conocimiento*,  
 Maturana, Humberto y Varela, Francisco,  
 Lumen/Editorial universitaria,  
 Buenos Aires, 1984, p. 104.

**Figura 40.**  
*El origen de la vida*,  
 editado por Joaquín Marco,  
 Salvat Editores, Barcelona, 1973, p. 115.

**Figura 41.**  
*"Theater (Bühne)"* en The theater of the Bauhaus,  
 editado por Walter Gropius y Arthur S. Wensinger,  
 trad. por Arthur B. Wensinger, Wesleyan University Press,  
 Middletown, 1961, p. 86.

**Figura 42 a y 42 b.**  
*A View of German Dance in the Weimar Republic*,  
 editado por Schrifttanz.

Valerie Preston-Dunlop y Susan Lahusen,  
 Dance Books Ltd., Londres 1990, pp. 33 y 34.

**Figura 43.**  
*Man and art figure* en The theater of the Bauhaus,  
 editado por Walter Gropius y Arthur S. Wensinger,  
 trad. por Arthur B. Wensinger, Wesleyan University Press,  
 Middletown, 1961, p. 86.

**Figura 44.**  
 Izquierda. The neurophysiological basis of patient treat-  
 ment, vol. II. Reflexes in motor development, Marylon R.  
 Banes, Carolyn A. Crutchfield, Carolyn B. Mejia, Storesville  
 Publishing Company, Atlanta, 4a. edición, 1984, pp. 45

Derecha. Desarrollo perceptual y motor en los niños,  
 Bryant J. Cratty, Ediciones Paidós, Barcelona, 1982, p. 79.

**Figura 45.**  
*Ibidem*, p. 71.

*La muerte del cisne*, coreografía: Michel Fokine, baila:  
 Ana Pavlova, se estrenó en 1886.



*Café Müller*,  
 coreografía: Pina Bausch, baila: Pina  
 Bausch, se estrenó en 1978.



*Errante en el Laberinto*, coreografía: Martha Graham,  
 baila: Therese Capucilli, se estrenó en 1947.



## Bibliografía

- Barnes, Maylou R., Carolyn A. Crutchfield y Carolyn B. Heriza, *The Neurophysiological Basis of Patient Treatment*, vol.II, Reflexes in Motor Development, 4ª ed., Stokesville Publishing Co., Atlanta, 1984, 241 pp.
- Bertalanffy, Ludwig von, *Teoría general de los sistemas*, trad. por Juan Almela, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, 311 pp.
- Briggs, J. y F. D. Peat, *Espejo y reflejo: del caos al orden*, trad. por Carlos Gardini, 3ª ed., Editorial Gedisa, Barcelona, 2001, 222 pp.
- Buchsbaum, Ralph, *Animals without Backbones*, vol. I, Penguin Books, Middlesex, 1963, 204 pp.
- , *Animals without Backbones*, vol. II, Penguin Books, Middlesex, 1961, 401 pp.
- Capra, Fritjof, *La trama de la vida*, trad. por David Sempau, Editorial Anagrama, Barcelona, 1998, 359 pp.
- Case, James, *Sensory Mechanisms*, *The Macmillan Company*, Nueva York, 1966, 113 pp.
- Cratty, Bryant J., *Desarrollo perceptual y motor en los niños*, trad. por Luis Justo, Ediciones Paidós, Barcelona, 1982, 401 pp.

- Crick, Francis, *La vida misma. Su origen y naturaleza*, trad. por José Ramón Pérez Lías y Pedro Torres Aguilar, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, 244 pp.
- Dyson, Freeman, "La evolución de la ciencia", en *Evolución. Sociedad, ciencia y universo*, trad. por Néstor Herrán, edición de Andrew C. Fabian, Tusquets Editores, Barcelona, 2001, pp. 183-208 (Colección Metatemas)
- Eco, Umberto, *Obra abierta*, trad. por Roser Berdagué, 2ª ed., Editorial Ariel, Barcelona, 1985, 351 pp.
- Gauchet, Marcel, *El inconsciente cerebral*, trad. por Clara Slavutzky, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1994, 172 pp.
- Gould, Stephen Jay, "Sobre la transmutación de la ley de Boyle en la revolución darwiniana" en *Evolución. Sociedad, ciencia y universo*, trad. por Néstor Herrán, edición de Andrew C. Fabian, Tusquets Editores, Barcelona, 2001, pp. 15-50 (Colección Metatemas)
- Greene, Brian, *El universo elegante*, trad. por Mercedes García Garmilla, Editorial Crítica, Barcelona, 2001, 478 pp. (Colección Drakontos).
- Hodgson, John, y Valerie Preston Dunlop, Rudolf Laban, *An Introduction to his Work and Influence*, Northcote House Publishers Ltd., Plymouth, 1990, 176 pp.
- Hutchinson, Ann, *Labanotation*, 3ªed., Routledge/Theatre Arts Books, Nueva York, 1977, 528 pp.
- Ingold, Tim, "La evolución de la sociedad" en *Evolución. Sociedad, ciencia y universo*, trad. por Néstor Herrán, edición de Andrew C. Fabian, Tusquets Editores, Barcelona, 2001, pp. 127-155 (Colección Metatemas)
- Juhan, Deane, Job's Body. *A Handbook for Bodywork*, Station Hill Press, Nueva York, 1987, 364 pp.
- Kestenberg, Judith, *The Role of Movement Patterns in Development*, 2ª ed., Dance Notation Bureau, Nueva York, 1971, 138 pp.
- Laban, Rudolf, *The Language of Movement*, 2ª ed., Plays Inc. Publishers, Boston, 1976, 214 pp.

- , *A Life for Dance*, Mac Donald and Evans Ltd., Londres, 1975, 193 pp.
- , *Modern Educational Dance*, 3ªed., Plays Inc. Publishers, Boston, 1980, 141 pp.
- Laban, Rudolf y F.C. Lawrence, *Effort*, 2ªed., Plays Inc. Publishers, Boston, 1981, 98 pp.
- Lorenz, Konrad, *Fundamentos de la etología*, trad. por Roberto Bein, Editorial Paidós, Barcelona, 1986, 349 pp.
- Maturana, Humberto y Francisco Varela, *El árbol del conocimiento*. Lumen/Editorial Universitaria, Buenos Aires, 2003, 172 pp.
- Oparin, Alexander I, *El origen de la vida*, trad. por Ediciones en lenguas extranjeras, Moscú, 4ª ed., Ediciones Coyoacán, México, 2002, 114 pp.
- Piveteau, Jean, *De los primeros vertebrados al hombre*, trad. por Juana M. Golpe, Editorial Labor, Barcelona, 1967, 166 pp.
- Policard, A, *Células vivas y poblaciones celulares*, trad. por Juan Massot Gimeno, Editorial Labor, Barcelona, 1970, 168 pp.
- Popper, Karl, *El cuerpo y la mente*, trad. por Olga Domínguez Scheidereiter, Ediciones Paidós e I.C.E de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1997, 206 pp.
- Popper, Karl, Irene Papadaki, Franz Seitelberger, Marianne Fillenz y Gerhard Vollmer, "Los tres mundos", en Karl Popper y Konrad Lorenz, *El porvenir está abierto*, trad. por Teófilo de Lozoya, edición de Franz Kreuzer, 3ª ed., Tusquets Editores, Barcelona, 2000, pp. 101-134 (Colección Metatemas)
- Redfern, H.B, *Concepts in Modern Educational Dance*, Henry Kimpton Publishers, Londres, 1973, 153 pp.
- Rees, Martin, "La evolución del universo" en *Evolución. Sociedad, ciencia y universo*, trad. por Néstor Herrán, edición de Andrew C. Fabian, Tusquets Editores, Barcelona, 2001, pp. 209-242 (Colección Metatemas)

Sampedro, Javier, *Deconstruyendo a Darwin*. Editorial Crítica, Barcelona, 2002, 222 pp. (Colección Drakontos).

Schrödinger, Erwin, *La naturaleza y los griegos*, trad. por Víctor Gómez Pin, Tusquets Editores, Barcelona, 1997, 132 pp. (Colección Metatemas)

Sebeok, Thomas A., *Signos: una introducción a la semiótica*, trad. por Pilar Torres Franco, Editorial Paidós, Barcelona, 1996, 163 pp.



La segunda edición de  
*Universo, vida, emoción y danza: cuatro hitos del movimiento*

se terminó de diseñar y reproducir en el mes de febrero de 2007  
por la Huaracha, creadores visuales.

En su composición se utilizaron tipos digitales de las familias:  
frutiger 55, times y caslón normal  
en sus diferentes modalidades.

para los interiores se utilizó papel bond de 36 Kg  
para los forros cartulina couche de 250 gr.

El tiraje fue de 500 ejemplares.