

## archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /  
memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las  
vanguardias

n°5

Las tapas de  
semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida  
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El  
cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos  
mediáticos: los casos  
de las tapas de revistas  
en papel y en soporte  
digital

n°10

Sobre historia y teoría  
de la crítica I

## búsqueda

ir

## Contacto

## Comentarios

## Suscripción

## Las muertes de las vanguardias

n° 4

oct.2008

semestral

Secciones y artículos [1. La mirada atrás]

# Promesa de otros cuerpos. Tema y variaciones para la danza presente

María Martha Gigena

abstract  
texto integral  
notas al pie  
autor  
bibliografía  
comentarios



### Abstract

La danza escénica occidental se fundó en los parámetros del clasicismo, la conceptualización del cuerpo proveniente del racionalismo y el mandato mimético que, sustentado en la perfección física, se concibió como un medio para la representación. En las décadas de 1960 y 1970 estos paradigmas fueron reformulados mediante la aparición de otros valores que aún son reconocibles en las producciones contemporáneas de la danza. Esta actualidad expone precisamente los problemas de una constante revisión.

### Palabras clave

vanguardia, representación, cuerpo, movimiento, danza

### Abstract en inglés

#### Promise of other bodies. Theme and variations for present dance.

Western dance for the stage was founded on Classicism, an idea of the body originated in rationalism and the mimetic mandate that, sustained on physical perfection, was conceived as a medium for representation. In 1960's and 1970's those paradigms were reformulated and changed by others still recognizable at the contemporary dance productions. Precisely, this actuality exposes the problems of a constant revision.

### Palabras clave



## Texto integral

### 1.

- 1 En 1971, Trisha Brown mostró por primera vez un *solo* llamado *Accumulation*. En él, Brown, de pie frente al público, iniciaba con sus pulgares una secuencia de movimiento regida por la repetición y la acumulación: al sencillo primer módulo se le sumaba el segundo y así sucesivamente, conformando una serie cada vez más extensa con la matriz *1, 1-2, 1-2-3*. Esos movimientos, que iban variando sus frentes en las diferentes repeticiones, se intercalaban con otra secuencia de movimientos más fluidos, en la que ya resonaba lo que más tarde sería el léxico del *release* creado por Brown. Pero además, superpuestas con esos movimientos, Brown narraba dos historias: una, referida a la construcción de la obra misma que estaba siendo realizada en ese momento; otra, que contaba circunstancias ajenas a lo que estaba sucediendo en el escenario; a su vez, los movimientos de una y otra secuencia no estaban ligados al texto más que por su contigüidad o sucesión.
- 2 Este *solo* no era de ninguna manera un ejemplo aislado, sino más bien una particular condensación de elementos que por esos años abrían una perspectiva diferente en los modos de entender la danza; o, más bien, una efectiva muestra de la reformulación de los parámetros que habían sostenido hasta entonces la danza escénica occidental tanto en su manifestación más contundente y homogeneizante (el *ballet*), como en sus diferentes subespecies y combinaciones: la danza moderna, la danza libre centroeuropea, el ballet moderno, entre otros. En el trabajo de Brown aparecían, en unos pocos minutos, la destrucción del canon de belleza ligado a una concepción corporal, temporal y espacial proveniente del racionalismo cartesiano y el clasicismo; la crisis de representación y la exposición de la ilusión mimética que había regido las relaciones entre movimiento y *expresión*; la disolución del concepto de obra como universo cerrado y autoabastecido, tanto por la autoreferencialidad implicada en su misma creación y puesta en escena, como por la reformulación constante de la que fue objeto la pieza <sup>[1]</sup>.
- 3 En el año 2002, la coreógrafa belga Anne Teresa de Keersmaeker estrenó *Once*. Con las canciones de Joan Baez cantadas en vivo en 1963 como banda sonora, el escenario era ocupado solamente por la propia coreógrafa como bailarina y una pantalla sobre un lateral, en la cual se proyectaban las letras de las canciones y, sobre el final de la obra, imágenes de una vieja película de cowboys. En *Once*, los movimientos de Keersmaeker eran de una simplicidad que algunos críticos encontraron hasta irritante <sup>[2]</sup>: soltarse el pelo, arreglarse o quitarse y ponerse la ropa y, de tanto en tanto, ajustar o desajustar algún gesto al texto que, como los subtítulos de una película invisible, aparecía a sus espaldas.
- 4 Entre uno y otro *solo* hay treinta años de distancia y en el arco arbitrario que puede establecerse entre ellos circula la reformulación de los parámetros para pensar una vanguardia en la danza y su vinculación con el presente. En el trabajo de Keersmaeker persisten aquellos elementos que se condensaban en *Accumulation* y sin embargo, afortunadamente, no están intactos, pero sí productivos. *Once* también pone en evidencia los desajustes de la representación, la disolución de un parámetro de belleza que se condensó en el cuerpo del bailarín, el universo de la obra como una construcción consensuada de los diferentes grados del ilusionismo. Pero una y otra obra están muy cerca y muy lejos, imponiéndose la evidencia de que seguramente no es posible pensar la obra de Keersmaeker si alguna vez no hubiera sido *Accumulation*, pero también exigiendo otras respuestas, exponiendo su nueva colocación en un campo en el que la perturbación en esos mismos términos ya no es posible y donde los derroteros de lo contemporáneo exigen, por lo menos, volver a mirar lo que ya hemos visto.



Figura 1. Trisha Brown en *Accumulation* (1971), *With Talking* (1973), *Plus Watermotor* (1977). Fotos de Babette Mangolte, 1978.



Figura 2. Anne Teresa de Keersmaeker en *Once* (2002)

## 2.

- 5 En términos generales, la danza escénica occidental sentó sus bases en la adscripción ineludible a la gran teoría que aunó el arte con las categorías de la *imitación* y la *belleza*. Si bien en esto no difiere de buena parte de la historia de otras artes, e incluso matizada con la categoría de la expresión como fundamento de lo artístico que instalan los diversos romanticismos, la danza persistió en su confianza acerca del carácter representacional del movimiento y de los parámetros de lo Bello provenientes del racionalismo y las distintas especies del clasicismo. Embarcada en esa empresa, circuló por los tímidos caminos de la reformulación de los *modos*, pero sin renunciar a la confianza en las posibilidades representacionales del movimiento humano (como elemento constitutivo de la danza) hasta la segunda mitad del siglo XX.
- 6 Fue así que el cuerpo, elemento indiscutiblemente necesario de ese *movimiento humano* <sup>[3]</sup> condensó los dos elementos fundamentales de la danza durante siglos. Como manifestación de la Belleza (una belleza clásica ligada a la proporción, el equilibrio, la armonía de las partes), la matriz sobre la cual se cimentó la danza fue el clasicismo de los siglos XVII y XVIII, imbricado con la conceptualización proveniente del cartesianismo de un cuerpo objetivado, rasgo ineludible de la constitución del sujeto moderno. Y porque el fundamento de la Belleza se ligó en la danza al mandato mimético, ese cuerpo signado por la belleza y por su aprovechamiento máximo figurado en el virtuosismo que sustentaba esa perfección, fue también fundamentalmente un medio para la representación de alguna otra cosa; es decir, un instrumento ya no solamente del disciplinamiento que sostiene la prosecución del máximo resultado -del ajuste entre fin y entrenamiento- <sup>[4]</sup> sino también el medio necesario para decir algo que trascendiera la materialidad de ese cuerpo: narración a veces, con el modelo de la tragedia (como quiso Jean Georges Noverre en el siglo XVIII) o del hombre nuevo (Martha Graham, Doris Humphrey), imagen de la Idea (como pretendió Gautier con *Giselle*), o autoexpresión revelada del

sujeto individual en el que se encarna el mundo (Isadora Duncan, Mary Wigman).

- 7 Es así que, con la inclusión de ciertas reformulaciones, la danza se ubicó confortablemente primero, en la liberación eufórica de cualquier pretensión relacional con lo que está fuera de ella misma y más tarde en la búsqueda de una transformación de los medios de representación, sin aspirar hasta la mitad del siglo XX a la crítica y superación de sus propias condiciones de existencia y de la institución artística en general. Contra estas concepciones que dominaron la danza durante todo su desarrollo es que debió constituirse la vanguardia de la danza. El ataque a estos fundamentos no fue realizado de una sola vez, aunque su golpe definitorio se produjo con el impulso de las décadas de 1960 y 1970, en gran parte por la acción de los coreógrafos agrupados en el Judson Church (1962-1965) y luego en el Grand Union (1970-*circa* 1975). Pero en este derrotero, Merce Cunningham, ya en los años cincuenta y hasta hoy, ocupa un lugar complejo y contradictorio que, quizás como en ningún otro caso, se resiste a la clasificación.
- 8 Cunningham llevó hasta sus límites las variables temporo-espaciales del racionalismo, ligadas a una matriz clásica conciliadoramente expuesta por la danza académica y dejó en descubierto de esta manera el convencionalismo de la pretensión referencial. Cunningham, tal vez desde esta perspectiva un alto modernista, desarrolló una poética ligada a las formas de la danza clásica pero sustrayéndola explícitamente de las pretensiones representacionales; al recurrente interrogante acerca de los modos de representación, aportó una respuesta que, en definitiva, intentó clausurar por primera vez, radicalmente, cualquier pregunta: no hay en el movimiento más que el movimiento mismo.
- 9 Por otro lado, Cunningham expuso desde el comienzo de su trabajo, una vez alejado de la Martha Graham dance Company, un tipo de tratamiento de los materiales que diluyeron los contornos de la obra, inaugurando con el músico John Cage una era nueva en los *happenings* o –como ellos prefirieron llamarlos- *eventos*. Sin embargo, serían los coreógrafos de la Judson quienes realizarían el ataque feroz, desde distintos frentes, a la concepción del cuerpo máquina del racionalismo con sus jerarquías y estructuras.

### 3.

No al espectáculo no al virtuosismo  
no a las transformaciones no a la magia y el hacer creer  
no al glamour y la trascendencia no a la imagen de estrella  
no a lo heroico no a lo antiheroico no al estilo  
no a lo camp no a la seducción del espectador  
no a la excentricidad no al mover o ser movido.

Ivonne Rainer  
*Tulane Drama Review* 10 (Invierno de 1965).

- 10 En este texto de Ivonne Rainer, conocido como el *Manifiesto del No* está explicitada buena parte de las modificaciones radicales que los coreógrafos de esos años propusieron como fundamento de su actividad. En el manifiesto están, además, tanto el carácter definitorio y prescriptivo del movimiento como su carácter de negación última (incluso al elemento constitutivo de su propia práctica, el movimiento), convirtiéndose así, aunque por un corto tiempo (o quizás precisamente por ello) en una *vanguardia intratable* (Danto [2003] 2005: 91).
- 11 En los años sesenta y setenta, se produce un punto de inflexión dentro de los supuestos de la danza espectáculo, a partir de una toma de posición que disloca de manera radicalizada las perspectivas anteriores: la organización clásica combinada con la imposición de un sistema jerárquico de valores corporales y espaciales, que anuda también la mirada del espectador, traza el marco y la conducta de la concepción de los cuerpos y somete, en consecuencia, todos los elementos al poder de una imagen del mundo.
- 12 En el contexto de esa historia de la danza, la pregunta definitiva por esa época fue acerca de *qué es la danza* y ya no *qué significa la danza* o *cómo puede uno arreglárselas para significar algo con ella*. La pregunta era, entonces, un ataque directo a la institución del arte y de la danza en particular. Y esto implicaba una pregunta por los medios específicos, teniendo en cuenta fundamentalmente una historia ligada casi sin fisuras a la relación con la música (en una cercanía que escondía la arbitrariedad del vínculo movimiento-sonido) y la literatura (en el mandato narrativo que le había dado su razón de ser a los *argumentos* de las obras).
- 13 Por esto fue fundamental el gesto de conjunción del Judson Group al establecer lazos nuevos con el mundo de las artes de su época, al desdibujar los términos de la especialización de las áreas, y definir una relación que en un juego bifronte, igualaba a la danza con las otras artes por resistirse a la especificidad, al tiempo que buscaba su definitiva legitimación en esa nueva igualdad. <sup>[5]</sup>
- 14 El concepto mismo de *obra* quedó desplazado del centro de la escena coreográfica (a esta altura esta *escena* era cualquier espacio que pudiera utilizarse), para dejar lugar a

- otras nuevas concepciones: *work in progress*, improvisación, fragmentariedad, yuxtaposición, autoreferencialidad, azar. Estos elementos tendieron a disolver la idea de una estructura definida, para dar espacio a modificaciones efectuadas en el momento mismo de la ejecución, o que incluso tuvieron como motivo de su creación la exposición misma de su estructura. Diferenciándose de una obra que se percibía como acabada en la organicidad equilibrada de sus partes, los artistas se apropiaron de los caracteres materiales de la danza para evidenciar su carácter efímero. Estas primeras manifestaciones darían lugar, posteriormente, al uso de la improvisación como práctica común para la elaboración coreográfica, pero su utilización como aquello que *sucedía* –y no como instancia anterior a un proceso que tendería luego a la cristalización– producía una desestabilización en la conformación estática y tranquilizante de lo que, por sistematizarse, se hacía plausible de ser coaccionado.
- 15 Por otra parte, una nueva concepción del cuerpo fue el sustento para disolver los límites entre el movimiento cotidiano y la especialización estetizada que era hasta entonces lo esperable como modo de moverse en escena. El *ordinary movement* fue uno de los elementos fundamentales introducido por la Judson, cuya operatividad estuvo indisolublemente ligada a la aparición en escena de los *cuerpos no entrenados* y al llamado "*movimiento como tarea (movement like task)*". En una serie de obras, simples acciones tales como correr, caminar, sentarse en una silla o desenvolver un caramelo pasaron a ser parte de lo que podía ser considerado una danza.<sup>[6]</sup>
- 16 Ligado por algunos teóricos al *objet trouvé* duchampniano, el hallazgo fortuito de un material que podía ser incluido dentro de determinada performance, produjo una modificación crucial en la concepción de la danza, en la que ésta se acercaba al significativo gesto vanguardista de unión entre arte y praxis vital. Así, las variables *espacio, tiempo y energía* fueron los elementos centrales que permitieron definir mejor las articulaciones posibles entre la estructura de ciertas performances y el *ordinary movement*: el uso del tiempo real, la coincidencia entre la energía aparente y la energía real sobre la cual trabajó particularmente Rainer y el abandono de los climax del fraseo de la danza moderna se transformaron en motivo y sostén de lo presentado.
- 17 Pero la importancia de los movimientos cotidianos no puede comprenderse desligada de la modificación que implicaron para la concepción misma del cuerpo. Quitarle primacía al cuerpo *competente* y explícitamente disciplinado de la tradición supuso realizar un viraje definitorio, que es en cierta forma la evidencia que más en superficie puede advertirse en la actualidad de la danza. Herencia de la vanguardia y apertura de la visibilidad, la *neutralización* el cuerpo haciendo simplemente (y nada menos) eso que *hace*, constituyó una renuncia a la ilusión de una corporalidad *virtuosa* –en muchos sentidos–, inmune a las huellas del tiempo, en pos de una belleza atemporal e inmodificable. Se trataba, entonces, de "desligar el gesto de las inscripciones de la modernidad histórica –y de sus basamentos clásicos–, escapar a los modelos que determinan el cuerpo danzante e, indisolublemente, la mirada del espectador" (Ginot 1999: 115) y crear, en el proceso, otros trazos y otras anterioridades.
- 18 Durante la década de 1970 Steve Paxton comenzó a desarrollar el *contact improvisation*, una práctica de movimiento que acentuaba el soporte efímero de la danza. Si muchos de sus trabajos anteriores en el Judson Group presentaban el cuerpo como un campo de batalla, en el *contact* el cuerpo se apareció como un bastión de resistencia, en el cual a partir de la inversión o desplazamiento de categorías anteriores, el tratamiento del espacio, el tiempo, y la percepción de ellos, se proponía una alternativa a las concepciones implícitas en las metáforas espaciales utilizadas en el lenguaje común; aquellas que alimentan y sostienen la docilidad de un cuerpo que puede ser objeto de manipulación y perfeccionamiento para la productividad. Esta reformulación profundamente política intentó –y hasta cierto punto consiguió– negar las dualidades entre el arriba/abajo, adentro/afuera, y las valoraciones positivas depositadas en los primeros términos de esos pares. Pero además, su perspectiva se inclinó por un criterio cualitativo más que cuantitativo –fundamento del virtuosismo en sus consideraciones mensurables acerca de las variables del movimiento– que adjudicaba valor a la capacidad de adaptación, el borramiento de un punto de vista único en pos de una mirada descentrada, y el juego continuo de las distintas intensidades sin persistir en ninguna de ellas.
- 19 Y sin embargo, habiendo establecido de esa manera los elementos de una reformulación total, la danza de esos años es conocida como *Postmodern Dance* y en algunos casos, como el de Sally Banes, esa etiqueta se extiende hasta bien entrada la década de 1980 (Banes [1980] 1987: 20-22). Es cierto que esta denominación se debe a que los propios coreógrafos de esos años se nombraron así por la posterioridad cronológica con respecto a la *Danza Moderna*. Pero desfasada una y otra vez con respecto a otros ámbitos de las artes, la danza pareció encontrar su rebelión más contundente en un momento posterior al de los planteos realizados por las vanguardias históricas; y a su vez produjo esta conciencia crítica en el momento mismo en que las nuevas vanguardias de esos años revisaban la herencia de manera compleja. Pero es tal vez –en este juego entre independencia y búsqueda de concordancia y legitimación por parte de la danza–, al nombrar como posmoderna a sus manifestaciones de los tempranos años sesenta, donde se produce un efecto de superposición que termina por desnudar involuntariamente los problemas del presente.

- 20 Los artefactos artísticos puestos en marcha en la Judson manifestaron, en menor o mayor medida, la subversión de la formación de significantes y liberaron a la danza de las hipótesis implícitas acerca de la representación del mundo, el disciplinamiento del cuerpo y las conceptualizaciones confiadas acerca de lo *expresivo*. Ahora bien, ¿qué queda hoy de esa intratabilidad, de esa suerte de puesta al extremo de un cuerpo que se reconoce a escala humana, de un movimiento que se saca de encima el lastre de la narración, de una obra que ya no puede ser concebida como tal sino como proceso permanente?
- 21 La danza abandonó los escenarios como si se tratara del caballete en las artes plásticas y llevó adelante su gesto heroico en el preciso instante en el que la posibilidad de la heroicidad se ponía en duda. En su pequeña batalla, venció a sus contendientes al redefinir los fundamentos de su práctica, pero llevó a cabo este gesto en el mismo momento en que el espacio de la conciliación (discutible o no) estaba preparado. Una cierta falta de perspectiva redefinió por lo tanto esta lucha de la danza y la consecuente crisis de todo lo que la había sustentado hasta ese momento. Sin embargo, comprimida en unos pocos años, es posible pensar que la constante presencia en la actualidad de buena cantidad de los elementos que fueron en un momento perturbadores, está lejos de ser sencillamente una muestra evidente de la neutralización de esas modificaciones.



Figura 3. Grand Union (1972)

#### 4.

- 22 En el año 2000, Mikhail Barishnikov les propuso a los principales coreógrafos de lo que había sido el Judson Group que montaran algunas de sus obras con el *White Oak Project*, la compañía fundada en conjunto con Mark Morris y con la cual Barishnikov se alejó definitivamente del ballet. En el marco de este programa, denominado *PASTForward*, Yvonne Rainer sumó tres obras al repertorio del *White Oak*, dentro de las cuales se contaba *Trio A Pressured #3*, una versión de su famoso *Trio A The Mind Is a Muscle*, de 1966.
- 23 Durante el desarrollo del proyecto, Rainer señaló: "no podemos prometer a la audiencia de hoy la emoción del descubrimiento que tuvimos entonces. No podemos prometerles la misma sensación de posibilidad, la misma epifanía, el shock y la sorpresa, la entrada triunfal de una horda de poetas, pintores, músicos, bailarines y amigos por las puertas de la alta cultura, para caminar, correr, arrastrarse, gritar, comer o sentarse hasta sentir la sedienta mirada del público. No podemos prometerles nada de eso, porque el momento pasó, y el público está más viejo, y nosotros ya no estamos juntos."<sup>[7]</sup> En efecto, todo eso ya no era posible, pero además en este programa se cifraba lo que ya era una evidencia: la categoría de *clásicos* para los coreógrafos de los años sesenta. El *Trío A*, construido por Rainer para que fuera modificado, revisado, para que se perdiera con él incluso su propia autoría, se había convertido ya en una obra de autor y también en una manera de significar esa época.
- 24 En la danza, el proceso de museificación parece adoptar la particular forma del *repertorio*. Muchos de aquellos coreógrafos que comenzaron su trabajo en los años sesenta son hoy directores de sus propias compañías, en las que las nuevas obras se suman a aquellas que, recuperadas desde el pasado, se mantienen en escena y se han vuelto a su vez *clásicos*. Pero es tal vez de esta manera que la danza parece haber convertido en fortaleza aquello que fue percibido históricamente como una carencia y una dificultad que desvivió a coreógrafos y teóricos. Con la revaloración de lo efímero, la danza descubrió que el carácter siempre diferido de su propia naturaleza (desarrollándose siempre en el instante, como un arte temporal o *múltiple*) era en definitiva un modo dado, en la propia entidad del movimiento, de sustraerse a categorías que podían hacerla manipulable como objeto único. Aún con la posterior recurrencia al repertorio, el gesto vanguardista de un arte que se destruye a sí mismo encontró en la danza ya no su razón de ser en lo evidentemente preformativo de su propia naturaleza, sino en el disfrute de lo siempre modificable que se centra en la improvisación, en la obra siempre disponible al cambio.
- 25 El acento puesto en el devenir del movimiento y en la consiguiente imposibilidad de repetición pareció por lo tanto reubicar y valorizar lo que hasta entonces había sido una dificultad: el carácter efímero de la danza. Por otro lado, la disolución del objeto

sustraer de alguna manera su materialidad, dificulta su manipulación como mercancía, y se resiste a las exigencias de racionalidad y claridad que fueron el sustrato de la danza espectáculo desde sus comienzos, como parte de una concepción del mundo al cual adscribió consecuentemente.

- 26 En este sentido, también la novedad planteada por Paxton con el *contact improvisation* fue el germen para un amplio campo que derivó (no sólo de esta raíz) en infinidad de posibilidades: un modo de presentación escénica –como en el caso de Julyen Hamilton– con una suerte de juego imprevisible; una tecnología de la improvisación como la de William Forsythe, que expone a su vez un ajustado modo de representación escénica; el desparpajo dadaísta de Alan Platel, que se resiste incluso a ser llamado coreógrafo; o las diferencias dentro del mismo *contact* acerca de las posibilidades de convertirse en una de las especies de la *performance*, una práctica de autoconocimiento o una fuente de entrenamiento y material kinético para coreografías más o menos convencionales.
- 27 Durante las décadas de 1960 y 1970, al mismo tiempo que desarrollaba las experimentaciones acerca de su médium y ponía en entredicho sus fundamentos históricos, la danza intentaba diluir la dicotomía entre alta y baja cultura de un modo en el que probablemente tuvo implicancia el nacimiento, para algunos ya en esa época, de lo posmoderno. Por un lado, entonces, la herencia vanguardista persiste productivamente en los elementos que siguen trabajándose y se han naturalizado en la danza de nuestro tiempo, pero también en la utilización de los materiales que circulan dentro de la danza y que tienden a diluir las fronteras alguna vez precisas entre la danza como gran arte y las danzas populares y sociales. Por un lado, la evidencia más canónica de esto puede ser hoy el trabajo de Pina Bausch, con sus bailes de salón, ese aire de *vaudeville* de buena parte de sus obras y las canciones populares. Pero hay infinidad de otros modos en los cuales, por un lado, la danza académica se ha introducido en las danzas populares y a su vez las prácticas populares (el *hip hop* o la danza callejera en todas sus variantes, el jazz y las *raves*<sup>[61]</sup>) han sido incluidas ya dentro del paradigma de la danza escénica.
- 28 Esta permeabilidad terminó, en todo caso, por establecer diferencias de estilo, pero ya no de dificultades de ejecución o jerarquías definitivas. En este gesto hay tal vez un modo de seguir trabajando las tensiones que alguna vez dieron sustento a los planteos de las vanguardias, sin entender por ello la homogeneización total bajo el signo de la industria cultural. Esto es, considerando esa desjerarquización con respecto a los lenguajes y a la inclusión de cuerpos diversos, de entrenamientos diferentes; no se trata por lo tanto de la popularización de ciertas prácticas culturales mediante la masificación del gusto por ciertas obras y ciertos bailarines, en cuyo caso no se abandona la diferencia entre alta y baja cultura sino que acentúa la brecha al mejor estilo de una cultura afirmativa sostenida en la apariencia de la participación y la apreciación de la Belleza.
- 29 En esa inclusión de materiales propios de la cultura de masas, los ejemplos son innumerables, y van desde las eclécticas obras de Twyla Tharp montadas para el American Ballet hasta la utilización de la música de The Cranberries por la Compañía de Jiri Kilian, pasando por la argentina Watt y la puesta en escena del modificado *Cascanueces* de Mark Morris.
- 30 El gesto desestabilizante que propugnaron las vanguardias en la danza tuvo, como hemos dicho, un eje central en la modificación de un concepto de cuerpo ligado históricamente al racionalismo y a un ideal de belleza atemporal basado en las proporciones clásicas. Trabajos como los de Brown, Paxton, Rainer, y Pina Bausch, esta última en un sentido diferente, constituyeron un cierto espíritu de resistencia que, aunque haya producido también su alto grado de aceptación, sigue teniendo sus consecuencias.
- 31 Por un lado, la apuesta a lo sorprendente e inhabitual derivó en, por lo menos, dos direcciones. Primero, como en el caso del tipo de movimiento desarrollado en sus inicios por Brown, expuso las posibilidades del cambio inesperado de direcciones, de la fluidez sorpresiva de la energía, es decir, fundamentalmente, de una negación de la organicidad de los movimientos a favor de la exploración de los territorios físicos sin un centro distinguible. En el mismo sentido produjeron un cambio Paxton y sus seguidores, al desafiar los elementos de la centralidad y la jerarquía establecidos hasta entonces. Pero a su vez esa exploración (que dio sus frutos evidentes en las compañías signadas por la diversidad en los años posteriores, como CanDo Co. o el grupo de Bill T. Jones y Arnie Zane) derivó también en un modo nuevo de especialización: los cuerpos *Hi Fi* (Pinto Ribeiro 1994: 86), entrenados en casi todo, poderosos hasta el límite, y capaces también por eso mismo de destruirse, de violentarse en escena, desnudando con su crudeza las gentilezas otrora más sutiles de las disciplinas ejercidas sobre ellos (es el caso de *La La La Human Steps*, Elizabeth Streb, y los bailarines de Wim Vandekeybus, por ejemplo).
- 32 Pero fundamentalmente esa mirada nueva sobre el cuerpo arrastró consigo (y fue también consecuencia de) una reelaboración del cuerpo como medio de representación. Las posibilidades *narrativas*, luego de las modificaciones planteadas por la vanguardia, volvieron a ponerse en marcha (acaso al mismo tiempo que el entrenamiento de esos cuerpos aunque ampliado con otras técnicas, volvía a

- escena). Pero por lo menos dos cuestiones habían destruido la mirada ingenua sobre ese trascendentalismo: la revisión de la *presencia* del cuerpo en escena y la conciencia de una grieta insalvable en la representación.
- 33 En primer lugar, la danza escénica, trabajando con el cuerpo como elemento constitutivo de su práctica, había tenido que lidiar con la engañosa apariencia de lo *presente*, en tanto se aparecía el cuerpo como algo carente de mediación y como instancia de *presencia pura*. La insistencia de este discurso permitió, por ejemplo, una literatura sobre la danza repleta de comentarios seudo místicos, a menudo ingenuos o por lo menos confusos, referidos a una improbable pero deseada autoexpresión cristalina.
  - 34 La insistencia sobre la materialidad del cuerpo impuso en los años de la vanguardia una nueva mirada que, precisamente por dar cuenta de esa materialidad, definió también la imposibilidad de un espacio (un cuerpo habitado) de presencia sin las mediaciones que su propia pertenencia a un sujeto imponían. El gesto cotidiano (el *ordinary movement*), en su primera búsqueda por destituir el ilusionismo, puso también de manifiesto la imposibilidad de la presentación de una imagen del mundo no mediada, aunque más no fuera escondida tras el velo de algún tipo de naturalismo. A partir de allí es posible pensar entonces un modo de revisión de la corporalidad de coreógrafos actuales como Lia Rodrigues con su *Formas breves* o Gilles Jobim con *The Moebius Strip*. Resistiéndose cada uno a la construcción de personajes a su manera y explorando insistentemente esta perspectiva, también exponen la imposibilidad de neutralizar el cuerpo y volverlo en definitiva entonces un nuevo refugio tranquilizador.
  - 35 Pero en segundo lugar, el aporte principal de esos años ha sido la evidencia de la crisis de representación. Esta problemática, que apareciera de una manera radicalmente incontestable en el pasado, dejó lugar finalmente a ciertas variantes posibles de lo actual, en las que no necesariamente aparece en superficie esta dificultad. La mediación ha perdido su carácter de diáfana transparencia y lo que queda es, en todo caso, advertir o negar la cuestión, pero con conciencia de ese espacio insalvable.
  - 36 Esta conciencia llevó en algunos casos al desarrollo de la perspectiva autobiográfica, o más bien a la exposición de las dificultades para llevar adelante ese género particular de la narración. Si Pina Bausch, por ejemplo, casi contemporánea del Grand Union, se volcó también a disolver la construcción tradicional de personaje en la danza, su modo de realización de ello derivó más bien en la dificultosa limitación entre el adentro y afuera de la obra. En el proscenio, hablando con el público, la experiencia personal se volvió un compartimiento inestable, en el que la frontera del cuerpo no delimita el momento de la representación o, más aún, impone allí los cuerpos para señalar el ilusionismo de esa representación pero sin renunciar a su existencia.
  - 37 En otros casos, en cambio, lo que queda en evidencia es la aparición del lenguaje como un modo de señalar el desajuste de la mimesis. *Körper* de Sasha Waltz juega de esta manera con las posibilidades de un señalamiento material y descriptivo de las partes del cuerpo para desplazar los términos y poner así en entredicho la correspondencia que fue la quimera de una danza confiada, más allá de los problemas del *cómo*, en sus posibilidades representacionales.
  - 38 Aquellos años de los sesenta y los setenta produjeron una modificación fundamental en el panorama de lo pensable hasta ese momento en la danza. Incluso, porque las definitivas modificaciones propuestas desde los discursos, las obras y sus interpretaciones parecieron estar finalmente en sintonía con una época pero, además, se incluyeron más tarde al discurso institucionalizado, siendo adoptadas como elemento natural para pensar la danza. De esta forma, redefinieron su comprensión, aunque sea una ardua tarea reconocer la potencia de esas fuerzas ideológicas y estéticas cuando la dimensión utópica de sus pretensiones sociales parece haber caducado. Sin embargo, es posible vislumbrar allí la energía política de la danza dentro de su propio interior y no como reflejo pasivo de lo que está fuera de ella, y advertir el modo en que ese utillaje conceptual y metodológico se articula con las producciones actuales.





Figura 4. *Kontakthof*, Pina Bausch, 1978.

## 5.

- 39) Había una vez, entonces, dos *solos* creados con treinta años de distancia. Entre esos *solos*, *Accumulation* y *Once*, se tienden líneas de contacto, puntos en común que exponen en este último aquello que no sería posible sin el primero. Pero también hay más entre ellos, algo así como el pedido de otras formulaciones teóricas para otras obras y otras circunstancias. En el medio de *Accumulation* y *Once* se encuentra también la contradicción entre la persistencia (es decir la aceptación de esos cambios y su naturalización sin perturbación alguna), y la necesidad de advertir que de todas maneras esa naturalización no representa el fracaso estrepitoso de las modificaciones propuestas.
- 40) Es imposible no acordar en que "las invenciones técnicas y artísticas (de las vanguardias) han sido absorbidas y capturadas por la cultura de masas occidental en todas sus formas" (Huyssen [1986] 2002: 39), pero esto no necesariamente significa (y Huyssen es explícitamente conciente de ello) que no haya salida o perspectiva posible para aquellas invenciones, incluso a partir de mismas circunstancias que pueden revisarse hoy.
- 41) Entonces, ¿de qué modo es posible resignificar para la danza esa brecha entre Trisha Brown y Anne Teresa de Keersmaeker? Probablemente estén en esos treinta años las propias respuestas dadas en la lógica de lo sucedido. Porque en ese espacio están también las obras de Pina Bausch, la MTV, William Forsythe, y también Barishnikov bailando los ahora *clásicos* de la Judson. Tal vez, una suerte de caballo de Troya en lugar de un ejército en retirada.
- 42) En el 2005, Bruno Beltrão mostró por primera vez en Buenos Aires *Telesquat*, una obra creada con el Grupo de Rua de Niterói, que en 1999 había ganado el Campeonato Internazionale di Funk de Nápoles. Beltrão tomó el nombre de la obra de una supuesta enfermedad que, según algunos médicos de los años cincuenta, afectaría a quienes miraran demasiada televisión. En la obra se señala específicamente el desajuste intrínseco de la representación: un relator, una suerte de predicador desafortunado que improvisa durante toda la obra, insta al público relatar lo que ocurre en escena. Es posible decir cualquier cosa, porque lo que se baila no se parece a la pantomima danzada o a un movimiento de pretensiones convencionalmente *expresivas*. En una pequeña pantalla en el borde del escenario se proyectan a su vez otros textos, a veces relacionados tangencialmente con lo que sucede en escena, a veces autoreferenciales, a menudo aparentemente ajenos. Mientras tanto, una suerte de broma tecnológica muy precisa hace *volar* a los bailarines por sobre las cabezas de los espectadores: con la música de *Sexto sentido*, *Matrix*, *El exorcista* y *Misión imposible* las pantallas colocadas en los laterales de la sala construyen una ilusión evidente pero efectiva. Sacando su núcleo de aquello que han sido los relatos de ciencia ficción cinematográficos, la obra tiene todo el tiempo una apariencia de entretenimiento: es posible divertirse y, en efecto, eso parece suceder con el público. Pero no hay en esto solo eso: siguen estando allí los elementos seminales que alguna vez fueron novedosos y shockeantes; y sin embargo de alguna forma esa epifanía de la sorpresa que ya no podía prometernos Rainer está ausente. Pero tal vez es en esa apariencia de liviandad que produce una experiencia del desajuste y la interpelación lo que se encuentra todavía en algunas obras, de vez en cuando. La pregunta es de qué manera insistir en ese desajuste, provocar el conflicto mediante los discursos acerca de la obra, para desplazar el eje, no ya para negar el entretenimiento, sino también para sumar a él la incomodidad.



Figura 5. Imagen promocional de *Telesquat* (2005)



## Notas al pie

<sup>1</sup> En efecto, después del nombre y la estructura inicial de 1971, el título fue acumulándose también, junto con la reformulación de la coreografía: *With Talking* (1973) *Plus Watermotor* (1977) (Leigh Foster 1987: 182). (Volver al texto)

<sup>2</sup> Pueden verse algunas de esas críticas en [www.danceinsider.com](http://www.danceinsider.com). (Volver al texto)

<sup>3</sup> Salvo, por ejemplo, en el caso de las experimentaciones escénicas y los escritos de Oskar Schlemmer en la Bauhaus, que tuvo más resonancia desde una perspectiva plástica que específicamente kinética. De todos modos, aunque excede la línea de este trabajo, es posible rastrear la herencia del cuerpo máquina en este sentido, tanto en los trabajos de Phillippe Decoufflé en los ochenta y noventa como en las últimas incursiones tecnológicas de Cunningham. (Volver al texto)

<sup>4</sup> El análisis de los registros anátomo metafísico y técnico-político propuesto por Foucault, si bien elige como material para éste último la milicia francesa del siglo XVIII, puede aplicarse con precisión a las pretensiones impuestas en las academias de danza de ese siglo y de los siguientes. (Foucault [1975] 1989: 139-174). (Volver al texto)

<sup>5</sup> Para un ejemplo de esto, ver "A Quasi Survey of some 'Minimalist Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plétora, or an Análisis of Trio A", en el que las características de su trabajo son homologadas con las de la escultura minimalista. (Rainer [1968] 1996: 290-299). (Volver al texto)

<sup>6</sup> En *Huddle* de Simone Forti (1961), los performers rodaban acurrucados por el piso cerca de diez minutos; en *Flat* (1964) de Steve Paxton los participantes se vestían y desvestían sin prisa; en *We Shall Run* (1962) de Yvonne Rainer, doce personas corrían durante siete minutos en distintas direcciones. (Volver al texto)

<sup>7</sup> [www.villagevoice.com/news](http://www.villagevoice.com/news) (Volver al texto)

<sup>8</sup> Gabriel Klein desarrolla de manera bastante específica algunas de estas cuestiones. (Klein 1999: 87). (Volver al texto)



## Bibliografía

- S.A : Entrevista a Yvonne Rainer. <http://www.villagevoice.com/news/0023,zimmer,15448,1.html> Abril 2005.
- Banes, S.** (1999) "Pouvoir et corps dansant", en *Danse et utopie. Moviles 1*. Paris: Université Paris 8.
- . (1980) *Terpsichore in Sneakers*. Boston: Wesleyan University Press, 1987.
- Danto, A.** (2003) *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Foucault, M.** (1975) *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1989.
- Ginot, I.** "Une structure démocratique instable", en *Danse et utopie. Moviles 1*. Paris: Université Paris 8.
- Huyssen, A.** (1986) *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.
- Klein, G.** (1999) "The Subversive Mainstream", en *Body.con.text The yearbook of ballet international/tanz aktuell*. Berlin.
- Leigh Foster, S.** (1986) *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley: University of California Press.
- McFee, G.** (1992) *Understanding Dance*. New York: Routledge.
- McDonagh, D.** (1970) *The Rise and Fall and Rise of Modern Dance*. New York: Outerbridge & Dienstfrey.
- Pinto Ribeiro, A.** (1994) *Dança temporariamente contemporânea*. Lisboa: Passagens.

**Rainer, Y.** (1968) "A Quasy Survey of Some 'minimalist' Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plétora, or An Analysis of *Trio A*", en M. Huxley & N. Witts (ed.) *The Twentieth-Century Performance Reader*. London: Routledge, 1996.

**Sontag, S.** (1961-1965) *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.



## Autor/es

**María Martha Gigena** es Licenciada en Letras y Profesora de Danza. Docente de Teoría y de Historia de la Danza (IUNA/UBA) y de Literatura Latinoamericana (UBA). Ha sido becaria del Fondo Nacional de las Artes para una investigación sobre las fuentes literarias de la danza contemporánea en la Argentina. Actualmente participa en un proyecto sobre Itinerarios teóricos de la Danza.  
E-mail: mariagigena@gmail.com

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

**Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes**

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



## Realizar comentario

Comentario

---

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

**Enviar**