

La danza como ensayo

Laura Papa

Profesora de Teoría e Historia de la Danza. UNA, UNLP y UBA.

Las reflexiones de Theodor Adorno sobre el ensayo y su forma, y su libertad, se utilizan en este artículo como arietes para indagar simultáneamente sobre la relación entre la historia, sus documentos (siempre fragmentarios) y la memoria, y por otro lado sobre la danza, su carácter efímero y el ensayo como momento de creación que alcanza a la propia puesta. Con Adorno, reconociendo la imposible objetividad de la ciencia (del arte), Laura Papa asume y expone su voz para con un espectáculo de danza sobre danza que la tuvo como partícipe.

¿Puede una obra de danza asemejarse al ensayo? Theodor Adorno, en “El ensayo como forma”, dice que el ensayo se asemeja al arte. Sin duda esta afirmación produjo algún tipo de resonancia en mi pensamiento que me incitó a imaginar modos en que una obra de danza podría participar de ciertas características del ensayo.

En el campo de las artes performativas, además, la palabra “ensayo” convoca el sentido del ensayo como espacio ligado a la creación artística. En este caso un ensayo es un territorio fecundo en que una obra es potencialidad y promesa, forma que en su desarrollo se da forma; un momento vivo en que vamos a tientas, en que probamos ideas, en que el “ensayo y error” es una lógica que no nos produce culpas; un espacio transicional entre el adentro y el afuera, entre la acción y la representación. Esta primera aproximación al asunto, este rodeo previo a encarar el tema, me permite entrever el camino a seguir.

A fines de mayo de 2015, las coreógrafas Laura Figueiras y Carla Rímola me convocaron para participar en una obra de danza en calidad de asesora histórica y colaboradora artística. La primera de ellas había ganado un concurso, en el marco de la Bienal de Arte Joven, con un proyecto coreográfico que proponía abordar la historia del Ballet Estable del Teatro Colón. El premio consistía en montar una obra con la Compañía de Danza de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) en el Centro de Experimentación del Teatro Colón (CETC). Después de tres meses de trabajo intensivo el proyecto se concretó en *El laberinto de la historia*. La fecha del estreno fue el 10 de septiembre y realizamos seis funciones programadas en el marco de la Bienal.

En el primer encuentro de trabajo que tuvimos aporté numerosos materiales acerca de la compañía de danza del Colón con la intención de abrir una gama de posibilidades creativas lo más amplia posible. Fotografías, videos, programas, artículos, críticas, biografías, músicas y anécdotas desplegaron las múltiples líneas de un entramado complejo de proyectos creativos, conflictos y relaciones de poder atravesados a su vez por amores y odios de toda clase. De este conjunto surgieron elementos temáticos y formales con los que las coreógrafas comenzarían a bocetar las primeras escenas. Pero también, de la forma de este conjunto, de su *dialoguicidad*, su fragmentariedad, sus lagunas y su discontinuidad surgió una reflexión acerca de la memoria, la historia y la danza que este texto intentará narrar.

En principio querría exponer y comentar algunas de las líneas conceptuales que organizaron el trabajo coreográfico. Pero también tengo la esperanza de que este ejercicio de escritura pueda, conjuntamente, ayudar a reconocermé en ese extraño lugar que me tocó ocupar, espacio de cruce de categorías, un

terreno poco demarcado y lleno de sectores oscuros entre la teoría, la crítica y la creación artística. En varios momentos de esta aventura evoco el texto de Adorno que mencioné al comienzo; de él voy a tomar algunos conceptos a modo de antorcha para arrojar luz en la confusión y hacer más llevadero este tránsito solitario. El hábito académico me lleva a esconder la voz en primera persona, a disimular mi presencia en la impersonalidad de un texto que se habla a sí mismo. Me voy a permitir esta vez desobedecer la costumbre y sacar los pronombres en primera persona de abajo de la alfombra, al fin y al cabo la objetividad que pretendo construir en mi relato no me excluye como sujeto. En todo caso ¿podría quizás pensar que mi objeto de conocimiento existe como un todo independiente de mi mirada que lo recorta como tal?

En “El ensayo como forma” Adorno construye una defensa de la forma ensayo por sobre la forma tratado. El tratado presupone un compendio de conocimientos terminados y estables. Desde esta perspectiva la ciencia, a su vez, supondría un desarrollo lineal, unívoco y acumulativo. Por su parte, para Adorno el ensayo se opone a una ciencia entendida en el marco de las concepciones positivistas, es decir, una ciencia que sólo podría tratar sobre lo universal y lo permanente y que puede alcanzar la verdad. Adorno cuestiona incluso el intento mismo de pretender conseguir una verdad última y completa. El ensayo es una forma científica dentro del campo de las ciencias sociales que estaría del lado de una concepción de ciencia como un entretejido complejo de conocimientos que crece en distintas direcciones y con diferentes perspectivas. Desde su punto de vista lo complejo no se puede reducir a ideas simples, claras y distintas.

Leo también en Adorno la censura a la mentalidad que acota “el arte como reserva de irracionalidad, igualando el conocimiento con la ciencia organizada y eliminando como impuro lo que no encaja con esa antítesis” (2003: 11). Y pienso en todos los esfuerzos conscientes y sistemáticos que las coreógrafas y yo realizamos para encauzar nuestras intuiciones y eludir los lugares

comunes. Agradezco a la inspiración, el sueño y el azar sus visitas esporádicas, pero la irracionalidad se asocia al espontaneísmo y a una idea ingenua de libertad creativa. Aquí recuerdo las palabras de Roland Barthes cuando escribe: “Lo espontáneo es el terreno *inmediato* de lo *consabido*” (1987: 106).

Ya desde los primeros encuentros del equipo de trabajo de *El laberinto de la historia*, la heterogeneidad de los materiales nos llevó a pensar la estructura de la obra como un conjunto de escenas diferentes y sin conexión lógica entre sí, a no ser que todas tenían en común alguna vinculación con la historia del Ballet Estable. El conjunto mismo de los materiales nos dictó la necesidad de proveer a la obra de una estructura fragmentaria. Necesitábamos profundizar en la discontinuidad de esos materiales, en la dificultad para ordenar lo heterogéneo, en las lagunas y las fracturas temporales. Se nos imponía la imposibilidad de representar una totalidad coherente, una ilusoria totalidad que leíamos en algunas narraciones históricas pero que no era tal. Observábamos que la narración, en su linealidad y nitidez argumentativa, reducía los aspectos múltiples y contradictorios de la experiencia. Por eso optamos por la fragmentariedad como principio constructivo, porque el fragmento se corresponde con la forma del recuerdo y nos ayudaba a evitar imponer una unidad negadora sobre las discontinuidades de la percepción y la memoria.

Escena 1: *María Taglioni*



Fotografía:
Máximo Parpagnoli



María Taglioni fue la primera bailarina romántica, a partir de ella surgió la imagen de la mujer alada y etérea que se cristalizó en un modelo estilístico a seguir en el ballet. Esta escena surgió en los primeros encuentros con los bailarines de la UNA, del relato biográfico de una de las chicas que se llama también María Taglioni y es descendiente de aquella bailarina romántica. María Taglioni, una joven bailarina de danza contemporánea, habla en la escena y construye paralelos y filiaciones entre su vida y la de sus antepasados, entre la danza clásica como modelo heredado de Europa y la danza argentina.

El ensayo duda de los derechos de la ciencia y acentúa lo parcial frente a lo total y lo cambiante frente a lo permanente.

El orden sin fisuras de los conceptos no coincide con el de lo que es, no apunta a una estructura cerrada, deductiva o inductiva. Se revuelve sobre todo contra la doctrina, arraigada desde Platón, de que lo cambiante, lo efímero, es indigno de la filosofía (Adorno, 2003: 19).

Es por este motivo que los filósofos eludieron hablar de la danza. *El laberinto de la historia*, en tanto obra de danza, acepta humildemente su condición efímera a la vez que la exhibe como un baluarte que la pone a salvo de la creencia en un orden sin fisuras. Nuestro trabajo para crear la obra se adentró en los objetos y se detuvo en los detalles mínimos, en la biografía, en la pose particular, para extraer de ellos un conocimiento fundamentado en el paradigma indicial. Como el ensayo, esta obra de danza propone una epistemología, o al menos la ensaya...

La narración biográfica de María Taglioni presenta la historia encarnada y en primera persona, una micro historia individual en la que enunciador y sujeto material coinciden. María Taglioni se presenta como un sujeto determinado históricamente y situado en un presente particular. En esta escena la danza se piensa a sí misma, autorreflexivamente, como forma de acceso al

conocimiento, como modo de abrir la inteligencia hacia nuevas formas de percibir la realidad y comprender su complejidad.

André Lepecki señala que a medida que la danza busca su propia autonomía como forma de arte, lo hace conjuntamente con el desarrollo de ese gran proyecto de Occidente conocido como modernidad.

La danza accede a la modernidad mediante su alineamiento ontológico cada vez mayor con el movimiento como el ser del espectáculo de la modernidad [...] el reciente agotamiento del concepto de danza como una pura exhibición de movimiento ininterrumpido forma parte de una crítica general de esta forma de disciplinamiento de la subjetividad (2006: 23-24).

Para Lepecki va a ser precisamente ese “acto inmóvil” el que muestre cómo actúa el “polvo de la historia”. El polvo de la historia revela

cómo las fuerzas históricas penetran profundamente en las capas interiores del cuerpo: polvo que se sedimenta en el cuerpo, que sirve para dar rigidez a la suave rotación de juntas y articulaciones, que ata al sujeto a caminos y pasos excesivamente preceptivos, estancando el movimiento en una determinada política de tiempo y de lugar (2006: 36).

Escena 2: José Neglia y Norma Fontenla



Fotografía:
Máximo Parpagnoli



José Neglia y Norma Fontenla fueron dos bailarines muy importantes durante la década del 60. Ambos murieron trágicamente junto a otros compañeros del Ballet Estable del Teatro Colón en un accidente aéreo ocurrido en 1971. Este fue un hecho traumático que marcó profundamente a la compañía. Neglia alcanzó prestigio internacional como bailarín dramático por su interpretación de *El niño brujo*, de Jack Carter. En esta escena se proyecta en video *El niño brujo*, bailado por ambos. Se trata de un video editado en el que las autoras realizaron una selección de movimientos y gestos característicos de los intérpretes. Los bailarines de *El laberinto de la historia* realizan los mismos movimientos, se apropian con sus cuerpos de los gestos de Neglia y Fontenla.

Esta escena parte de una reflexión acerca del cuerpo del bailarín como archivo de prácticas y estilos de movimiento y expresión incorporados desde temprana edad y que son en su mayoría inconscientes. El cuerpo del intérprete es un archivo donde toda esa información está contenida. Una de las vías de acrecentamiento y puesta en juego de ese archivo es la esfera visual, a través de un complicado juego de miradas: mirar, ser mirado, identificación, reconocimiento y mímica.

A raíz de los aspectos temáticos que decidimos tratar, la obra refiere a objetos existentes (personas y ballets), por lo que no es una creación *ex nihilo*, sujeta a los caprichos y arrebatos de nuestra voluntad artística sino que en cierta medida se ciñe a evocar las facetas de sus referentes existentes. Coincidentemente, Adorno señala que el ensayo no crea de la nada sino que “sin ningún escrúpulo se inflama con lo que ya han hecho otros” (2003: 12). En *El laberinto de la historia* la relación entre realismo y ficción se presenta, en todo caso, como una cuestión de grados y un efecto de sentido. La verdad no es un objetivo ni una búsqueda a llevar a cabo. La verdad no es una sola, es una cuestión de perspectiva. En todo caso la verdad es

una serie de destellos, que se dan de tanto en tanto en el transcurso de esta pieza y pendulan entre el realismo y la ficción.

Escena 3: *Las Bodas*

El ballet *Las Bodas*, de Bronislava Nijinska y música de Igor Stravinsky, fue estrenado por los Ballets Russes en 1923. Esta compañía, la más importante del siglo XX, marcó la identidad del Ballet Estable desde su creación y por más de cuarenta años. Bronislava Nijinska fue la segunda directora del ballet del Colón y junto a esta agrupación montó *Las Bodas* para el público argentino, con la presencia en la dirección orquestal del propio Stravinsky. Esta escena gravita en torno al personaje de la novia campesina que, al mismo tiempo, cruzamos con el de Regina Pacini, famosa cantante lírica de quien se enamoró Marcelo T. de Alvear. La coreografía evoca el estilo del ballet *Las Bodas*, marcadamente abstraccionista.

El ensayo trata sobre objetos específicos, motivo que lo coloca en desventaja con respecto a la filosofía “que se reviste con la dignidad de lo universal, de lo permanente, hoy en día si es posible de lo originario” (Adorno, 2003:12). *El laberinto de la historia* se ofrece como una forma de conocimiento, aunque también posee una finalidad estética. Naturalmente se trata de un conocimiento que escapa a las formas tradicionales de la “ciencia organizada”. La producción de formas de conocimiento de la historia a partir de la danza propone para esta última un desafío: generar formas de acceso artísticas a una realidad dominada por la palabra y por la narración. La danza tiene que vérselas con la presencia material y con el aquí y el ahora del cuerpo; mientras que en la narración histórica cuerpo, tiempo y espacio se transforman en abstracciones y reaparecen en los textos como categorías teóricas, ficciones o efectos de sentido.



Escena 4: *Estancia*

El ballet *Estancia* se estrenó en 1952. La coreografía se le encargó al coreógrafo Michel Borowky y la música estuvo a cargo de Alberto Ginastera. El argumento narra el transcurso de un día en el campo, y muestra a los campesinos y sus faenas. Una de las primeras limitaciones que enfrentamos con las coreógrafas cuando empezamos a trabajar en *El laberinto de la*

historia fue la inexistencia en los archivos del Teatro Colón de registros filmicos de obras anteriores a 1970. Pero este dato nunca llegó a convertirse en un verdadero obstáculo, por lo que en esta escena nos propusimos llevar a cabo una interpretación propia de un fragmento de *Estancia*. Fue así que Figueiras y Rímola pensaron este momento de la obra como una arena en la que se pusieran en cuestión las imágenes tradicionales asociadas a las representaciones de la gauchesca, como la pampa, la vida de a caballo o la exacerbación

de la virilidad del gaucho. Por ejemplo, tomaron las representaciones de género plasmadas en uno de los roles de la versión original, el caballito blanco, que era bailado por dos mujeres y lo reelaboraron con un intérprete varón.

La tradición de los ballets de temática folklórica se extiende desde la creación del Ballet Estable en 1925 hasta comienzos de la década del '60, en una continuidad que trasciende las variaciones de los grupos políticos en el poder. Benedict Anderson afirma que “Las comunidades no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo en el que son imaginadas” (1993: 24). Estos ballets muestran una imagen cristalizada del gaucho como reservorio masculino de los valores nacionales y del campo como una Arcadia en la Pampa, imágenes muy similares a las que plasmó Ricardo Güiraldes en *Don Segundo Sombra*, publicado en 1926.



Fotografía:
Máximo Parpagnoli

Trabajamos en esta escena de acuerdo a la noción de reconstrucción que propone Gerald Siegmund (2009). La reconstrucción de una pieza de danza subraya la radical pérdida de un original que podría ser reproducido. Enfatiza el carácter inventado de cada reposición (*re-enactment*) y demanda una decisión por parte del equipo de producción debida a las fracturas en la tradición oral. A través de subrayar el trabajo requerido durante la puesta en escena, la noción de reconstrucción refiere sobre todo al proceso productivo.

Escena 5: *Caaporá*



Fotografía:
Máximo Parpagnoli

Ricardo Güiraldes escribió el libreto de este ballet en 1917 y, dos años después, se lo ofreció al ruso Vaslav Nijinsky, que en ese momento visitaba Buenos Aires actuando con los Ballets Russes en el Colón.

El argumento escrito por el autor de *Don Segundo Sombra* se basaba en una leyenda guaraní. Algo muy común durante la primera mitad del siglo XX era apelar a narraciones autóctonas como argumento para las piezas creadas para el Ballet Estable. La música, decorados y vestuarios combinaban en distintas proporciones los motivos tradicionalistas con elementos



modernistas. Los coreógrafos, siempre extranjeros, utilizaban la técnica clásica para la elaboración coreográfica con la inclusión de apenas algunos movimientos folklóricos sumamente estilizados. Estas obras se enmarcan en la polémica suscitada entre posiciones nacionalistas y universalistas, que buscaban incorporar los temas nacionales en las obras pero “depurándolos” de su rusticidad y reelaborándolos con los recursos de la alta cultura.

El proyecto de *Caaporá* nunca llegó a concretarse, sin embargo en esta escena jugamos a imaginar el dúo de amor de los protagonistas a partir de la condensación y el desplazamiento de elementos disímiles y diacrónicos como el acto blanco romántico en un paisaje natural a la luz de la luna, la selva misionera, la leyenda guaraní, el *pas de deux* del ballet clásico, el estilo de movimiento contemporáneo, el príncipe de *El lago de los cisnes* y el tema “Recuerdos de Ipacará” con un arreglo musical contemporáneo.

La construcción de estas imágenes detona en la obra la posibilidad de “hacer hablar a todos los elementos del objeto juntos” (Adorno, 2003: 13). Efecto paradigmático que desafía la linealidad del enunciado. La experiencia perceptiva rebosa de signos. La autonomía estética de *El laberinto de la historia* la asemeja a la autonomía formal del ensayo. Forma y contenido se presentan indisociados. El asunto contamina la forma, la forma moldea el asunto. Para Adorno el espíritu científico concibe la forma como un mero accidente. En la práctica positivista el contenido “debería ser indiferente a su exposición y ésta convencional, no exigida por el asunto” (2003: 14). Cualquier elaboración retórica pondría en jaque la pretendida objetividad de la ciencia. En *El laberinto de la historia* la narración histórica aparece en constante interrelación con su forma. Incluso la falta de unidad estilística entre las diferentes escenas se convierte en una marca retórica y enunciativa que exhibe la actividad interpretativa autoral respecto a los aspectos temáticos.

El *collage* de esta escena se construye con la reunión de

elementos anacrónicos y de orígenes diversos que juega irreverente con la idea de una cultura organizada por compartimentos estancos, como serían por ejemplo los estilos de la danza o las falsas divisiones entre alta cultura y cultura popular o entre nacionalismo y universalismo. El *collage* de *Caaporá* evoca también las tensiones presentes a lo largo de la historia del Ballet Estable y del Teatro Colón como institución en su conjunto, su vigencia durante muchas décadas como espacio de la oligarquía, la alta cultura y el conservadurismo social y estético.

Escena 6: Final

El laberinto de la historia está planteado como un recorrido por etapas sucesivas, en cada espacio acontece una escena y el público camina de uno a otro. Un personaje/guía de sala tiene a su cargo la tarea de recibir a los espectadores, los conduce como en una visita guiada y les habla para introducir cada escena. Aunque las escenas son independientes están dispuestas en un orden determinado. Hay un espacio central en el que se ubica un ensamble que toca en vivo durante toda la obra. La escena final tiene lugar con el público ubicado en este sector del espacio y con la danza aconteciendo lejos. Entre el público y la danza se interponen los músicos y la arquitectura de la sala. La gente ve sólo siluetas que bailan a través de una distancia espacial. Dos columnas obstruyen la mirada. El espacio se vuelve obstáculo para la aprehensión completa de la experiencia.

Para Adorno el ensayo empieza “con aquello de lo que quiere hablar; dice lo que a propósito de esto se le ocurre, se interrumpe allí donde él mismo se siente al final y no donde ya no queda nada más por decir” (2003: 13).

Del mismo modo se organizó *El laberinto de la historia*, el final llegó una vez que consideramos que había aparecido en la obra lo que necesitábamos que apareciera para mostrar nuestro punto de vista, que no es ni el único ni el más autorizado por las voces de la ciencia, pero que es el



nuestro: una visión particular fruto de nuestra historia personal, nuestros recorridos, nuestros estudios, nuestro tiempo y nuestra pertenencia de clase.

Esta obra no procura repetir lo que se ha dicho ni agotar todo lo que se podría decir sobre la historia del Ballet Estable, su pretensión no es la exhaustividad; pero sí tiene que proponer asociaciones, condensaciones y paralelos que movilicen y cuestionen las percepciones acerca de la danza en el Teatro Colón cristalizadas por la costumbre y por los discursos dominantes. En este sentido es fundamental considerar que la memoria, en tanto narración (presente) sobre el pasado, abarca diferentes modalidades de construcción, que a la vez involucran y ponen de manifiesto luchas de apropiación del sentido.

En el transcurso del proceso creativo recibí la propuesta de realizar el personaje que guía al público durante la obra y, después de meditarlo un poco, decidí involucrarme también como intérprete. Mis textos en la obra incluyeron de modo muy sintético el espíritu de estas reflexiones, que cobraron vida cada

noche frente a los espectadores. Así, en cada función performé mi propia identidad como investigadora de historia de la danza mediando entre el público y los artistas, entre el presente y el pasado, entre los hechos y sus representaciones.

El ensayo penetra lo que como objetividad se oculta tras la fachada. Su esfuerzo es el de interpretar, en lugar de aceptar y ordenar. En este sentido, con *El laberinto de la historia* quisimos ir a contrapelo de la historia de la danza argentina que muestra la mayor parte de los libros que hablan del Teatro Colón, porque ellos ordenan hechos cronológicamente y producen una historia de monumentos y panegíricos. Nuestro esfuerzo, como tarea artística y crítica, fue dismantelar esa historia de monumentos o, en todo caso, contemplarlos a escala humana.

El laberinto de la historia interpreta y reelabora las obras a las que hace alusión; abreva en el pasado para hablarle al presente. Es una obra que, como el ángel de la historia, tiene la mirada puesta en el pasado, pero avanza decidida hacia el futuro.

Ficha técnica de *El laberinto de la historia* (2015)

- **Dirección:** Laura Figueiras
- **Idea y autoría:** Carla Rímola y Laura Figueiras
- **Música original:** Pablo Berenstein
- **Colaboración artística y asesoría en historia:** Laura Papa
- **Textos:** Carla Rímola, Laura Figueiras y Laura Papa
- **Iluminación:** Matias Sendón y Alfonsina Stivelman
- **Vestuario:** Paula Molina
- **Fotografías:** Mariela García
- **Compañía de Danza de la UNA**

Referencias

- Adorno, Theodor** (2003) "El ensayo como forma" en *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal.
- Anderson, Benedict** (1993) *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland** (1987) "Los jóvenes investigadores" en *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires, Paidós Comunicación.
- Lepecki, Andre** (2006) *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, España, Centro Coreográfico Gallego -Mercat de les Flors- Universidad de Alcalá.
- Siegmund, Gerald** (2009) "Make a decision: Reconstruction as an indication of the future", sin referencias.

