

LECTURAS

SOBRE

DANZA

Y

COREO

GRAFÍA

ISABEL DE NAVERÁN y AMPARO ÉCIJA, Editoras

artea

ÍNDICE

Portada

Isabel de Naverán, Amparo Écija: Leer, bailar, escribir

I Estética y política

Susan Leigh Foster: Coreografiar la historia

Christine Greiner: Investigar la danza en estado salvaje

Bojana Kunst: Danza y trabajo

André Lepecki: El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza

Bojana Cvejić: Aprender haciendo y hacer aprendiendo cómo aprender

II Experiencia y singularidad

Ramsay Burt: Nijinski, el modernismo y la escenificación de masculinidades no normativas

Pedro G. Romero: Hueso de la mano y el pie. Comentarios a las relaciones entre vanguardia y flamenco en la figura de Vicente Escudero

Susan Manning: Danzas de la muerte

Sally Banes: Terpsícore en zapatillas de deporte: introducción

Norbert Servos: Danza y emancipación. La danza-teatro de Pina Bausch

Gerald Siegmund: El espacio de la memoria. Los ballets de William Forsythe

III Forma y lenguaje

José A. Sánchez: La mirada y el tiempo

Merce Cunningham: Espacio, tiempo, danza

Lisa Nelson: Delante de tus ojos. Semillas de una práctica de la danza

Laurence Louppe: Partituras

Ramiro Guerra: Calibán danzante

Rudi Laermans: Danza en general

Agradecimientos

Créditos

LEER, BAILAR, ESCRIBIR

Isabel de Naverán, Amparo Écija

Cuando hacia el año 2000 comenzamos a investigar no existían suficientes textos sobre danza y coreografía actual, o los que había se encontraban casi siempre en idiomas distintos al nuestro, en países a los que había que viajar porque sus fuentes no estaban digitalizadas o porque los textos más interesantes eran publicados en revistas y catálogos no reconocidos académicamente. Salvo algunas excepciones, las reflexiones verdaderamente relevantes llegaban demasiado tarde.

Al decir comenzamos no estamos utilizando el plural mayestático que incluiría también a los lectores y lectoras de este libro, sino que nos referimos a nosotras mismas, Amparo Écija e Isabel de Naverán, la primera licenciada en Historia del Arte y la segunda en Bellas Artes. Desde nuestros respectivos departamentos universitarios pretendíamos aportar un punto de vista crítico sobre la danza producida en el estado español desde los años noventa, sobre el sentido de las producciones coreográficas y sobre cómo éstas dialogaban con otras esferas del arte y del pensamiento crítico. Y lo hicimos, culminando cada una de las investigaciones en sendas tesis doctorales defendidas en el marco de la academia española, en la que a día de hoy la danza no se ha consolidado como carrera propia. En parte, al igual que muchos ensayos internacionales, nosotras también llegábamos con retraso a una escena en pleno cambio y transformación. Necesitábamos entender las razones que habían dado paso a las producciones de nuestro momento, a qué respondían las actitudes de los artistas, a qué reaccionaban o qué reformas proponían. Sabíamos que investigar en torno a la danza de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI en España implicaba necesariamente ponerla en contexto: observar su idiosincrasia y especificidad pero también detectar cómo las propuestas realizadas aquí dialogaban con lo que estaba sucediendo fuera. Por esa razón, acceder a ensayos producidos en otros países se hacía tan necesario.

La curiosidad por investigar condujo al deseo por publicar. Un deseo que trataba de equilibrar la visibilidad de los discursos generados fuera de nuestro contexto (haciéndolos accesibles) con otros que se estaban produciendo en el ámbito hispano. Y de este deseo, trece años después y en un contexto no tan distintivo al anterior, nace el libro *Lecturas sobre danza y coreografía*.

Es verdad que han cambiado muchas cosas, sobre todo en lo que se refiere a la

accesibilidad a ensayos, textos y entrevistas a través de la red, a la digitalización de las fuentes y a la posibilidad de contactar con agentes activos sin necesidad de viajar a otros países. Sin embargo, varios de los textos publicados en los últimos treinta años están aún sin traducir. Lo que pretendemos con este libro es reunir un primer número de ensayos que consideramos clave para entender las producciones actuales en su heterogeneidad. Más adelante podrían venir otros que reunieran aún más textos y que al hacerlo, como es la aspiración de este, muestren el modo en que las reflexiones generadas en el ámbito más hegemónico de la danza contemporánea dialogan con otras reflexiones menos conocidas pero igualmente relevantes producidas en contextos considerados hasta ahora *periféricos*, como puede ser el ámbito latinoamericano, los países del Este de Europa, el mundo árabe, los contextos críticos en diferentes lugares de Asia, etc.

El criterio principal ha sido el de reunir ensayos de calidad crítica que no se limitaran a describir movimientos artísticos ni a subrayar los discursos generales que ya conocemos, sino que aportaran visiones singulares, posicionadas, específicas y sensibles. Lo que proponemos aquí es por tanto un libro para ser leído, destilado, utilizado, citado, criticado, un libro para estudiantes, investigadores y artistas, aquellos que se atrevan a pensar que leer y escribir son la misma cosa. Y cómo leer, escribir y bailar pueden también influirse mutuamente. La coreógrafa Idoia Zabaleta, consciente de la dificultad que afronta hoy en día la danza como arte del movimiento –dificultad que en parte se deduce de la influencia de la filosofía post-estructuralista presente en prácticamente todas las producciones artísticas contemporáneas– decía en relación a una de sus últimas propuestas: “¿Cómo seguir bailando hoy en día? Pues leyendo... ¿cómo seguir leyendo? Pues bailando”.

Leer y bailar, o bailar y escribir, es también la preocupación que impulsa el trabajo de algunos teóricos presentes en este libro. La relación entre la danza y la escritura, presente en la propia definición original de coreografía, es una relación siempre desequilibrada pero imposible de romper. Escribir es hacerse responsable de un discurso, asumir sus consecuencias, dialogar con el mundo, de la misma manera que bailar es hacerse responsable de un cuerpo, de una posición respecto al cuerpo y su modo de ser representado.

En cualquiera de los casos, escribir o bailar, es trazar una historia posible, hacerse consciente de ella, interrogarla. Isadora Duncan decía que la danza del futuro es la danza del pasado. Quizás con un sentido diferente al que algunos escritos de este libro dan a la revisión del pasado –clamando la historia como coreografía y el cuerpo como archivo– pero a fin de cuentas la intuición de que la memoria corporal podría ser el motor para una historiografía distinta es compartida entonces y ahora. Las propias prácticas coreográficas hoy asumen el reto de cincelar relatos olvidados,

de destapar historias marginales y voces que no siempre fueron escuchadas. Y el teórico, la teórica, no puede sino dejarse atravesar por este “retorno como experimentación” (Lepecki, 2010) que también le obliga a recolocarse y a reinventarse en su práctica. La danza y la escritura mantienen por así decirlo una relación epistolar en la que cada remitente escribe en un lenguaje distinto. Su intercambio se vuelve entonces inevitablemente gesto lingüístico a la vez que político. Obliga a cada esfera a revisar sus discursos, a traducirse a sí misma en aras de una mayor eficacia comunicativa, que sea a la vez poética y política.

La relación entre arte o estética y política ha sido explorada por muchos pensadores a lo largo del siglo XX hasta la actualidad. En el caso de la danza, su potencialidad política y estética parece evidente en cuanto a que la danza implica la representación de los cuerpos y esta representación siempre esconde o muestra una ideología de manera más o menos evidente. Bailar en solitario, acentuando la autoría del individuo, su expresividad y singularidad, su libertad al margen de las ataduras y sometimientos de la masa, resulta hoy tan ideológico como bailar al ritmo colectivo en busca de una representación común de lo social. Sabemos, porque lo hemos observado a lo largo del siglo XX, que toda tentativa de reforma en la danza ha ido ligada a su utilización por parte de los poderes del momento, que han hecho uso de ella con el fin de modelar la forma de entender el cuerpo, y la vida, por parte de la sociedad civil.

La danza ha sido en muchos casos esa disciplina que ha estado “por encima de los contratos” (Cvejić, 2009), considerándola siempre de forma excepcional como la expresión de una libertad abstracta, no explícita y por tanto sin poder de eficacia real. Salvo en casos excepcionales cada nuevo movimiento era leído como metáfora del cambio posible, y no como un cambio real. Por esa razón, podemos pensar que observar y analizar los modos en que la danza opera en las esferas de la vida, la representación y el trabajo, nos dará quizás algunas claves para entender las potencialidades poéticas (y por tanto también políticas) de la danza en su materialidad. Como a Bojana Kunst, nos gusta pensar que la danza tiene la capacidad de “revelar cómo la materialidad de los cuerpos distribuidos en el tiempo y en el espacio puede cambiar el modo en que vivimos y trabajamos juntos” (Kunst, 2009). Pero la danza no solo revela la materialidad de los cuerpos que bailan, sino que haciéndolo, es capaz de mostrar lo material en otro tipo de gestos, como el hecho de leer y el hecho de escribir.

Quizás el problema principal siempre haya sido el mismo: la correspondencia entre escritura y baile. Esta relación ha causado en muchas ocasiones una sensación de impotencia por parte de la crítica a la hora de dar cuenta de los cambios y transformaciones propuestos por el arte. Ese “llegar siempre tarde” se ha convertido

en el seno de la teoría pero también en su motivación. Lo que algunos autores plantean es que escribir es también “coreografiar la historia” y el propio acto de escribir implica ya una coreografía y produce un cuerpo que tarde o temprano había que hacer presente. Hacer presente este cuerpo es asumir la voz propia y aceptar al fin que la mente no es algo separado del cuerpo que viaja por su cuenta generando ideas abstractas. De la misma manera que la danza no puede ser leída desde el parámetro de la imagen metafórica, tampoco el texto teórico es una voz en *off* neutra y sin identificar. No se puede interpretar de la misma manera un texto escrito en los años noventa en Cuba que uno escrito en 2010 en Estados Unidos.

Esta es una de las razones por la que queremos comenzar esta compilación de textos con la sagaz propuesta de Susan Leigh Foster sobre la relación entre escritura, coreografía e historia. Sobre las implicaciones políticas de la estética no solo de la danza sino de sus teorías y derivas ensayísticas; “solíamos fingir que el cuerpo no participaba” nos recuerda, como si hubiéramos estado bajo un engaño autoimpuesto y despertáramos necesariamente de él. Una vez asumida la materialidad del cuerpo cuando escribe, se abren también posibilidades para la lectura. Una lectura crítica que, por ejemplo, ponga en diálogo ciertas apuestas coreográficas producidas en Brasil con las distintas definiciones del contrato social asumidas a lo largo de los siglos (Locke, Rousseau, Hobbes, etc.). Contratos sociales que nunca han sido firmados, pero que tácitamente actúan sobre nuestras vidas y sobre nuestra capacidad de entender la relación entre naturaleza y cultura. Lo que nos hace ver el texto de Christine Greiner es precisamente cómo la danza es capaz de proponer nuevos contratos que son leídos y traducidos en textos teóricos a su vez, aún sabiendo que haciéndose públicos pueden sin quererlo actuar como las nuevas cláusulas de los nuevos contratos, esta vez contratos entre el poder de la teoría y el de la danza, en una sociedad que ha dejado el cuerpo al margen de lo que se considera la producción de conocimiento. La responsabilidad de quien hace público su discurso, sea escrito o bailado, puede ser esa, la responsabilidad, ante todo, de una lectura. Una lectura que es fruto de experiencias singulares e intransferibles.

Toda experiencia es inherente a un contexto específico. Que una danza sea creada en Brasil a finales del siglo XX o en Rusia a comienzos del mismo siglo, determinará un tipo de experiencia y también condicionará su recepción en otros contextos. Esto se hace evidente en el caso de Vaslav Nijinski, cuyos bailes eran interpretados de maneras muy distintas según el contexto cultural en que fueran mostrados. O el caso de Vicente Escudero, cuyo momento artístico coincide con la situación convulsa vivida momentos antes y durante la guerra civil española. En cualquiera de los casos, hemos querido recoger textos que reflejen las experiencias personales, singulares, de un cierto y contado número de artistas quienes, a través de

una experimentación radical muchas veces en diálogo con propuestas de vanguardia de su momento, consiguieron dar sentido a sus prácticas en momentos no siempre complacientes para el arte. Lejos de las escuelas que forman a sus bailarines bajo técnicas descontextualizadas, bajo la premisa de la copia y la repetición, estas experiencias singulares son al mismo tiempo intransferibles y ejemplares. No convierten a sus autores en héroes, pero sí reclaman la necesidad de una mirada que sepa poner en situación unas prácticas que siempre e inevitablemente se dan en un lugar localizable y a una hora concreta. Una de las tareas del artista puede ser la de responder a ese lugar y a ese momento, aunque su respuesta, bien lo sabemos, pueda ser en algunos casos decepcionante por estar demasiado vinculada a un poder opresivo.

En ese sentido, hemos querido reunir aquellas voces que aporten una mirada distinta sobre estas figuras, unas veces estigmatizadas y otras magnificadas. A través de sus ensayos podemos leer críticamente la actitud de algunos artistas cuyo apoyo a ciertas formas de imposición política resulta contradictorio y no siempre deseable. Susan Manning analiza cómo la perspectiva del tiempo nos permite descubrir la inclinación al fascismo que Mary Wigman escenificó en su pieza de grupo *Totenmal*, cuando en su estreno en 1930 fue admirada por una inmensa mayoría progresista como un canto al pacifismo. Cuarenta años más tarde, otra coreógrafa alemana decide reinventar la danza expresionista del periodo de entreguerras despojándola de “su patetismo y su fatalismo universal” (Servos, 1984) y crea un nuevo lenguaje para la danza teatro ya esbozada por quien había sido su maestro, Kurt Jooss. En los años setenta, Pina Bausch estiliza la emoción; la danza llora, grita, se desespera y, liberada del texto, escribe sobre el escenario la realidad del ser humano. “Bailar es una acción visible de la vida” afirmaba casi veinte años antes en Estados Unidos Merce Cunningham, si bien mediante un lenguaje radicalmente diferente al de Bausch donde el puro movimiento definía la identidad del bailarín; y también la identidad de un lenguaje que se deconstruye, como hace William Forsythe, por medio de su propia memoria. Pero la generación que sucede a Cunningham se revela contra esa imagen del bailarín y la danza, se calza unas zapatillas de deporte y democratiza los cuerpos, los espacios y los diálogos de la danza rompiendo con su aislamiento técnico y estético. La danza apuesta por el lenguaje y la forma.

Apostar por una revisión radical del lenguaje y de la forma es aspirar a una eficacia desde la autonomía de la disciplina. Analizar los modos en que el propio dispositivo escénico actúa sobre los cuerpos implica necesariamente una crítica constructiva en torno a los aspectos fundamentales de la composición en danza: la relación entre espacio, tiempo y movimiento, el uso de la mirada y sus consecuencias cuando es utilizada como herramienta de dominación sobre el

público, la cuestión de la presencia y sus implicaciones en lo que se refiere al heroicismo del bailarín, la forma de la danza y su manera de ser ejecutada, pero también la forma estructural de una coreografía y sus posibilidades, como la inserción del juego o de la partitura en aras de un reparto distinto de la atención.

Modificar la forma en que el lenguaje se construye es reinventar la mirada y participación del público. La mirada actúa como un nuevo código que abre relaciones insospechadas. Ya no está únicamente ligada al sentido de la vista ni a la facultad de la visión, sino que es una mirada que se expande, que ofrece, toca, siente, y recibe, que propone una modulación distinta del tiempo, dilatando y contrayendo su percepción. Y lo hace a partir de un tratamiento sobre la forma de presentarse, que influye necesariamente sobre la percepción del espacio y del tiempo por parte del espectador.

Con la intención de modificar desde su base la composición coreográfica, algunos artistas experimentaron con modos de creación que se alejaron de las formas tradicionales heredadas de la danza moderna. Quizás queriendo descentralizar la importancia del bailarín, optaron por recurrir a partituras y estructuras que guiarían una suerte de juego coreográfico que nada tenía que ver con la expresión individual o colectiva de los cuerpos, sino con la forma de expresividad de la coreografía como texto. Porque “la partitura carece de límites. Es extensiva hasta el punto de que todo acontecimiento (...) se infiltra e influye en ella y la reorienta a cada instante” (Louppe, 2007).

Estas apuestas por la autonomía de la forma, sin embargo, no aíslan a la danza en sus elucubraciones gramaticales, sino que la acercan al viaje realizado ya en otras áreas como la escultura, la música y la literatura, y permiten nuevos hallazgos. Tratando de reunir aquí esos giros fundamentales, con la voz no solo de teóricos y teóricas, sino también de artistas que dieron su testimonio y su opinión en torno a la forma y al lenguaje, no hemos querido olvidar otras formas exploradas más allá de la Europa central y de Estados Unidos, como el análisis de ciertas maneras de la danza en Cuba, que son herencia directa de otras danzas y otras formas, como las africanas.

Comenzar por una reflexión abiertamente crítica en torno al hecho de escribir y al hecho de bailar hoy, nos ha parecido la manera más coherente de introducir este libro de lecturas, que hemos dividido en tres secciones: la primera dedicada a textos con carácter político, ya sea por su reflexión sobre la escritura como por la consideración de la danza como herramienta de cambio en la sociedad civil; la segunda quiere mostrar cómo ciertos coreógrafos y coreógrafas apostaron por cambios radicales en su manera de bailar y de experimentar, y en qué contextos

específicos se daban estas transformaciones; y la tercera sección en la que se reúnen textos que pueden ser leídos desde la óptica del análisis del lenguaje escénico, textos que profundizan en el análisis estético que se da en el interior de las propias propuestas coreográficas, aunque sin olvidar otros aspectos, como las consecuencias de esas apuestas gramaticales a niveles que sin duda las traspasan.

Lo que esperamos ahora es que esta compilación de textos pueda dar lugar a nuevas disertaciones, sean artísticas o teóricas, procedan de la academia o de contextos independientes; textos que en un futuro puedan publicarse en otros libros de lecturas.

I.
ESTÉTICA
Y
POLÍTICA

COREOGRAFIAR LA HISTORIA

Susan Leigh Foster

Manifiesto para cuerpos muertos y móviles

Sentada en esta silla, me revuelvo para superar las molestias, los dolores, las pequeñas tensiones que repercuten en cuello y cadera, con la mirada borrosa clavada en algún espacio entre aquí y los objetos más cercanos, me desplazo de nuevo, escucho los ruidos de mi estómago, los tictacs del reloj, me desplazo, me estiro, me acomodo, giro... soy un cuerpo que escribe^[1]. Solíamos fingir que el cuerpo no participaba, que permanecía mudo y quieto mientras la mente pensaba. Imaginábamos incluso que el pensamiento, una vez concebido, se transfería sin esfuerzo a la página mediante un cuerpo cuya función natural como instrumento facilitaba la pluma. Ahora sabemos que la cafeína que ingerimos se transforma en el ácido de pensamiento que luego el cuerpo excreta, grabando de este modo las ideas a lo largo de la página. Ahora sabemos que el cuerpo no puede ser tomado por hecho, no puede ser tomado en serio, no puede ser tomado.

Un cuerpo, tanto si está sentado escribiendo como si está de pie pensando o de paseo y hablando o corriendo y gritando a la vez, es una escritura corporal. Sus hábitos y posturas, gestos y demostraciones, toda acción de sus diversas regiones, áreas y partes, todo ello emerge de prácticas culturales, verbales o no, que construyen significado corpóreo. Cada uno de los movimientos del cuerpo, como en toda escritura, traza el hecho físico del movimiento y también un conjunto de referencias para entidades y acontecimientos conceptuales. Construida a partir de encuentros interminables y repetidos con otros cuerpos, la escritura de cada cuerpo mantiene una relación no natural entre su fisicalidad y su referencialidad. Cada cuerpo establece esta relación entre fisicalidad y significado junto con las acciones físicas y las descripciones verbales de los cuerpos que se mueven a su lado. Esta relación entre lo físico y lo conceptual no solo no es natural, sino que tampoco es permanente. Muta, se transforma, se vuelve a ejemplificar en cada encuentro.

La rodilla crujiente de hoy no es la rodilla que ayer subía la cuesta al trote. Nuestra manera de inclinarnos hacia ella, tan metafórica como cualquier intento de nombrarla o describirla, presupone ya identidades para mano y rodilla. Pero durante

su interacción las identidades de mano y rodilla se modifican. Juntas descubren que la rodilla siente o suena distinta, que la mano parece más vieja o más seca que ayer. Las comparaciones entre rodillas pasadas y presentes proporcionan un cierto sentido de continuidad, pero la memoria tampoco es fiable. ¿Fue hace un año cuando la rodilla comenzó a crujir de ese modo? ¿Dejó de hacer ese ruido mientras corría o después de un estiramiento? ¿Por qué dolía ayer y parece estar bien hoy?

El cuerpo nunca es solamente lo que pensamos que es (*los bailarines prestan atención a esta diferencia*). Engañoso, siempre en acción, el cuerpo es en el mejor de los casos *parecido a* algo, pero nunca *es* ese algo. De este modo, las metáforas que aluden a él, enunciadas en el habla o en el movimiento, son lo que da al cuerpo su más tangible sustancia.

Colecciones organizadas de estas metáforas, establecidas como las diversas disciplinas que inspeccionan, disciplinan, instruyen y cultivan el cuerpo, fingen permanencia de y para el cuerpo[2]. Sus regímenes altamente repetitivos de observación y ejercicio intentan ejemplificar constantes físicas. Transcurridas miles de flexiones, *pliés* o citologías, el cuerpo parece tener características uniformes, una estructura clara, funciones identificables. Si se está dispuesto a ignorar todas las sutiles discrepancias y a sostener los promedios estadísticos, es casi posible creer en un cuerpo que obedece a las leyes de la naturaleza. Pero entonces, de pronto, hace algo maravillosamente anómalo: abandona, cruza o de algún modo aparece fuera de los límites de lo que era concebible.

Esto no quiere decir que los gestos imprevistos más recientes del cuerpo sucedan más allá del mundo de la escritura. Por el contrario, los pronunciamientos más nuevos del cuerpo pueden entenderse únicamente como *bricolajes* de movimientos existentes. Una repentina facilidad para las proezas físicas figura como el producto de pasados esfuerzos disciplinarios por hacer que el cuerpo sea más rápido, más fuerte, más largo, más hábil. El comienzo de una enfermedad indica hábitos nocivos, represión psicológica, un proceso de limpieza. Cualquier nueva sensación de sexo proviene de un sensorio ampliado, pero no alternativo. Estas nuevas escrituras, aunque agiten las percepciones con su cautivadora inventiva, no destruyen, sino que recalibran la semiosis corporal.

Cómo escribir una historia de esta escritura corporal, este cuerpo que solamente podemos conocer a través de su escritura. Cómo descubrir lo que ha hecho y luego describir sus acciones en palabras. Imposible. Demasiado salvaje, demasiado caótico, demasiado insignificante. Disipado, desaparecido, evaporado en el aire más imperceptible, los hábitos e idiosincrasias del cuerpo, incluso las prácticas

que lo codifican y lo reglamentan, dejan tan solo las huellas residuales más dispares. Y cualquier residuo dejado atrás reposa en formas fragmentadas dentro de dominios discursivos adyacentes. Aun así, puede ser más fácil escribir la historia de este cuerpo escribiente que la del cuerpo que mueve la pluma. El cuerpo que mueve la pluma, después de todo, tiene solamente una importancia mínima como robot inadecuado, como el aparato que no consigue ejecutar la voluntad de la mente.

¿Qué marcadores de su movimiento podría haber dejado detrás una escritura corporal? Pero antes, ¿qué cuerpos escribientes? ¿cuerpos capacitados? ¿cuerpos esclavizados? ¿cuerpos dóciles? ¿cuerpos rebeldes? ¿cuerpos oscuros? ¿cuerpos pálidos? ¿cuerpos exóticos? ¿cuerpos virtuosos? ¿cuerpos femeninos? ¿cuerpos masculinos? ¿cuerpos triunfantes? ¿cuerpos desaparecidos? Todos estos géneros de cuerpos comenzaron primero a moverse a lo largo de sus días realizando lo que habían aprendido a hacer: transportar, saltar, ponerse de pie, sentarse, saludar, comer, vestirse, dormir, tocar, trabajar, luchar... Estas actividades cotidianas (no solamente la firma de un decreto, la llamada a la acción del batallón, la pose para un cuadro, no solo el cuerpo en la camilla, supurando pus, echando espuma por la boca), estos hábitos rutinarios y estos gestos minúsculos de los cuerpos, importaban. Estas “técnicas del cuerpo” (según las denominó Marcel Mauss y con anterioridad John Bulwer) tenían importancia por la forma en la que estaban modeladas y la forma en que se relacionaban unas con otras. Cada cuerpo realizaba estas acciones con un estilo a la vez compartido y único. Cada movimiento de un cuerpo evidenciaba una cierta fuerza, tensión, peso, forma, tempo y fraseo. Cada uno de ellos manifestaba una estructura física distinta, algunos de cuyos atributos se reiteraban en otros cuerpos. Todas las formas características de moverse de un cuerpo apelaban a valores estéticos y políticos. La intensidad de esas resonancias es lo que permite la unión de distintos géneros de cuerpos.

Sin embargo, los movimientos de cada cuerpo a lo largo del día forman parte del esqueleto de significado que también realiza cualquier acción corporal anómala o espectacular. Esos patrones cotidianos de movimiento hacen que la seducción o la encarcelación, la histeria o la matanza, la rutina o el esparcimiento, tengan una importancia más característica. El cuerpo escribiente, en la constante efusión de su significación, ofrece matices de significado que suponen una diferencia. El cuerpo escribiente ayuda a explicar la mirada perdida del hombre negro en la comisaría blanca, los hombros alzados y los labios fruncidos de la mujer rica a su paso junto a la familia sin hogar, el movimiento de caderas y las cejas arqueadas de los hombres homosexuales cuando una pareja *hetero* entra en su bar, la mirada rígida y el ceño

fruncido de la mujer soltera que espera en la parada del autobús junto a una obra. O dicho con otras palabras: el cuerpo escribiente ayuda a explicar la mirada perdida del hombre negro en la comisaría de policía blanca, la mirada perdida de la mujer rica a su paso junto a la familia sin hogar, la mirada perdida de los hombres homosexuales cuando una pareja *hetero* entra en su bar, la mirada perdida de la mujer soltera que espera en la parada de autobús junto a una obra. Los pronunciamientos característicos de cada cuerpo en un momento determinado deben leerse en función de la inscripción, junto con otras, que continuamente produce. Una mirada perdida no significa lo mismo para todos los cuerpos en todos los contextos.

¿Cómo llegar al significado de este esqueleto de movimiento para cualquier pasado y lugar determinados? Los movimientos cotidianos de algunos cuerpos pueden haber sido grabados de diversas maneras en los manuales (ceremoniales, religiosos, educativos, sociales, amorosos, terapéuticos, marciales) que instruyen el cuerpo, o en imágenes que lo retratan, o en referencias literarias o mitológicas a su constitución y hábitos[3]. En sus movimientos, los cuerpos pasados también se rozaron con o se movieron a lo largo de construcciones geológicas y arquitectónicas, música, vestidos, decorados interiores... cuyos restos materiales dejan indicios adicionales de las disposiciones de dichos cuerpos. En la medida en la que las escrituras de cualquier cuerpo invitaban a una medición, se conservan documentos de las disciplinas de cálculo en los que se aborda la composición gramatical de un cuerpo (su tamaño, estructura, composición y química) que nos dicen algo sobre el estado de forma en que estaba un cuerpo.

Estos registros parciales de diversos tipos siguen existiendo. Documentan el encuentro entre los cuerpos y algunos de los marcos discursivos e institucionales que los tocaron, que actuaban sobre y a través de ellos, de distintas maneras. Estos documentos dibujan versiones idealizadas de los cuerpos: qué aspecto tenía que tener un cuerpo, cómo tenía que actuar, cómo estaba obligado a presentarse. O bien registran aquello que no era obvio, aquellos detalles del comportamiento corporal entendidos como necesarios para especificar, más que aquellos otros considerados evidentes por sí mismos. Ocasionalmente, reflejan patrones de desviación corporal, ya sean irónicos, inflamatorios, invertidos o pervertidos, con respecto a lo esperado. Cualquiera que sea su influencia sobre los cuerpos, estos documentos nunca producen una única figura física aislable e integral, sino que, por el contrario, abastecen el almacén del anticuario con los vestigios fraccionados del movimiento corporal a lo largo del paisaje cultural.

Un historiador de los cuerpos se aproxima a estos vestigios fragmentados con el esternón hacia delante, una señal (*en Occidente desde, digamos, el siglo XVIII*) de que su propio cuerpo busca, desea encontrar, el cuerpo desaparecido cuyos

movimientos produjeron esos vestigios. Sí, el historiador también tiene un cuerpo, tiene sexo, género, sexualidad, color de piel. Y este cuerpo tiene un pasado, más o menos privilegiado, más o menos limitado. El cuerpo de este historiador desea confraternizar con cuerpos muertos, desea saber de ellos: ¿qué se habrá sentido al moverse entre esas cosas, dentro de esos patrones, al desear esas habilidades, al ser observado desde esas posiciones, al moverse o ser movido por esos otros cuerpos? El cuerpo de un historiador desea habitar esos cuerpos desaparecidos por motivos concretos. Desea saber dónde se encuentra, cómo llegó hasta allí, qué opciones puede tener para moverse. Desea que esos cuerpos muertos le echen una mano para descifrar sus propios dilemas presentes y organizar algunas posibilidades futuras.

Con ese fin, los cuerpos de los historiadores deambulan por los pasillos de la documentación, acercándose a ciertos ámbitos discursivos y alejándose de otros. Sí, la producción de historia es un esfuerzo físico. Requiere una gran tolerancia para sentarse y leer, para moverse lenta y calladamente entre otros cuerpos que asimismo se sientan pacientemente, con la mirada fija alternativamente en las pruebas de archivo y en las fantasías que generan. Esta práctica física entorpece los dedos, produce estornudos y molestias oculares.

A lo largo de este proceso, las propias técnicas corporales de los historiadores (antiguas prácticas de ver o participar en esfuerzos centrados en el cuerpo) alimentan el entramado de motivaciones que guían la selección de documentos específicos. El cuerpo de un historiador es atraído hacia el trabajo doméstico y la panoplia de prácticas sexuales. Otro responde a la etiqueta, la moda y la danza, pero ignora la formación relacionada con los deportes y el ejército. Otro aborda cuestiones relacionadas con la educación física, la anatomía y la medicina, pero elude las representaciones del cuerpo en la pintura; otro se detiene en la caza y en la fabricación de instrumentos musicales en paralelo con las prácticas de la edición pornográfica. Otro busca gestos excesivos en lugares con exceso de represión. Uno busca repeticiones físicas; otro, exageraciones; otro, acciones desafiantes. Cualesquiera que sean las clases y cantidades de referencias corporales en cualquier constelación determinada de prácticas, producirán versiones de cuerpos históricos cuya relación mutua está determinada tanto por la historia del cuerpo del historiador como por las épocas que ellos representan.

Al evaluar todos estos fragmentos de cuerpos pasados, la propia experiencia corporal y las propias concepciones del cuerpo de un historiador siguen interviniendo. Aquellos cuerpos del pasado eran “más orondos”, “menos expansivos en el espacio”, “más constreñidos por la vestimenta” que los nuestros. Toleraban “más dolor”, vivían con “más suciedad”. El “tobillo era más atractivo”, el rostro “menos demostrativo”, la “preferencia por el equilibrio vertical más pronunciada”

que en nuestra época. “Olían”, o “se afeitaban”, o “se cubrían” de manera distinta. “Aguantaban más”, “se esforzaban más”, “resistían con mayor tenacidad”. Incluso el espacio “entre” los cuerpos y los códigos para “tocarse” y “ser tocados” eran distintos a los actuales.

Estas comparaciones reflejan no solo una familiaridad con realidades corporales sino también, por parte del historiador, una interpretación de su importancia política, social, sexual y estética. En cualquiera de los rasgos y movimientos del cuerpo (el espacio que ocupa, su tamaño y sus disposiciones, la lentitud, rapidez o fuerza con la que se desplaza, la fisicalidad de un cuerpo en su integridad) resuena doblemente esta importancia cultural: las acciones físicas encarnaban estos valores cuando el cuerpo estaba vivo y coleando, cualquiera que fuese el aparato documental que registrara sus acciones, luego nuevamente evaluadas al reinscribir el impacto semiótico del cuerpo.

Pero aunque estos cuerpos del pasado incorporan las predilecciones corporales de un historiador, sus valores políticos y estéticos, también toman forma a partir de las limitaciones formales impuestas por la disciplina de la historia[4]. Los cuerpos de los historiadores han recibido formación para escribir la historia, han efectuado abundantes lecturas entre los volúmenes que componen el discurso de la historia y de ellos han aprendido a separarse para seleccionar información, evaluar su facticidad y formular su presentación de acuerdo con las expectativas generales de la investigación histórica. Desde este lugar más distante, trabajan para moldear la forma general de los cuerpos históricos, reclamando una cierta consistencia, lógica y continuidad de las numerosas y dispares inferencias que los componen. También han escuchado a las voces autorales contenidas en las historias que se esfuerzan por solidificarse para hablar con certidumbre transcendental. De esas voces han aprendido que los pronunciamientos sobre el pasado deben emitirse con tonos seguros e imparciales. Han deducido que los cuerpos de los historiadores no deben asociarse a sus temas, ni a colegas historiadores que de modo similar trabajan por descifrar los secretos del pasado. Por el contrario, esas voces contenidas en las historias pasadas enseñan la práctica de la quietud, un tipo de quietud que se extiende por el tiempo y el espacio, una quietud que se disfraza de omnisciencia. Al inmovilizarse ellos mismos, modestamente, los historiadores llevan a cabo la transformación en sujeto universal que puede hablar por todos.

Pero los cuerpos muertos se oponen a esa estaticidad. Producen una sacudida a partir de las imágenes asimiladas y proyectadas a partir de las cuales son confeccionados, una especie de agitación que conecta los cuerpos pasados y presentes[5]. Esta afiliación, basada en una especie de empatía cinestética entre cuerpos vivos y muertos pero imaginados, no disfruta de un estado primordial fuera

del mundo de la escritura[6]. No posee autoridad orgánica; no ofrece una validación fundamental del sentimiento. Pero está impregnada de vitalidad física y abarca una preocupación hacia seres que viven y han vivido. Una vez que el cuerpo del historiador reconoce valor y significado a la cinestesia, no puede *des-animar* la acción física de los cuerpos pasados que ha comenzado a sentir.

Al tensar levemente los párpados cerrados, se vislumbran cuerpos: cuerpos que miran fijamente, agarran, corren con temor, se yerguen estoicos, se sientan avergonzados, caen desafiantes, gesticulan seductores. En ese espacio irreal que recoge reconstrucciones filmadas o representadas del pasado, imágenes visuales del pasado y referencias textuales a cuerpos pasados, los cuerpos históricos comienzan a solidificarse. La cabeza se inclina en ángulo; el tórax se desplaza hacia un lado; el cuerpo escribiente escucha y espera mientras fragmentos de cuerpos pasados brillan tenuemente y luego se desvanecen.

Aunque los cuerpos escribientes reclaman una afiliación propioceptiva entre cuerpos pasados y presentes, también exigen la interpretación de su función en la producción cultural de significado: sus capacidades de expresión, las relaciones entre cuerpo y subjetividad que pueden articular, la disciplina y la regimentación corporales de las que son capaces, las nociones de individualidad y sociabilidad que pueden suministrar. Sin embargo, los hechos documentados en cualquier discurso registrado no crean el significado de un cuerpo. Justifican la relación causal entre el cuerpo y las fuerzas culturales que avivan, atizan y luego miden su capacidad de respuesta. Justifican solamente la relación corporal. Se mantienen al margen de la importancia de un cuerpo y en su estela. Y ni siquiera los movimientos de un historiador entre ellos pueden agruparlos para moldear un significado para la mirada inocente o el gesto revelador de un cuerpo pasado. La construcción de significado corpóreo depende de la teoría corporal [*bodily theotics*] (armazones de relaciones a través de las cuales los cuerpos realizan identidades individuales, sexuales, étnicas o comunitarias)[7].

Las teorías corporales están ya profundamente integradas en las prácticas físicas con las que el cuerpo de cualquier historiador está familiarizado. Cualquiera de las diversas actividades de su cuerpo (hombre o mujer) elabora nociones de identidad para cuerpo y persona, y estas nociones se unen a los valores inscritos en otras actividades relacionadas para producir hipótesis más seguras sobre quién es el cuerpo en contextos civiles, espectaculares, sagrados o liminales. Cualquier régimen normalizado de formación corporal, por ejemplo, encarna, en la organización misma de sus ejercicios, las metáforas empleadas para instruir el cuerpo y, en los criterios especificados de capacidad física, un conjunto coherente (o no tan coherente) de

principios que rigen la acción de dicho régimen. Estos principios, llenos de connotaciones estéticas, políticas y de género sexual, envían al cuerpo que los representa a terrenos más amplios de significado donde se mueve junto con cuerpos que llevan consigo señales relacionadas.

Las teorías de la significación corporal existen asimismo para cualquier momento histórico anterior. Circulando alrededor y a través de las particiones de cualquier práctica establecida y resonando en los intersticios entre las distintas prácticas, las teorías de las prácticas corporales, como imágenes del cuerpo histórico, se deducen de los actos de comparación entre pasado y presente, del roce de un tipo de documento histórico con otros. En los encuentros friccionales entre los textos, como por ejemplo aquellos que expresan elogio estético, observaciones médicas, conducta proscriptora y actividades recreativas, las teorías de la significación corporal comienzan a consolidarse.

Las primeras vagas nociones de una teoría del cuerpo pone el significado en movimiento. Como las formas donde las piezas de un rompecabezas deben encajar, las teorías perfilan la significación corporal en y entre distintas prácticas corporales. Las teorías permiten interpolar la evidencia de una práctica cuyo significado se ha especificado, en otra práctica en la que ha permanecido latente, aportando así a los cuerpos una identidad que anima una indagación específica así como el conjunto más amplio de prácticas culturales del que forman parte[8]. Las teorías hacen palpables los modos en los que el movimiento de un cuerpo puede crear significado.

Sin embargo, no todos los cuerpos escribientes encajan en las formas que esas teorías fabrican para ellos. Algunos se escabullen o incluso reaccionan violentamente cuando el historiador los lleva a los lugares adecuados; se resisten y cuestionan el margen de significado que podría abarcarlos. En la realización de la síntesis histórica entre cuerpos pasados y presentes, estos cuerpos caen en una tierra de nadie entre lo factual y lo olvidado, donde lo único que pueden esperar es que posteriores generaciones de cuerpos los encuentren.

*Hago un gesto en el aire, una cierta tensión, velocidad y forma que fluyen a través de brazo, muñeca y mano. Examino este movimiento y siento mi torso levantarse y torcerse mientras busco las palabras que puedan describir con mayor precisión la cualidad e intención de este gesto. Repito el movimiento, me balanceo insistentemente hacia delante, ansiosa por convertir el movimiento en palabras. Una inhalación repentina, llevo sin respirar muchos segundos. Soy un cuerpo que anhela una traducción. **¿Estoy inmovilizando el movimiento, atrapándolo, mediante esta búsqueda de palabras que puedan adherirse a él? Esto es lo que pensábamos***

cuando creíamos que quien hacía la escritura era el sujeto. Considerábamos que cualquier intento de especificar algo más que fechas, lugares y nombres daría como resultado la mutilación o incluso la profanación del movimiento del cuerpo. Nos entregamos a ensalzamientos románticos sobre la evanescencia del cuerpo y el carácter efímero de su existencia y nos deleitamos en la fantasía de su absoluta imposibilidad de traducción^[9]. O bien, lo cual no es más que la postura complementaria, dábamos al pobre objeto mudo una palmadita en la cabeza y le explicábamos en tonos claramente articulados, condescendientes, que hablaríamos en su nombre, despojándolo así de su autoridad e inmovilizando su significación.

Una cosa es imaginar esos cuerpos del pasado y otra escribir sobre ellos. La sensación de presencia transmitida por un cuerpo en movimiento, las idiosincrasias de un físico determinado, la menor inclinación de la cabeza o el menor gesto de la mano... todo ello forma parte de un discurso corporal cuyo poder e inteligibilidad esquivan su traducción en palabras. Los movimientos de los cuerpos pueden crear una clase de escritura, pero esa escritura no tiene una fácil equivalencia verbal. Cuando se empieza a escribir un texto histórico, las discrepancias entre lo que puede moverse y lo que puede escribirse exigen a los historiadores otra forma más de compromiso y esfuerzo corporal. Sí, el acto de escritura es un trabajo físico, mostrado más intensamente como tal cuando el sujeto de esa escritura es el movimiento corporal resucitado del pasado por la imaginación.

Pero interpretar los movimientos de los cuerpos como variedades de escritura corpórea es ya un paso en la dirección correcta. Cuando las actividades corporales adoptan el estado de formas de articulación y representación, sus movimientos adquieren un estado y una función equivalentes a las palabras que los describen. El acto de escribir sobre cuerpos tiene su origen por tanto en la suposición de que el discurso verbal no puede hablar *por* el discurso corporal, sino que debe entrar en “diálogo” *con* ese discurso corporal^[10]. El discurso escrito debe reconocer las capacidades gramáticas, sintácticas y retóricas del recurso *movido*. Escribir el texto histórico, más que un acto de explicación verbal, debe convertirse en un proceso de interpretación, traducción y reescritura de textos corporales.

Cómo transportar lo movido en la dirección de lo escrito. Al describir movimientos de cuerpos, la propia escritura debe moverse. Debe poner en juego figuras retóricas y formas de construcción de locuciones y frases que evocan la textura y los tiempos [*timing*] de los cuerpos en movimiento. También debe dejarse habitar por todos los distintos cuerpos que participan en el proceso constructivo de determinación de la significación corporal histórica. ¿Cómo podría la escritura

registrar los gestos de estos cuerpos entre sí, la entrega y recepción de peso, el impulso coordinado o de choque de sus trayectorias en el espacio, la configuración o el modelado rítmico de su diálogo danzado?

*Y qué sucede si los cuerpos de los que escribo se salen de la página o de mi imaginación, no sé cuál de las dos cosas, y me invitan a bailar. Y qué sucede si sigo y me pongo a imitar sus movimientos. Mientras bailamos juntos (no la danza eufórica del cuerpo abandonado a sí mismo, no la danza engañosamente fácil de los cuerpos hiperdisciplinados, sino por el contrario, la danza reflexiva de cuerpos autocríticos que sin embargo encuentran en la danza la premisa de la creatividad y la capacidad de respuesta), no dirijo ni sigo. Parece como si esta danza que estamos haciendo se coreografiase a través de mí y también que estoy decidiendo qué hacer a continuación. **A menudo los bailarines han descrito esta experiencia como el cuerpo que asume el mando, el cuerpo que piensa sus propios pensamientos... pero esto es tan impreciso como poco útil; es de nuevo, simplemente, lo contrario del cuerpo que mueve la pluma.***

En algún momento, puede parecer que los cuerpos históricos que se han formado en la imaginación y en la página escrita adquieren vida propia. La investigación histórica adquiere estructura y energía suficientes como para generar significado y narrarse a sí misma. Sus determinantes representacionales y narrativos, imbuidos de la energía de su autor y de las vibraciones de los cuerpos muertos, comienzan a transitar por su cuenta. Cuando se produce esta transformación en la naturaleza de la investigación, tiene lugar también una consiguiente redefinición de la función autoral: el autor pierde identidad como autoridad rectora y se encuentra inmerso en el proceso del proyecto en curso. *Esto no es algo místico; en realidad es algo totalmente corporal. Más que una transcendencia del cuerpo, es una conciencia de moverse con, en y a través del cuerpo mientras nos movemos junto a otros cuerpos.*

La transformación de la identidad autoral no tiene nada en común con la apariencia de modesta objetividad que el sujeto universal trata de alcanzar. La voz universalista, incluso cuando se esfuerza por no contaminar las pruebas, por no menospreciar ningún punto de vista, trata sin embargo al sujeto histórico como un cuerpo de hechos. Asimismo, la voz partidista, fervientemente dedicada a rectificar algún descuido y a exponer activamente un campo de deficiencia en el conocimiento histórico, se aproxima al pasado como conjuntos fijos de elementos cuya visibilidad relativa tan solo necesita un ajuste. Si, por el contrario, el pasado se corporeiza, entonces puede moverse en diálogo con los historiadores, que a su vez transitan a una identidad que hace posible ese diálogo.

En este baile de todas las partes que se han creado, los historiadores y los sujetos históricos reflexionan al tiempo que recrean una especie de proceso coreográfico improvisado que se produce a lo largo de la investigación y escritura de la historia: mientras los cuerpos de los historiadores se asocian a documentos de cuerpos del pasado, tanto los cuerpos del pasado como los del presente redefinen sus identidades; mientras los historiadores asimilan las teorías de las prácticas corporales del pasado, esas prácticas comienzan a designar sus propias progresiones; mientras las traducciones de acontecimiento movido a texto escrito tienen lugar, las prácticas de moverse y escribir se emparejan; y mientras los relatos emergentes acerca de cuerpos pasados se encuentran con el conjunto [*cuerpo*] de limitaciones que dan forma a la escritura de la historia, surgen nuevas formas narrativas.

Coreografiar la historia, por tanto, es en primer lugar asegurarse de que la historia está hecha por cuerpos, y luego reconocer que todos esos cuerpos, al moverse y documentar sus movimientos, al aprender sobre el movimiento pasado, conspiran continuamente juntos y son objeto de conspiración. En el proceso de cometer sus acciones de cara a la historia, estos cuerpos pasados y presentes transitan a una semiosis mutuamente construida. Juntos configuran una tradición de códigos y convenciones de significación corporal que permite a los cuerpos representar y comunicarse con otros cuerpos. Juntos aplican la pluma a la página. Juntos bailan con las palabras. Ni el cuerpo del historiador ni los cuerpos históricos ni el cuerpo de la historia quedan fijados en este proceso coreográfico. Sus bordes no se endurecen; sus pies no se quedan clavados. Sus movimientos forman un sendero entre su potencial de actuar sobre algo y de ser objeto de actuación. En este terreno intermedio se hacen gestos mutuos, acumulando un corpus: de pautas de significación coreográfica sobre la marcha, decidiendo los pasos siguientes a partir de sus fantasías del pasado y de su recuerdo del presente.

Cavilaciones corporales

Puedo verlas ahora, a Clío y Terpsícore, vestidas con sus botas de combate y zapatillas de baloncesto, sus leotardos de licra y pantalones anchos, chaqueta de cuero, chaleco, por debajo del cual pueden verse las axilas sin afeitar, tal vez incluso una pajarita o unos plátanos de plástico a modo de peluquín... Puedo sentir las girar, tambalearse, caminar de costado y chocar violentamente una con otra, riéndose cómplices mientras se limpian el sudor de las frentes y de la piel entre labios y nariz; en un punto muerto, calculan meticulosamente el peso y la flexibilidad de la otra, corren a encontrarse a toda velocidad; ruedan como un solo cuerpo y luego se derrumban, solo para moverse en círculos en una conversación acelerada, intercambiando caracterizaciones de historiadores y coreógrafos del

pasado a quienes han inspirado. Los detalles perversamente realistas de una caricatura ponen en movimiento a la otra musa. Estos cuerpos simulados surgen de los suyos, un galimatías cinético, tan solo para ser desplazados por otras sutilezas corpóreas. Finalmente, se quedan sin fuerzas, caen al suelo, se ajustan un calcetín, se rascan una oreja. Pero estos gestos prosaicos, impregnados de la reflexividad natural de todas las musas, doblemente teatralizada por la mirada atenta de la compañera, ponen en marcha otro nuevo dueto: el cruce de piernas en respuesta al acto de apoyarse sobre un codo, una sacudida de pelo en respuesta a un sorbido. Este dueto se rejuvenece interminablemente. Tiene un insaciable apetito de movimiento[11].

Pero ¿dónde están bailando, Clío y Terpsícore? ¿En qué paisaje? ¿En qué ocasión? ¿Y para quién? Incapaces ya de mantenerse en poses contemplativas y amables, no contentas con servir de inspiración a lo que otros crean, estas dos musas transpiran para inventar un nuevo tipo de actuación, cuyas coordenadas deben ser determinadas por la intersección de las historiografías de la danza y del cuerpo. Pero ¿qué reivindicarán como el origen de su danza? ¿Cómo justificarán su nueva actividad coreográfica/académica?

En su rastreo de las imágenes de cuerpos originarios, Clío y Terpsícore se tropiezan con un relato de los orígenes de la danza, pero también de la retórica, la disciplina que, después de todo, dio lugar a la historia, repetida en las introducciones a diversos manuales de prácticas retóricas escritos después del tercer siglo después de Cristo y hasta el periodo bizantino[12]. Estas anécdotas mitohistóricas se centran en la ciudad de Siracusa cuando los tiranos Gelón e Hierón gobiernan con salvaje crueldad. Con el fin de asegurarse el control total sobre la población, prohibieron a los siracusanos hablar. Inicialmente, los ciudadanos se comunicaban con los gestos rudimentarios de manos y cabeza que expresaban sus necesidades básicas. Con el tiempo, no obstante, su lenguaje gestual, ahora identificado como *orkhestike* o danza-pantomima, alcanza una flexibilidad y una sofisticación comunicativas que lleva al derrocamiento de los tiranos. En la consiguiente confusión eufórica, un ciudadano, antiguo asesor de los tiranos, se ofrece para poner orden entre la multitud. Mezclando discursos gestuales y hablados, organiza sus explicaciones en introducción, narración, argumento, disgresión y epílogo, las categorías estructurales fundamentales de la retórica, el arte de persuasión pública.

En este relato, la erradicación del habla por parte del tirano (un gesto de nivelación que se extiende a los espacios públicos y privados) pone a todos los ciudadanos, hombres y mujeres, a quienes dominan en el logos y a quienes sobresalen en el caos, en igualdad de condiciones. Desde este lugar común, los

cuerpos rebeldes de los ciudadanos, lentamente, llenan el movimiento de influencia lingüística. Circulan alrededor del tirano, conspirando con una *cinematografía* tácita y cautelosa, que no solamente indica sus necesidades expresivas y físicas, sino también una conciencia reflexiva de su difícil situación. Finalmente, su subversión colaborativa prevalece y el tirano es derrocado. En este momento de transicionalidad política (*y tomándose precisamente la cantidad de tiempo necesaria para superar una falla epistémica*), el cuerpo danzante, forjado en un sentido subversivo de la comunidad, se nutre y se infiltra en el cuerpo retórico, una figura pública y poderosa. La recuperación del habla, no obstante, no devuelve a la comunidad al habla tal como se practicaba anteriormente. Por el contrario, el cuerpo hablante adquiere una nueva elocuencia, una nueva fascinación, una nueva y seductora influencia sobre sus oyentes.

¿Qué es lo que parece tan prometedor en este relato, más allá de su deliciosa oscuridad o su singular emparejamiento de danza y retórica, como pretexto originario para el dueto de Clío y Terpsícore? No se sienten seguras de inmediato, pues ambas musas necesitan horas de negociación (danzada y hablada) para llegar a una interpretación en la que puedan ponerse de acuerdo: Clío inicialmente se niega a creer que el cuerpo retórico, una vez originado, haya conservado resonancia alguna del cuerpo danzante. Terpsícore, malhumorada, guarda silencio y señala con altivez y desdén la absoluta intraducibilidad de su arte. Clío, en un intento de diálogo, alaba el estatus primordial de la danza, madre de todas las artes. Terpsícore, infinitamente aburrida ante este homenaje descaminado y cargado de culpa, acusa a Clío de inspirar únicamente tonterías disecadas, estáticas. Entonces enloquecen: dan patadas; gritan; se expresan hiperbólicamente; adoptan posturas; se pellizcan las caras, encorvan los hombros, y dan rienda suelta a las más absurdas e hirientes provocaciones, fingen dolor, víctimas de su propio drama. Pero, en el silencio posterior, destaca la coreografía de su combate en toda su gloria retórica. Desconcertadas por sus propios excesos, pero intrigadas por la estética de su ira, no pueden sino mirarse directamente una a la otra. Se muerden los labios para no reírse y deciden seguir con sus deliberaciones.

Terpsícore siente la necesidad de racionalizar la coreografía como discurso persuasivo y Clío comprende la necesidad de llevar el movimiento y la carnalidad a la historiografía. Ambas están de acuerdo en que no tienen más remedio que admirar el inmenso poder de la cautela resistente de esos cuerpos que se han enredado con el personaje demoníaco de un tirano. Y sienten la fuerza de una coalición coreográfica compuesta por múltiples elementos. Desean cuerpos capaces de crear tropos, cuerpos que puedan plasmar o mostrar o exagerar o fracturar o aludir al mundo, cuerpos que puedan a la vez ironizar y metaforizar su existencia[13]. Los cuerpos

trópicos no se limitan a transportar un mensaje ni a transmitir fielmente una idea, sino que además afirman una presencia física, una presencia que apoya la capacidad de producir significado. De un modo irresistible, tales cuerpos no tienen autoridad sobre ninguna definición transcendental de su ser, sino que, por el contrario, siguen siendo totalmente dependientes de sus propios gestos deícticos para establecer una identidad.

Clío y Terpsícore han observado la aparición de este cuerpo trópico en sus propias colaboraciones. Creen en este cuerpo que fusiona danza y retórica, pero también sienten, tal como lo predice el relato, su siniestro potencial. Puede adquirir fuerza suficiente para influir en otros cuerpos o incluso inmovilizarlos bajo su influjo. No puede imponer ese poder si otros cuerpos han aprendido las convenciones coreográficas y retóricas mediante las cuales se transmite el significado. Mientras cada cuerpo trabaje para renovar y recalibrar esos códigos, el poder se mantiene en muchas manos. Pero si los cuerpos, cualesquiera, permiten que este cuerpo de convenciones los pille desprevenidos, el cuerpo tiránico dominará.

Decididas a mantener descorporeizados a estos tiranos, *Clío y Terpsícore se acaban su café, se arremangan y se ponen a escribir (¿o es a bailar?)*:

Posdata

La reivindicación de un cuerpo escribiente-danzante, formulada en respuesta a las exigencias políticas de este momento específico, establece su propia fecha en el tipo de inscripción que intenta poner de manifiesto. En otro momento y dadas unas circunstancias políticas distintas, la metáfora de una tropología corporal bien podría considerarse más reaccionaria que resistente. En un momento semejante, Clío y Terpsícore podrían acordar, por el contrario, reinventar una separación de cuerpo y escritura con el fin de preservar los poderes tanto de la retórica como de la danza. En un mundo, por ejemplo, más allá de lo escrito, un mundo formado únicamente por pantallas de simulacros que nos invitasen a ponernos ropa de realidad virtual y a zambullirnos en pantallas de imágenes en constante despliegue, ¿qué daría a la presencia del cuerpo o a su desaparición preponderancia sobre otras visiones?

Traducción: © Antonio Fernández Lera 2012

Notas

[1] Roland Barthes fue quien más claramente tomó en consideración este enfoque de la escritura corporal mediante su atención a las circunstancias físicas que rodeaban a su propia profesión como escritor (la

organización de su escritorio, sus rutinas cotidianas, etcétera) en su autobiografía *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), así como en su brillante análisis del teatro de muñecos del Bunraku que aparece tanto en *Image, Music, Text* [antología de textos de Barthes en inglés] como en *L'Empire des signes* (1970). En ese ensayo [...] argumenta que los gestos dramáticos de los muñecos, las manipulaciones pragmáticas de los marionetistas y las vociferaciones hiperbólicas del cantante pueden considerarse en cada caso una forma de escritura.

[2] Los estudios de Michel Foucault del cuerpo marcado por sistemas penales, médicos y sexuales de significado han generado una importante literatura de investigación de los mecanismos culturales por los que se regula el cuerpo.

[3] Véase "Techniques of the Body", de Marcel Mauss, y *Chirolgia and Chironomia* (1644), de John Bulwer, cuya importancia es abordada por Stephen Greenblatt en su capítulo para el libro *Choreographing History* editado por Susan Leigh Foster.

[4] Natalie Zemon Davis presenta este tema en su artículo titulado "History's Two Bodies" (1988), que sirvió de inspiración para este ensayo. En *L'Écriture de l'Histoire*, Michel de Certeau proporciona una descripción elocuente y mucho más detallada de la formación disciplinaria del historiador. Véase especialmente su capítulo titulado "L'opération historiographique".

[5] Mi propuesta aquí para una especie de relación empática entre el cuerpo del historiador y los cuerpos históricos se inspira en el complejo uso del término "pasión" en *Tango and the Political Economy of Passion*, de Marta Savigliano. Para Savigliano, es a la vez tanto un acontecimiento construido culturalmente, susceptible de mercantilización y exportación, como una eclosión primaria de sentimiento en respuesta a otra.

[6] El concepto de empatía cinestésica se inspira en el concepto del crítico de danza John Martin de mímica interior, elaborada en su *Introduction to the Dance* (1939). Martin argumenta que los cuerpos responden propioceptivamente a las formas, los fraseos rítmicos y los esfuerzos tensionales de otros cuerpos. Martin propuso este intercambio empático entre los cuerpos para justificar su concepción de la coreografía como una versión esencializada o destilada de sentimientos que, mediante el mimetismo interior, se transfieren al cuerpo y a la psique del espectador. Desde luego no me interesa racionalizar las teorías esencialistas del arte, pero ciertamente creo que sentir los sentimientos de otro cuerpo es un aspecto enormemente importante (e infravalorado) de la experiencia cotidiana y artística.

[7] El *Oxford English Dictionary* identifica dos significados de la palabra arcaica *theoric* [teoría], uno relativo a lo teórico [*theoretical*] y otro a lo *realizativo* [*performative*]. Al resucitar este término, intento hacer gestos en ambas direcciones a la vez.

[8] Uno de los mejores ejemplos de la capacidad de la teoría para permitir al historiador captar las analogías entre prácticas culturales distintas sigue siendo el ensayo de Raymond Williams sobre la aparición del monólogo como práctica teatral, *The Sociology of Culture* (1982).

[9] June Vail presenta una crítica informativa de esta posición característica en "Issues of Style: Four Modes of Journalistic Dance Criticism" (1993).

[10] En "The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others" (1991), Donna Haraway establece la distinción entre "hablar con" y "hablar para" en su análisis de los debates sobre temas ecológicos en los que ciertos sectores dicen hablar en nombre de especies en peligro de extinción.

[11] Aquí el lector puede reconocer una referencia al exquisito ensayo de Carolyn Brown sobre Merce Cunningham titulado "An Appetite for Motion" (1968). La influencia de Cunningham sobre este dueto entre Clío y Terpsícore se explica más extensamente en mi libro *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance* (1986).

[12] Vincent Farenga trae a la luz este relato en su revelador artículo "Periphrasis on the Origin of Rhetoric". Su interés en el relato es complementario pero difiere del de las musas en cuanto a que él se centra en la incapacidad del lenguaje, ya sea hablado o gestual, para abordar directamente el funcionamiento de la retórica.

[13] Hay que destacar que el teórico del movimiento de finales del siglo XVIII Johann Jacob Engel señaló estas posibilidades retóricas del cuerpo en su extraordinario estudio del gesto teatral titulado *Idées sur le geste et l'action théâtrale* [*Ideen zu einer Mimik*].

Bibliografía

- Barthes, Roland: *L'Empire des signes*, Skira, Paris, 1970. (*El imperio de los signos*, Mondadori, 1991. Trad. Adolfo García Ortega).
- *Roland Barthes par Roland Barthes*, Éditions du Seuil, Paris, 1975. (*Roland Barthes por Roland Barthes*, Paidós, 2002. Trad. Julieta Fombona).
- “Lesson in Writing”, en *Image, Music, Text* [antología de textos de Barthes en inglés], Hill and Wang, Nueva York, 1977. Trad. inglesa de Stephen Heath.
- Brown, Carolyn: “An Appetite for Motion”, *Dance Perspectives* 34, 1968.
- Bulwer, John (1644): *Chirologia, or The Natural Language of the Hand, and Chironomia, or The Art of Manual Rhetoric*, editado por James W. Cleary, prólogo de David Potter, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1974 (la primera edición, en dos volúmenes, se realizó en Londres en 1644).
- Davis, Natalie Zemon: “History’s Two Bodies”, *The American Historical Review* 93, n. 1, febrero 1988.
- De Certeau, Michel: *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, París, 1975. (*La escritura de la historia*, Universidad Iberoamericana, México, 2006. Trad. Jorge López Moctezuma).
- Engel, Johann Jacob: *Ideen zu einer Mimik*, Berlin 1785-86. (Susan Leigh Foster cita esta obra en su edición en francés: *Idées sur le geste et l'action théâtrale* (1794), Slatkine Reprints, Ginebra, 1990).
- Farenga, Vincent: “Periphrasis on the Origin of Rhetoric”, *MLN [Modern Language Notes]*, 94, 1979.
- Foster, Susan Leigh: *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, University of California Press, Berkeley, 1986.
- (ed.): *Choreographing History*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1995.
- Giedion, Sigfried: *Mechanization Takes Command: a Contribution to Anonymous History*, Oxford University Press, Nueva York, 1948. (*La mecanización toma el mando*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978. Trad. Esteban Riambau).
- Greenblatt, Stephen: “Toward a Universal Language of Motion: Reflections on a Seventeenth-Century Muscle Man”, en Foster, Susan L. (ed.): *Choreographing History*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1995.
- Haraway, Donna: “The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others”, en *Cultural Studies Now and in the Future*, editado por Lawrence Grossberg, Cary Nelson y Paula A. Treichler, Routledge, Nueva York, 1991. (“Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles”, *Política y Sociedad*, 30, Madrid, 1999. Trad. Elena Casado).
- Jameson, Fredric: “Periodizing the Sixties”, en Sayers y otros (eds.): *In the Sixties without Apology*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1984.
- Martin, John: *Introduction to the Dance*, Norton, Nueva York, 1939.
- Mauss, Marcel: “Techniques of the Body», *Economy and Society* 2, no. 1, febrero de 1973. [“Les techniques du corps”, conferencia pronunciada por Marcel Mauss el 17 de mayo de 1934 ante la Société de Psychologie y publicada en el *Journal de Psychologie* (1936): vol. xxxii, n° 3-4; traducción castellana de José Casas, Carlos Laguna y Carmen Martínez Gimeno en Crary, J. y Kwinter, S. (1996) (eds.), *Incorporaciones*, Cátedra, Madrid).
- Ness, Sally Ann: *Body, Movement, and Culture: Kinesthetic and Visual Symbolism in a Philippine Community*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1992.
- Savigliano, Marta E.: *Tango and the Political Economy of Passion*, Westview, Boulder, Col., 1994.
- Vail, June: “Issues of Style: Four Modes of Journalistic Dance Criticism”, en *Looking at Dance: Critics on Criticism*, editado por Susan Lee y Lynne Anne Blum, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1993.
- Williams, Raymond: *The Sociology of Culture*, Schocken Books, Nueva York, 1982. (*Sociología de la*

cultura, Paidós, Barcelona, 1994. Trad. Graziella Baravelle).

Versión reducida del texto “Choreographing History” publicado en inglés en el libro editado por Susan Leigh Foster: *Choreographing History*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1995. La versión reducida, en inglés, fue publicada posteriormente en Alexandra Carter (ed.): *The Routledge Dance Studies Reader*, Nueva York, 1998.

© Indiana University Press, Susan L. Foster 1995

Susan Leigh Foster. Coreógrafa y académica. Profesora del Departamento de Danza, Cultura y Artes del Mundo en la UCLA. Autora de *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance* (1986), *Choreography and Narrative: Ballet’s Staging of Story and Desire* (1996), *Dances that Describe Themselves: The Improvised Choreography of Richard Bull* (2002) y *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance* (2011). Además es editora de tres antologías: *Choreographing History* (1995), *Corporealities* (1996) y *Worlding Dance* (2009).

INVESTIGAR LA DANZA EN ESTADO SALVAJE. EXPERIENCIAS BRASILEÑAS

Christine Greiner

La creciente complejidad de las experiencias artísticas en Brasil a partir de 1990 ha suscitado una serie de preguntas relacionadas con nuestra comprensión del cuerpo en movimiento, que cambió radicalmente en el momento en que la danza diluyó sus límites como género y se acercó al arte de acción. Muchos artistas e investigadores han desarrollado su trabajo en torno a esta línea fronteriza, cuestionando cómo el hecho de pensar sobre el cuerpo implica también reflexionar sobre sus significados y cómo, por medio de la escritura, ampliar aquello que entendemos como conocimiento del cuerpo. También en esa época, estudios sobre las ciencias cognitivas explicaron que aquello que somos capaces de experimentar y el sentido que damos a esa vivencia depende del tipo de cuerpo que tengamos y de la forma de interactuar con los entornos que habitamos (Johnson, 1987 y Varela et. al., 1991).

Algunas de estas ideas, ajenas al ámbito de las teorías tradicionales sobre danza (Hanstein y Fraleigh, 1999 y Alter, 1991), han causado un fuerte impacto en la creación coreográfica. Considero importante presentar las propuestas teóricas que más han influido en los coreógrafos brasileños sobre los cuales trata este texto, coreógrafos que están más interesados en el proceso creativo que en el resultado. Por medio de la danza, estos artistas exploran diferentes modos de interacción entre cuerpos y ambientes, estudiando el funcionamiento del cuerpo y el modo de comunicarse sin emitir “mensajes de espera”. Para profundizar más en algunas de estas cuestiones y analizar coreografías recreadas por experiencias radicales, es fundamental investigar la danza “en estado salvaje”.

Esta propuesta se inspira en la obra *Cognition in the Wild* (1995), del antropólogo cognitivo Edwin Hutchins. Hutchins propone la ruptura de algunas de las barreras inamovibles establecidas por paradigmas antropológicos anteriores basados en dualismos clásicos tales como naturaleza-educación y cuerpo-mente, con el propósito de situar la actividad cognitiva *en contexto*. Es importante aclarar que para Hutchins el contexto no es un ámbito fijo de condiciones envolventes, sino un proceso dinámico más amplio donde el conocimiento del individuo es solo una parte. Por tanto, “el conocimiento en estado salvaje” se refiere al conocimiento humano en su hábitat, muy diferente al estudio “en cautividad” en un laboratorio.

Esto puede resultar un poco extraño en relación al campo de la danza. De hecho, nadie baila en laboratorios, excepto quienes desarrollan experiencias muy específicas, como el coreógrafo y artista multimedia Johannes Birringer –quien desde 1999 dirige el programa de danza y tecnología en la Ohio State University y el Environments Lab–. En su caso, la danza acontece en un laboratorio científico; no obstante, dentro o fuera del laboratorio, la cautividad en danza es una cuestión filosófica y política. La base ontológica para entender mejor esta relación está ligada a tres paradigmas formulados por filósofos para explicar la naturaleza humana: el “folio en blanco”, el “buen salvaje” y el “fantasma de la máquina”. Algunos coreógrafos brasileños han introducido cuestiones políticas fundamentales en el campo de la danza, negando las teorías que claman que la naturaleza humana es algo unitario e inmutable. La más importante de ellas es el reconocimiento de la diversidad: no existe *una* naturaleza humana o *un* cuerpo que baila, solo naturalezas humanas y cuerpos que bailan. El empleo del plural les permite establecer el énfasis necesario en la diversidad –que es a menudo el tema central de un amplio abanico de debates en el mundo contemporáneo[1]–. Estudiaré estos tres paradigmas exponiendo ejemplos de prácticas coreográficas en Brasil.

Folio en blanco, cuerpo vacío

Steven Pinker (2002), psicólogo experimental y científico cognitivo, plantea que los paradigmas arriba mencionados son independientes entre sí, pero que en la práctica operan juntos de forma discursiva. “Folio en blanco” es una traducción vaga del término medieval latino *tabula rasa*, y se atribuye al filósofo John Locke, quien afirmó que nacemos con la mente carente de todo carácter, sin ideas, como una sábana o una página en blanco. En términos coreográficos, el cuerpo que baila ha sido descrito como un folio en blanco que debía construirse diligentemente por medio del entrenamiento físico. Conforme a este planteamiento, si todos los bailarines aprenden la misma técnica y se someten a la misma disciplina, deberían poder bailar de la misma forma.

Desde 1994, Alejandro Ahmed, coreógrafo del Grupo Cena 11, ha desarrollado en Florianópolis, capital del estado de Santa Catarina, al sur de Brasil, una metodología para comprender la función del análisis experimental aplicado a muchos de los problemas complejos relacionados con el comportamiento y la transmisión de acciones del cuerpo. Sus obras rechazan el paradigma del folio en blanco, y muestran de forma explícita que incluso cuando los bailarines se someten a una misma disciplina no son “exactamente iguales”. Ahmed y su grupo (Adilson Machado, Anderson Gonçalves, Karin Serafim, Cláudia Shimura, Letícia Lamela, Mariana Romagnani, Marcela Reichelt, Gica Allio y Marcos Klann) son conocidos

por su sorprendente fuerza física y su resistencia, por un vestuario original y una escenografía asombrosa, y también por mezclar el punk, el pop y las referencias a los videojuegos. No obstante, el eje central en el trabajo de investigación de Ahmed es su historia personal, su punto de partida.

Ahmed nació con *osteogenesis imperfecta*[2], desorden genético que se caracteriza porque los huesos se rompen a menudo con facilidad y sin causa aparente. Para enfrentarse a este problema, Ahmed creó una técnica de danza muy violenta denominada “percepción física”, basada en intentar controlar situaciones extremas fuera de control, como una caída violenta o un choque. El vocabulario de movimientos que desarrolló con su compañía fortaleció sus huesos eliminando el riesgo de lesión. No obstante, el riesgo continuaba presente: para el público, los movimientos resultaban temerarios y peligrosos, nunca sabía si un bailarín sufriría un accidente durante una caída violenta; esta ambivalencia es un aspecto importante de la propia técnica, cuyo entrenamiento incluye caminar con prótesis o instrumentos ortopédicos para experimentar con las limitaciones y los movimientos que provocan. Ahmed tiene formación en danza clásica y jazz, pero su técnica no incluye estas referencias de forma explícita, ya que, si bien desarrolla un vocabulario coreográfico, su principal objetivo no es la sistematización de parámetros de movimiento, sino el proceso sensorial entre la orden y la acción resultante; de hecho, en esto consiste la “percepción física” del movimiento en el cuerpo del bailarín. Sus piezas –*Respostas sobre Dor* (1994), *O Novo Cangaço* (1996), *In’ perfeito* (1997) y *Violência* (2000)– tratan sobre el efecto de la gravedad en el cuerpo, los límites del cuerpo y el dinamismo de marionetas y robots, para llegar así a comprender la acción física bajo control y la transmisión de información entre cuerpos animados y artificiales.

En *Skinnerbox* (2005), Ahmed cuestiona si un grupo de bailarines con cuerpos singulares, incluido un perro, pueden llegar a recrear, o no, parámetros idénticos de movimiento siguiendo instrucciones similares. El título de la pieza hace referencia a Burrhus Frederic Skinner, un famoso psicoanalista cuya investigación se basa exclusivamente en el “condicionamiento operante”. Según Skinner, el organismo vivo está operando continuamente con el ambiente, y su comportamiento va siempre seguido de una consecuencia cuya naturaleza modifica la tendencia del organismo a repetir esa actuación en el futuro. La *skinnerbox* es una jaula que tiene un pedal en un lado y cuando éste se presiona, un pequeño mecanismo lanza bolitas de comida en el interior. Una rata salta dando vueltas por la jaula y poco a poco aprende a presionar el pedal para lanzar las bolitas. Para Skinner, el concepto “operante” es la conducta inmediatamente anterior al estímulo, que en este caso es la comida. Sobre el escenario, durante 80 minutos, los bailarines, incluido el perro, simulan juegos

según unas instrucciones de movimiento: cruzar varias veces el escenario repitiendo la misma trayectoria, sostener a otro intérprete hasta que éste pide “déjame marchar” y entonces lanzarle contra el suelo. Estas órdenes funcionan como estímulos puestos en marcha para observar las consecuencias en el cuerpo y cómo estas influyen en cada bailarín a la hora de repetir la acción en el futuro. A veces el estímulo es una barra de acero que cae en el escenario, otras un pequeño robot teledirigido de cuatro ruedas que lo cruza.

Como base teórica, Ahmed y la dramaturga Fabiana Dultra Britto estudiaron algunas ideas de Ilya Prigogine, Premio Nobel de Física en 1977, y del filósofo y científico cognitivo Daniel C. Dennett, quien señaló que los procesos automáticos son también acciones creativas brillantes cuyo genio radica en poder crear algo sin tener que pensar en ello. Dennett (1995, 2003) y Prigogine (1996) explicaron cómo el valor de la entropía se incrementa con el tiempo. De hecho, la vida es un intento sistemático por revertir la entropía, por crear estructuras y diferenciales de energía orientados a contrarrestar la muerte gradual de todos los sistemas. Es siempre una cuestión de tiempo porque, a diferencia de los fenómenos reversibles en el tiempo de la mecánica newtoniana, los procesos termodinámicos muestran una tendencia irreversible hacia un desorden creciente[3].

Por lo tanto, al experimentar con nuevas formas coreográficas –un salto desarticulado, una marioneta caminando– en cuerpos de diversa fisonomía, Ahmed intenta explorar la singularidad de la estructura del movimiento en cada bailarín, incluyendo procesos entrópicos y reconociendo el desorden en vez de negándolo. Con anterioridad al estreno de *Skinnerbox*, Ahmed presentó varios procesos abiertos en los cuales planteaba preguntas al público –sobre lo que veíamos y lo que sentíamos–, con el objetivo de entender las diferencias entre cada experiencia individual en circunstancias específicas. El coreógrafo exploraba los estados del cuerpo del bailarín en un tiempo concreto, que incluía el contexto y la conexión con los cuerpos de los espectadores. Los sistemas de comunicación, incluido el arte, no son solo dinámicos, también son adaptables, se regulan por sí mismos para acomodarse al contexto externo –las condiciones del ambiente– y al interno –las circunstancias inherentes al propio sistema–. Esta idea es un eje central en el trabajo de Ahmed, cuyo resultado ha sido la creación de una metodología y un vocabulario de movimiento. La forma en que los cuerpos de los bailarines chocaban unos contra otros o caían con violencia al suelo durante la actuación, es una imagen potente que ilustra el punto principal de partida: la idea del cuerpo como materia y el riesgo inevitable que conlleva estar vivo y en movimiento.

Nacido para ser salvaje

Según Pinker, el “buen salvaje” es el segundo paradigma que continúa presente en nuestro día a día –y, por extensión, operando a través de la historia de la danza–, y que nos permite entender las relaciones cuerpo-mente. Esta idea, formulada por Jean-Jacques Rousseau e inspirada en el descubrimiento de los indígenas de América, África y Oceanía, sintetiza la creencia de que el estado natural de los humanos es pacífico y sereno, pero la ansiedad y la violencia que genera la civilización han acabado con él.

El trabajo de la coreógrafa Marta Soares rechaza el paradigma de la *tabula rasa* y del “buen salvaje”; no lo hace de forma explícita, pero al desafiar la supuesta existencia de un cuerpo natural reinserta el debate político en sus piezas. Desde 1995, su trabajo como coreógrafa en São Paulo revela espacios intermedios entre diferentes culturas y formas de pensamiento[4]. No existe un “estado natural” o un “cuerpo en blanco”, solo cuerpos contruidos y una sugerente ambivalencia entre lo singular y lo universal.

Soares[5] estudió los anagramas corpóreos creados a comienzos de los años treinta por el artista alemán Hans Bellmer para *Die Puppe* (1934). Bellmer propuso la reorganización de las partes del cuerpo en más de cien dibujos, pinturas y fotografías de muñecas distorsionadas y desmembradas. Algunos historiadores interpretaron su obra como protesta contra el régimen nazi, pero la mayoría lo hizo como expresión de sentimientos eróticos (Lichtenstein, 2001). Inspirada en estas imágenes, Soares buscó otra forma de movimiento que le permitiera profundizar sobre la fragmentación del cuerpo. Obtuvo una beca de la Japan Foundation para estudiar durante un año en Yokohama con el maestro butoh Kazuo Ohno, y, del mismo modo que la fragmentación permitió a Bellmer transformar sus muñecas, el butoh otorgó a Soares las herramientas para explorar las posibilidades de la metamorfosis del cuerpo. Como respuesta, la coreógrafa comenzó un proceso de deconstrucción del vocabulario de movimiento aprendido en sus estudios de danza en São Paulo, Londres y Nueva York, que se convirtió en un eficaz punto de partida para la conceptualización de las muñecas de Bellmer en su trabajo. La experiencia coreográfica estaba orientada hacia las posibilidades de articulación y desarticulación del cuerpo. Concretamente, se inspiró en la pieza *Petite Anatomie de l'inconscient physique ou l'Anatomie de l'Image* (Bellmer, 1957) y en su idea de un “diccionario de la imagen”; algo que se aprecia muy bien en la pieza cuando muestra un cuerpo fragmentado: en ocasiones vemos un cuerpo al revés, cuyas piernas se mueven como brazos, o una mujer con un traje de baile de los años cincuenta transformada en un hombre sin cabeza con pantalones y con los zapatos en las manos. Al final de la pieza, Soares mete la cabeza en un horno; esta metáfora compleja del cuerpo acéfalo representa un flujo de voces e imágenes tomadas del

trabajo de diferentes artistas. Uno de ellos es Georges Bataille, quien, entre 1936 y 1939, publicó en París *Acéphale Revue*, donde planteaba la idea de que lo *informe* demuestra la penetrante insistencia de la forma y resulta en sí mismo una manera de imponer límites. Según Bataille:

“Un diccionario comienza cuando ya no define las palabras sino su función. De este modo, *informe* no es solo un adjetivo con un significado concreto, sino un término para que las cosas aparezcan en el mundo, requiriendo, por lo general, que cada cosa tenga su forma. Lo que designa no tiene ningún derecho y se aplasta a sí mismo en todas partes, como una araña o una lombriz de tierra.” (Bataille, 1997: 7).

El interés de Soares radica en experimentar con las formas que adopta el cuerpo movido por impulsos externos e imágenes internas. Este retrato peligroso y perverso (*informe* y *acéfalo*), también se inspira en una serie de fotografías de Cindy Sherman donde la artista crea su propia muñeca fragmentada: *Untitled #261* (1992), *Untitled #342* (1999) y *Untitled #250* (1992). En el trabajo de Sherman y Soares, el cuerpo femenino es siempre testimonio de una memoria encantada. No existe una persona real, más bien inventan un personaje de ficción que sintetiza de forma singularizada y ambigua el arquetipo de ama de casa, prostituta y mujer deprimida.

En su siguiente pieza, *Homem de Jasmin* (2000) –basada en los poemas de Unica Zurn, esposa de Hans Bellmer–, la coreógrafa continúa indagando sobre las imágenes visuales del cuerpo; y, a partir del lenguaje coreográfico y de los textos de Zurn, analiza el límite quebradizo entre la vida y la muerte: se mueve con dificultad en el interior de una caja de cristal y en ocasiones parece que no es capaz de respirar; la comunicación entre el interior y el exterior es frágil y fragmentada, y parece estar librando una batalla por su supervivencia. La pieza también se inspira en el trabajo de la artista Francesca Woodman en torno a cuerpos informes y metamorfosis que fue reflejado en la serie de fotografías *Space and House* tomadas en Rhode Island entre 1975 y 1976 (Leach, 2006: 17, 51, 133). Woodman abraza y envuelve el mundo exterior, sus fotografías establecen una identificación empática entre su cuerpo y los objetos inanimados (paredes, casas, puertas, ventanas, etc.), y en algunas es difícil poder distinguir entre el cuerpo y los objetos o los espacios. Soares no copia las imágenes de Woodman, sino que las dinamiza, explorando el potencial de movimiento de las posiciones del cuerpo en las imágenes, un cuerpo que se reconoce mejor en las largas secuencias de aparente pausa de la pieza coreográfica.

Para la pieza *O Banho* (2004), investigó sobre la vida de Dona Yayá, una mujer brasileña muy rica que tras ser declarada demente a comienzos de los años veinte, estuvo encerrada en su casa hasta su muerte en 1960. Basándose en su estudio anterior sobre Bellmer, quien estaba muy interesado en los textos de Jean-Martin Charcot sobre mujeres “histéricas”, Soares decidió emplear la metáfora del baño en referencia a los largos baños terapéuticos que daban a las mujeres perturbadas en Salpêtrière para “calmarlas” (Didi-Huberman, 2003). En el estreno de la pieza en la

Galería Vermelho en São Paulo, el baño se situó en la primera planta; el público podía ver a la bailarina rodando lentamente en la bañera durante una hora al mismo tiempo que, en la segunda planta, se proyectaba un DVD de la casa de Dona Yayá. La proyección mostraba una edición poética del proceso creativo generado por la sensación empática con la historia de Dona Yayá y con su casa durante los tres meses que Soares pasó allí. Las proyecciones del cuerpo de la coreógrafa en un solárium de cristal, duplicadas y yuxtapuestas al jardín, se refieren a la naturaleza efímera del cuerpo y al paso del tiempo en la casa. La coreógrafa describe así la pieza: “Dentro de la bañera-casa, la bailarina se mueve en un espacio y un tiempo limitados, como si estuviera suspendida por el punto donde se encuentran la vida y la muerte.” (2004)

Estas referencias filosóficas y visuales –el cuerpo fragmentado de Bellmer, el cuerpo del butoh y el cuerpo informe de Bataille– convergen en un cuerpo singular y reinventado en São Paulo, Brasil. La apropiación de material ajeno da como resultado una técnica coreográfica que actúa como mediadora entre el cuerpo, el ambiente y todo tipo de operaciones cognitivas, incluyendo las no conscientes. Aún así, para la coreógrafa, la sensación de realidad comienza de forma crucial en el movimiento del cuerpo y depende de él, lo cual, en cierta forma, puede entenderse como una cuestión política. En sus piezas, la categorización no es solo una cuestión puramente intelectual, tiene lugar siempre tras la experiencia, porque la formación y el uso de categorías es la propia substancia de la experiencia. Al reconocer la influencia mutua entre el pensamiento racional, como capacidad de categorizar, y las experiencias del cuerpo, Soares rechaza tanto el paradigma del “buen salvaje” –la posibilidad de un estado puro y natural al permanecer al margen de las leyes racionales– como el contrato social de Rousseau, cuyos términos sugieren que cuando un individuo se distancia de la comunidad pierde todos sus derechos[6]. Por lo tanto, la coreógrafa, incluso sin ser explícitamente política, introduce un tipo de visión revolucionaria de la conciencia, la memoria y la vida en grupo que trae a colación la noción de lo híbrido como representación de la diferencia y de la percepción como un efecto comunitario, tal y como fue articulado por el teórico postcolonialista Homi K. Bhabha[7] y por Gerlad Edelman[8], Premio Nobel en Fisiología o Medicina en 1972. Comparando los argumentos de estos autores, podemos concluir que cuanto más sabemos sobre el funcionamiento de la relación cuerpo-mente-ambiente, queda más claro que la pasividad y la sumisión no son cualidades innatas al cuerpo humano.

Fantasmas vivientes

Para completar esta breve descripción en torno a los tres paradigmas sobre la

naturaleza humana identificados por Pinker, me acerco ahora al “fantasma de la máquina”. El filósofo Gilbert Ryle denominó así la doctrina de René Descartes que explicaba que el cuerpo humano se ubica en el espacio y por lo tanto está sujeto a las leyes mecánicas; sin embargo, no sucede lo mismo con la mente, y por ello su funcionamiento no está sujeto a los mismos códigos. Para Descartes, esto significa que dentro del cuerpo existe algo de una naturaleza diferente, como si rondara un fantasma. Si trasladamos la idea del “fantasma de la máquina” al campo de la danza, el cuerpo que danza puede considerarse un instrumento de la mente, incluso del alma. Los maestros de danza han desarrollado diferentes metáforas –como el cuerpo-casa, el cuerpo-máquina, el cuerpo-vehículo–; por ejemplo, Renée Gumiel, pionera de la danza moderna en Brasil, inculcó a toda una generación de bailarines brasileños la idea del cuerpo como un poderoso *vehículo* del alma.

Lia Rodrigues (Río de Janeiro) rechaza, mediante un lenguaje personal, la idea de Descartes en sus piezas: *Aquilo de que somos feitos* (2000), *Formas Breves* (2003) y *Encarnado* (2005). En ellas introduce la propia naturaleza de nuestras mentes personificadas (sin fantasmas internos) e incorpora el dilema clásico *naturaleza versus educación* al debate de la relación cuerpo-mente. Para evitar el viejo dualismo, la coreógrafa propone la necesidad de explorar niveles simultáneos de entendimiento del cuerpo que incluyen tanto una alianza entre biología y cultura, como el reconocimiento de mediaciones no jerárquicas. Una vez que el cuerpo ha procesado la información, el organismo ya no es capaz de saber si esta procedía de una fuente natural o cultural, y nunca podrá clasificarla como tal. Rodrigues propone esta idea como postura política esencial en su trabajo. Su compañía, Lia Rodrigues Companhia de Dança, creada en 1990, se trasladó en 2005 a la Favela da Maré –una de las más grandes de Río–, donde desde entonces ha desarrollado una importante labor social. El trabajo comunitario comenzó con la presencia de la compañía en la Casa da Cultura da Maré una especie de almacén situado justo al lado de la ONG Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré, un edificio sin puertas donde la gente puede entrar siempre que quiera. Durante los ensayos, tres personas del barrio mostraron su interés en participar y fueron aceptadas en la compañía (Allyson Amaral –la primera, lleva bailando cuatro años con Rodrigues–, Leonardo Nunes Fonseca y Gabriele Nascimento Fonseca). Algunos bailarines de la compañía ofrecen talleres gratuitos a la comunidad, y mientras la compañía de Rodrigues está de gira, la de la coreógrafa Paula Nestorov ocupa el espacio y continúa con el trabajo de talleres. *Encarnado* recibió financiación europea que se empleó básicamente en habilitar el local: se creó un escenario –que consistió solo en revestir el suelo– y se adecentó un espacio para su uso por la gente de la favela, con una buena cubierta, ventilación y un cuarto de baño. Varios coreógrafos han estrenado aquí sus piezas,

entre otras, *Isabel Torres* (2006) de Jérôme Bel.

Rodrigues no cuenta con un apoyo oficial (federal, estatal o municipal) en Brasil. Probablemente lo habría obtenido si hubiera querido crear un colegio para los niños pobres de Maré, pero como artista prefiere un acercamiento diferente que no tenga nada que ver con el trabajo social o el entretenimiento. Dirige su esfuerzo hacia una experiencia artística que se implica políticamente a través de una reflexión sobre lo que significa ser humano y sobre las condiciones insoportables de la vida en precariedad. Rodrigues se inspira en la propuesta de “cuerpo colectivo” de la artista brasileña Lygia Clark, quien entre 1964 y 1981 creó varias acciones orientadas a borrar la separación entre el artista y el público. Rodrigues relaciona el trabajo de Clark con el debate sobre el concepto moderno de violencia y atrocidad propuesto por Susan Sontag en *Regarding the Pain of Others* (2004), con el objetivo de analizar la relación empática artista/público y sentir, por un instante, que podemos situarnos en el lugar del otro. Poner a prueba un cuerpo empático colectivo en un barrio de chabolas como Maré supone un gran reto. ¿Cómo una coreógrafa blanca y educada en una familia rica puede simpatizar con personas tan diferentes como los habitantes de Maré? Rodrigues y Silvia Scotter, su dramaturga, son muy conscientes de esta barrera y no pretenden obviar que existen estas diferencias sociales, más bien lo contrario: la investigación artística comienza con el reconocimiento de las desigualdades y con la búsqueda de un posible intercambio de singularidades. Por lo tanto, la coreografía se estructura según una estrategia política que es inherente a la danza misma, no solo en los aspectos compositivos, sino también en su relación con la comunidad y su ubicación.

En *Aquilo de que somos feitos*, las palabras pierden su identidad social y su sentido convencional y asumen otro significado relacionado con el discurso corpóreo, resistiéndose y confundiendo a las propias normas que regulan el lenguaje. Se trata de la primera pieza inspirada en Clark, quien exploró en profundidad la percepción del cuerpo y su relación con los objetos en piezas como *Objetos Relacionais* (1976-1981), o la situación del cuerpo dentro del grupo en *Baba Antropofágica* (1973). *Baba Antropofágica* forma parte de una serie titulada *Arquitetura Orgânica ou Efêmera* (que Clark comenzó en 1969). Cada participante se colocaba en la boca una bobina de hilo de color, el final de cada hebra desenredada llegaba a la boca de otro intérprete tendido en el suelo. La acción se inspiraba en un sueño de Clark sobre la existencia de un material infinito –su propia sustancia interna– que fluía desde su boca. *Objetos Relacionais* vinculaban la práctica terapéutica con la experiencia artística; fueron creados en la última etapa de su trayectoria y con ellos desarrolló un vocabulario de objetos con fines de sanación emocional. Clark perdió el interés por conservar su estatus de artista, si bien

mantuvo una postura experimental hacia el arte haciendo desaparecer los límites entre la práctica terapéutica y la experiencia artística. Utilizaba estos objetos en el cuerpo de sus espectadores/pacientes, estimulando conexiones entre los sentidos con el propósito de despertar la memoria del cuerpo. Los objetos estaban hechos de materiales sencillos como bolsas de plástico, piedras y arena, y adquirirían significado solo en relación con los cuerpos. Las sensaciones físicas que experimentaba el cuerpo en respuesta al estímulo de estos objetos, principalmente a través del tacto, generaban conexiones entre los sentidos y con la memoria traumática del cuerpo.

Rodrigues no pretendía reproducir estas experiencias, sino desarrollar una práctica personal que le permitiera derribar obstáculos entre el arte y la vida, el artista y el público. Para ello divide *Aquilo de que somos feitos* en dos partes, la primera gira en torno a la desnudez y las diversas configuraciones del cuerpo; el público debe moverse para poder ver a los nueve bailarines desde diferentes puntos de vista como si fueran esculturas vivientes. Micheline Torres, Marcele Sampaio, Amália Lima, Jamil Cardoso, Sandro Amaral, Thiago Granato, Allyson Mendes, Celina Portella y Francini Barros exponen su cuerpo de forma radical, se transforman al tiempo que se aproximan al público, unen sus cuerpos, se abrazan y se acoplan para construir nuevas formas irreconocibles y grotescas –como un bailarín con dos cabezas o sin extremidades–. En la segunda parte, Micheline Torres recita frases publicitarias –“el mundo Marlboro”– o consignas políticas –“Hay que endurecer sin perder la ternura jamás”[9]– del Che Guevara; los cuerpos en movimiento se mezclan con el público y van transformando gradualmente estos enunciados, el significado conocido de las palabras cambia hasta convertirse en una sustancia extraña, una especie de veneno en el cuerpo del bailarín. Durante los ochenta minutos que dura la actuación se crea una tensión entre lo que conocemos –cultura e imaginaria popular–, y la crueldad con la que los bailarines nos lo muestran al alterar el significado de las palabras. La coreografía también cuestiona el vocabulario tradicional de danza cuando, por ejemplo, Micheline Torres, formada en ballet clásico, experimenta diferentes metamorfosis a largo de la representación por medio de posturas variadas y ejes de equilibrio.

En *Formas Breves*, su siguiente pieza, Rodrigues se inspira en los dibujos de Oskar Schlemmer para el *Ballet Triádico* (1923). El interés de Schlemmer por las figuras en el espacio se tradujo en un vestuario que enfatizaba las formas cónicas, tubulares, circulares y esféricas para limitar la posibilidad de acción del cuerpo y sugerir un movimiento controlado: una mujer en una burbuja, un hombre como una marioneta sin cuerdas, etc. En *Formas Breves*, bailarines de variada fisonomía analizan el lenguaje del yoga, el aeróbic, la gimnasia, el ballet clásico y los dibujos de Schlemmer. Al comienzo, Marcela Levi reproduce fragmentos del *Ballet*

Triádico, pero Rodrigues no está interesada en la reconstrucción histórica, su propósito no es hacer una nueva versión de la pieza original, sino experimentar la trasposición del movimiento dibujado al movimiento en vivo. En un segundo solo, Micheline Torres desarrolla una secuencia de movimientos al tiempo que los explica en detalle –“ahora intento mantener el equilibrio sobre una sola pierna, y la pierna tiembla”–, y a continuación repite la misma secuencia en silencio: la duración y la destreza varían de forma radical, la segunda versión es más rápida y fluida. Observando a Rodrigues y a sus bailarines es evidente que, tal y como sucedía con Schlemmer, su propósito es experimentar con las diferentes posibilidades de la (re)presentación del movimiento en cuerpos y situaciones singulares.

La segunda fuente de referencia para *Formas Breves* fue el libro de Italo Calvino *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (1985). La pieza adopta su narrativa discontinua –basada en nexos invisibles e inesperados entre diferentes acontecimientos–, no existiendo una secuencia lineal entre las escenas, apenas solos fragmentados en los cuales los bailarines se preguntan por medio del movimiento cómo poder describir sus acciones o reproducir la trayectoria de la corriente que recorre sus músculos, nervios y huesos, hasta crear un discurso corpóreo. Según Rodrigues, Schlemmer y Calvino creaban pensando en el futuro, y por ello les hace confluír en su pieza. El vestuario y los objetos escénicos de Schlemmer anticiparon la unión de la danza con mecanismos tecnológicos, visionando un mundo de cuerpos unidos a objetos funcionales. Calvino especulaba sobre la literatura del futuro y llegó a la conclusión de que solo ella, según sus medios específicos, puede ofrecernos determinadas cosas. En este sentido, Lia Rodrigues también trabaja sobre la especificidad de los objetos corpóreos y también lo refleja en su obra. Otros autores han investigado en torno a la idea de proyectos corpóreos; por ejemplo, Michel Foucault es uno de los grandes pensadores que nos ha recordado que el cuerpo es de constitución inestable “siempre ajeno a sí mismo, un proceso abierto de continuo distanciamiento, donde las funciones fundamentales fisiológicas y sensoriales superan oscilaciones en curso, ajustes, rupturas y optimizaciones, así como la construcción de resistencias” (en Banes y Lepecki, 2007: 1). Al reinventar el conocimiento del cuerpo por medio de la danza, Rodrigues crea campos sensoriales y formas alternativas para una vida sin falsas utopías ni esperanzas ilusorias. Un proyecto en torno al cuerpo que parece ser más eficaz que muchos discursos verbales.

La estructura sensomotriz de la experiencia subjetiva

El conocimiento entendido como un proyecto del cuerpo y como una relación de resistencias está también relacionado con el conocimiento del yo, una de las

cuestiones más complejas de la naturaleza humana y núcleo de la experiencia artística. La coreógrafa Vera Sala y la dramaturga Rosa Hercoles han demostrado que tanto la construcción como la desintegración del yo constituyen un asunto político. Viven en São Paulo, la ciudad más grande de Brasil y una de las más violentas. El neurólogo António Damásio inspiró tres de sus solos: *Estudos para Macabéa*, (1999), *Corpos Ilhados* (2002) e *Impermanências* (2004). Según Damásio, el yo es una colección de imágenes que incluye ciertos aspectos de la estructura y el funcionamiento del cuerpo, lo cual significa que es un repertorio de movimientos posibles en el interior de todo el cuerpo y de sus partes. El yo también incluye rasgos de identidad como la familia, otras relaciones personales, actividades, lugares y patrones motrices y sensoriales típicos de respuesta. Las imágenes que lo constituyen tienen una alta probabilidad de ser continuamente evocadas por señales directas, como sucede en los estados del cuerpo, o por señales predisuestas procedentes de imágenes almacenadas, como ocurre con la identidad y los patrones típicos de respuesta. Por lo tanto, la subjetividad no solo emerge cuando el cerebro produce imágenes de una identidad, el yo, y el organismo responde, sino también cuando el cerebro crea otro tipo de imagen, la del organismo en proceso de percepción y respuesta a una entidad. Según Damásio, esta última imagen parece ser la fuente principal de la subjetividad. El mecanismo neurológico que la genera conecta las imágenes con el proceso vital, y esta transformación de un organismo en el proceso de percepción y respuesta a una entidad (un objeto externo o imaginario) es por lo general el núcleo central de la danza contemporánea. En la obra de Sala, por ejemplo, su subjetividad se muestra en la transformación de los estados del cuerpo en conexión directa con el ambiente (la temperatura, el ruido y el movimiento del público, la iluminación, etc.); y no se construye a partir de una colección de imágenes simbólicas o de la composición de frases de movimiento con un significado específico (la familia, la historia personal, una vivencia de la infancia), sino por medio de una estructura compleja de estados del cuerpo. Todo ello podría definir no solo el trabajo de Sala, sino el de toda una nueva tendencia en la danza a partir de los noventa.

Vera Sala es un buen ejemplo porque sus piezas están tan conectadas entre sí que pueden entenderse como una sola obra. Su idea de coreografía se extiende más allá del movimiento visible hacia el movimiento invisible de los procesos de pensamiento y otras acciones internas. Sus actuaciones plantean siempre cuestiones sobre los límites del cuerpo, la percepción corporal y la relación del yo con el contexto; y también sobre la radicalización de lo que ella denomina “células de movimiento”. Sala experimenta con la desaparición del cuerpo como proceso de disolución del yo y de la génesis del movimiento. La pieza *Estudos para Macabéa*,

inspirada en el libro de Clarice Lispector *A Hora da Estrela* (1977), es la continuación de *Corpos Ilhados*, que también trataba sobre la desaparición y cuyo origen está en una noticia breve del periódico sobre el cuerpo en llamas de un niño a cargo del Febem (Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor), agencia que custodia a menores acusados de haber cometido un crimen. En *Estudos para Macabéa*, Sala se inspira en la descripción de Lispector sobre una empleada doméstica que siente en ocasiones que su cuerpo se desintegra –cuando está trabajando o en el autobús atrapada en el tráfico–; metáfora de la tragedia de ser pobre e incapaz de adaptarse a la gran ciudad, algo que sienten muchos inmigrantes que llegan a São Paulo o Río de Janeiro en busca de una vida mejor. Macabéa cree que no tiene valor para nadie y esta sensación se enfatiza en una coreografía donde la ausencia de referencias o patrones de movimiento es total. El cuerpo se mueve, sin embargo el público no puede identificar o reconocer sus gestos como pasos de danza. Tumbada en el suelo durante casi toda la pieza, parece que no puede levantarse con sus propias piernas.

Sala compuso *Corpos Ilhados* conmovida por la crueldad del Febem (organismo que ha sido muy criticado por todos los chicos que se han escapado, las sublevaciones, las denuncias por torturas y el maltrato a menores). En el contexto de la migración y del abandono de menores, la desaparición del cuerpo se ha convertido en algo tan común que a menudo no se considera una catástrofe o una emergencia; la coreógrafa escenifica esta situación pero, de nuevo, sin dar pistas o referencias claras al público. Se concentra en dos aspectos: el nacimiento de la acción en cada cuerpo y la fragilidad de la vida. La desaparición del cuerpo parece ser la pérdida de la primera señal de vida: la capacidad de movimiento. Por lo tanto, intercepta, interrumpe y desvía el proceso de movimiento en su cuerpo: si una acción que comienza en los hombros debe continuar normalmente en el brazo, Sala desplaza el movimiento a otra parte del cuerpo, por ejemplo una pierna, e improvisa diferentes cualidades de movimiento.

En *Impermanências* Sala radicaliza los no-movimientos de su cuerpo embutida en una escultura informe de alambre. Presenta la primera etapa de un cuerpo inanimado. No hay dislocación, solo un temblor y el estado de transformación de un cuerpo precario. El público camina a su alrededor, como si estuviera en una galería de arte, o mirando a un vagabundo durmiendo en la calle. Esta acción se ha presentado como una instalación en diferentes espacios culturales –Sesc Pompéia 2005 o Itaú Cultural 2006– pero nunca sobre un escenario.

Resulta evidente que las ideas de los científicos cognitivos, los artistas escénicos y los filósofos han transformado el campo de la danza en Brasil, especialmente en los últimos quince años. Esto no significa que todos los coreógrafos se detengan en las mismas ideas: algunos se interesan por la filosofía política, la literatura, la

sociología y la historia; otros debaten sobre una nueva categorización del poder y la posibilidad de formas menos jerárquicas que sirvan para (re)significar las reglas y las convenciones. Este fenómeno ha sido posible gracias al abandono de metodologías de investigación que separaban de forma artificial el pensamiento de la acción del cuerpo, y está relacionado con una determinada manera de comprender el panorama brasileño según contextos globales y particulares. Durante los noventa, las ideas de investigadores como el científico Andy Clark (1997) o de Homi K. Bhabha (1994) han sido más decisivas para los coreógrafos brasileños que las teorías tradicionales sobre danza, y han suscitado muchas preguntas. ¿Qué clase de herramientas se necesitan para dar sentido al tiempo real y al conocimiento del cuerpo? ¿Cuál es el contexto más eficaz para entender fenómenos emergentes, especialmente aquellos promovidos por un sistema en crisis? ¿Por qué la ambivalencia de la autoridad se mueve de forma reiterada del mimetismo a la amenaza?

Según el ejemplo de estos artistas brasileños, la creación de movimiento en el cuerpo del bailarín se convierte en una acción política para sobrevivir en determinadas comunidades. Estos coreógrafos presentan la personificación de la historia y del poder de forma tan radical, que las nuevas teorías sobre el cuerpo en el ámbito de las ciencias cognitivas, la política y la filosofía desplazan a las anteriores; una reconfiguración de aquello que necesita ser explicado o cuestionado. Coreógrafos de todo el mundo han explorado estas cuestiones (ver nota 1), pero en el caso de Brasil, la relevancia del desplazamiento de los paradigmas teóricos hacia un nuevo conocimiento del cuerpo radica en que artistas como Ahmed, Soares, Rodrigues y Sala, no pretenden cuestionar afiliaciones a vocabularios coreográficos, o crear unos modelos estéticos en confrontación con los anteriores; no rechazan el pasado, se trata más bien de una cuestión de reorganización. Por ello, muchos coreógrafos y bailarines están muy comprometidos con el trabajo desarrollado en el campo de los estudios *performativos* “donde cuestiones sobre la materialización, la acción, el comportamiento y el medio tienen que ver con lo intercultural.” (Schechner 2002: xii).

Estos coreógrafos brasileños han mostrado interés por estos nuevos puentes teóricos porque, además de crear un lenguaje artístico diferente, cambian nuestra forma de entender capacidades cognitivas tales como la memoria y el aprendizaje (Alejandro Ahmed), la comunicación y la empatía (Lia Rodrigues), la percepción y las construcciones metafóricas (Marta Soares) y la distinción ambivalente entre movimiento y no-movimiento (Vera Sala). Al desplazar los paradigmas clásicos sobre la naturaleza humana, plantean reflexiones sobre algunos aspectos culturales candentes como violencia, género y poder. Se trata de un debate polémico: ¿es

posible finalmente reinsertar la discusión política en las experiencias coreográficas desafiando la naturaleza del cuerpo y la construcción de movimientos, incluso sin mostrarse explícito sobre cuestiones políticas?

Giorgio Agamben ha profundizado en torno a los paradigmas políticos de la experiencia (1996)^[10] –al igual que Michel Foucault y sus tesis sobre cómo la política deviene en biopolítica– y señala que en los debates políticos contemporáneos el propio concepto biológico de vida es lo que debe ser cuestionado por encima de todo: “Lo que está hoy en juego es la vida, y lo que resulta decisivo es la forma en que entendemos el sentido de transformación” (Agamben, 1996: 152-53).

La comprensión de estos niveles de acción política en la danza brasileña no es una tarea sencilla. Brasil fue un país colonizado, un hecho que también se refleja en el ámbito de la coreografía. Todos los pioneros, desde el ballet clásico a la danza moderna, eran extranjeros o habían estudiado en otro país; incluso nuestro primer programa universitario sobre danza, Escola de Dança de la Universidade Federal da Bahia, fue diseñado según las ideas y el trabajo de la bailarina polaca Yank Rudzka y el artista alemán Rolf Gelewski. En cualquier caso, los artistas mencionados en este texto –además de otros en todo el país– están intentando identificar su experiencia coreográfica con el potencial de su contexto personal evitando que resulten meras muestras de movimientos globales. Tal y como Bhabha reconoció cuando comenzó su investigación sobre la ambivalencia performativa del discurso colonial:

“Podemos tener que forzar los límites de lo social tal como lo conocemos para redescubrir un sentido de la agencia política y personal a través de lo no pensado dentro de los terrenos cívico y psíquico. Lo cual puede no ser un punto de llegada, sino un punto de inicio.” (Bhabha, 1994: 93).

En este sentido, los estudios sobre el cuerpo se han convertido en una forma potente de pensamiento sobre las relaciones entre los diferentes ambientes, culturas y experiencias subjetivas.

Traducción: © Amparo Écija 2013

Notas

[1] En los últimos diez años, varios eventos, libros y proyectos han analizado la relación entre la danza y la ciencia cognitiva: por ejemplo, el *Choreography and Cognition Project* dirigido desde 2003 por el coreógrafo Wayne McGregor como resultado de una colaboración con el Departamento de Neurociencia de la Cambridge University (www.choreocog.net); el simposio internacional *Dance and the Brain*, organizado en Frankfurt en 2004 por el coreógrafo William Forsythe e Ivar Hagendoorn; el Médiadanse Lab, dirigido desde 2001 por Armando Menicacci en París; el Digital Cultures Lab celebrado en 2005 en Nottingham (www.digitalcultures.org) y el *BodyMedia Studies and its Political Consequences*, un proyecto desarrollado por Christine Greiner y Helena Katz desde 2000 en la Pontificia Universidade Católica de São Paulo.

[2] En castellano es conocida comúnmente como “enfermedad de los huesos de cristal”. (Nota de la t.).

[3] Según Prigogine en *The End of Certainty*: “Ciertamente, el tiempo, descrito según las leyes fundamentales de la física, desde la dinámica clásica newtoniana a la relatividad y la física cuántica, no incluye ninguna distinción entre pasado y futuro. Incluso, en la actualidad, para muchos físicos es una cuestión de fe que, en lo relativo a la descripción fundamental de la naturaleza, no hay flecha del tiempo [...] Creemos que ya no es el caso debido a dos desarrollos recientes: el crecimiento espectacular de la *física del no equilibrio* y la dinámica de los sistemas inestables, comenzando con la idea de caos.” (Prigogine, 1997: 1-2).

[4] El crítico postcolonialista Homi K. Bhabha propuso la idea de “espacios intermedios”: “La globalidad cultural es figurada en los espacios inter-medios [*in-between*] o dobles marcos; su originalidad histórica marcada por una oscuridad cognitiva; su «sujeto» descentrado significado en la nerviosa temporalidad de lo transicional o la provisionalidad emergente del «presente».” (Bhabha, 1994: 309).

La traducción de las citas de Bhabha están tomadas de la edición en castellano *El lugar de la cultura* (2002). (Nota de la t.).

[5] Soares completó un curso de un año en el Laban Center for Movement and Dance en Reino Unido, tiene un Máster por la Universidad de Nueva York y el certificado de Movement Analysis del Laban/Bartenieff Intitute of Movement Research, Susan Klein School. También ha estudiado y trabajado con el director de teatro Lee Nagrin, ganador del premio Obie y antiguo miembro de The House, grupo dirigido por Meredith Monk.

[6] Según el *Contrato Social* de Rousseau, las condiciones serán las mismas para todos siempre que cada individuo esté totalmente integrado en la sociedad; por lo tanto, nadie tendrá tentaciones de atentar contra la condición de equidad compartida. Esta idea fue el punto de partida de diferentes tipos de nacionalismo, incluido el discurso de un cuerpo político unificado como un cuerpo nacional y los espectáculos resultantes de la identidad comunitaria.

[7] Según Bhabha: “Los términos del compromiso cultural, ya sea antagónico o afiliativo, se producen performativamente. La representación de la diferencia no debe ser leída apresuradamente como el reflejo de rasgos étnicos o culturales ya *dados* en las tablas fijas de la tradición. La articulación social de la diferencia, desde la perspectiva de la minoría, es una compleja negociación en marcha que busca autorizar los híbridos culturales que emergen en momentos de transformación histórica. [...] Los compromisos fronterizos de la diferencia cultural pueden ser tanto consensuales como conflictuales; pueden confundir nuestras definiciones de la tradición y la modernidad; realinear los límites habituales entre lo privado y lo público, lo alto y lo bajo, y desafiar las expectativas normativas de desarrollo y progreso.” (Bhabha, 1994: 3).

[8] Según Edelman: “La conciencia llega como resultado del cerebro y las funciones corporales de cada individuo, puede no haber reparto directo o colectivo de esa experiencia única del individuo y de su conciencia histórica.” (Edelman, 2004: 6).

[9] En castellano en el texto original. (Nota de la t.).

[10] Según Foucault: “Por biopolítica me refiero al esfuerzo emprendido en el siglo XVIII por racionalizar los problemas presentes en la práctica de gobernar debidos a las características fenomenológicas del grupo de seres humanos que forman una población: salud, sanidad, natalidad, longevidad, raza.” (Foucault, 1969: 73).

Bibliografía

Agamben, Giorgio: *Means without End. Notes on Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996. (*Mezzi senza fine. Note sulla politica*, 1996). (*Medios sin fin. Notas sobre la política*, Pre-Textos, Valencia 2001. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera).

Alter, Judith B.: *Dance-Based Dance Theory: From Borrowed Models to Dance-Based Experience*, Peter Lang, Nueva York, 1991.

Banes, Sally, André Lepecki (eds.): *The Senses in Performance*, Routledge, Nueva York, 2007.

Bataille, Georges: *Visions of Excess, Selected Writings, 1927-1939*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985

Bellmer, Hans: *Petite Anatomie de l' inconscient physique ou l' anatomie de l' image*, Allia, París, 1957.

- Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*, Routledge, Londres, 1994. (*El lugar de la cultura*, Ediciones Manantial SRL, Buenos Aires, 2002. Trad. César Aira).
- Clark, Andy: *Being There: Putting Brain, Body, and World Together Again*, Bradford Book Cambridge, 1997.
- Damásio, António R.: *Looking for Spinoza: Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*, Harcourt, Inc., Nueva York, 2003.
- Dennett, Daniel C.: *Darwin's Dangerous Idea: Evolution and the Meanings of Life*, Touchstone, Nueva York, 1995.
— *Freedom Evolve*, Viking Press, Nueva York, 2003.
- Didi-Huberman, Georges (1982): *Invention of Hysteria, Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, MIT Press, Cambridge, 2003. (Edición en castellano: *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Cátedra, 2007).
- Edelman, Gerald M.: *Wider than the Sky: a Revolutionary View of Consciousness*, Penguin, Londres, 2004.
- Foucault, Michel (1969): *A Arqueologia do Saber*, ed. Principio, São Paulo, 1997. (*L'Archéologie du savoir*).
- Hanstein, Penelope, Sondra H. Fraleigh: *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1999.
- Hutchins, Edwin (1995): *Cognition in the Wild*, Bradford Book, Cambridge, 1996.
- Johnson, Mark: *The Body in the Mind: the Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, University of Chicago Press, Chicago, 1987.
- Leach, Neil: *Camouflage*, MIT Press, Cambridge, 2006.
- Lichtenstein, Therese: *Behind Closed Doors: The Art of Hans Bellmer*, University of California Press, Berkeley, 2001.
- Lispector, Clarice (1977): *A Hora da Estrela*, Rocco, Rio de Janeiro, 1998. (*La hora de la estrella*, Ediciones Siruela, Madrid, 2001. Trad. Ana Poljak).
- Pinker, Steven: *The Blank Slate: The Modern Denial of Human Nature*, Penguin, Londres, 2002.
- Prigogine, Ilya y Isabelle Stengers (1996): *The End of Certainty: Time's Flow and the Laws of Nature*, The Free Press Nueva York, 1997. (*El fin de las certidumbres*, Editorial Santillana, S.A., Taurus, 1997. Trad. Pierre Jacomet).
- Schechner, Richard: "Fundamentals of Performance Studies" in *Teaching Performance Studies*, edited by Nathan Stucky y Cynthia Wimmer, ix-xi, Southern Illinois University Press, Nueva York, 2002.
- Soares, Marta: *Programa do Espetáculo O Banho*, Rumos Dança Itaú, São Paulo, 2004.
- Varela, Francisco J., Evan T. Thompson, Eleanor Rosch: *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, MIT Press, Cambridge, 1991.

Texto original publicado en inglés, "Researching Dance in the Wild: Brazilian Experiences", en *TDR/The Drama Review*, 51:3195 (Otoño, 2007).

© 2007 New York University / Massachusetts Institute of Technology

Christine Greiner. Profesora del Departamento de Lenguajes del Cuerpo en la Universidad Católica Pontificia de São Paulo. Autora de los libros *O Corpo em Crise, curto-circuito das representações* (2010) y *O Corpo, pistas para estudos indisciplinados* (2005), entre otros.

DANZA Y TRABAJO: EL POTENCIAL POLÍTICO Y ESTÉTICO DE LA DANZA

Bojana Kunst

El movimiento que emerge en la línea divisoria

La primera película de la historia del cine recoge los movimientos de los trabajadores de la Fábrica Lumière mientras salen en tropel por las puertas de la fábrica tras abandonar sus puestos al final de la jornada (1895). Esta misma película también da comienzo a la pieza *1 poor and one 0* de la compañía afincada en Zagreb BADco[1]. Este éxodo masivo no solo marca el inicio de la historia del cine, sino que a su vez plantea la problemática relación entre el cine y el trabajo, explorada también por el documental y texto homónimo de Harun Farocki “Arbeiter Verlassen die Fabrik” (1995). En sus comentarios acerca del documental, Farocki expone que la intención primera de la película fue representar el movimiento utilizando la salida en masa de los trabajadores. Según el autor, puede que hubiera algún poste indicador que les ayudara a coordinar sus movimientos a la salida de la fábrica. Lo que resulta interesante es que este movimiento invisible tuviera lugar a lo largo de una línea tan específica, aquella que diferencia el trabajo del tiempo de ocio, el proceso industrial de la fábrica de las vidas privadas. Los movimientos de los obreros, su organización simultánea y su espontánea dispersión en distintas direcciones están coreográficamente organizados como movimiento, y cinematográficamente encuadrados por la línea que separa el espacio industrial encerrado del espacio de la vida privada; los procedimientos estrictamente racionalizados y lo que se conoce como un tiempo de ocio flexible. Se trata de una línea que separa la organización del insípido trabajo del ocio, que es cuando se supone que los trabajadores pueden disfrutar; una línea que separa la organización masiva del trabajo de la atomizada vida privada de los trabajadores. La dispersión convierte su lugar de trabajo en un lugar invisible: tras su salida, la puerta se cierra y el espacio queda abandonado en la oscuridad. Farocki dice que en la historia del cine el interior de las fábricas aparece únicamente cuando alguien quiere abandonarlas, paralizarlas o convocar una huelga. De manera que solo se las retrata cuando se convierten en lugar de conflicto y dejan de ser esos espacios aburridos y repetitivos en los que trabajar (Farocki, 2008: 1).

La pieza *1 poor and one 0* gira toda ella en torno a esta línea divisoria, con la imagen de los intérpretes entrando una y otra vez por esa puerta que en escena se

indica con un simple travesaño. Atraviesan repetidamente la puerta, copiando los movimientos de los trabajadores en la película de los Lumière; casi parecieran estar en un experimento animado de Eadweard Muybridge, combinando secuencias de numerosos movimientos cortos para dar una impresión de cadencia. En medio de estas escenas, los intérpretes debaten asuntos relativos al trabajo: “¿Qué pasa cuando estás cansado? ¿Qué pasa cuando abandonas el trabajo? ¿Qué pasa cuando el trabajo al que nos dedicamos resulta demasiado agotador? ¿Qué hay después del trabajo? ¿Más trabajo? ¿Qué pasa cuando no hay más trabajo?” En la pieza, estas discusiones remiten claramente a aspectos históricos de la vida laboral del siglo XX, especialmente a la desaparición gradual de la citada línea divisoria. En este sentido, añaden un nuevo matiz a las observaciones que ya hiciera Farocki: el lugar de trabajo ya no está a oscuras, sino disperso por todas partes; no es solo un elemento constitutivo del tiempo de ocio, sino que está intrínsecamente conectado con su potencial transformador y creativo. Al repetir constantemente los movimientos, desde “la primera película coreografiada de la historia”, la pieza deviene una colección de fragmentos y memorias de movimientos que revelan que la primera película de la historia llegó hasta nosotros atravesando una puerta a la que, a día de hoy, parece que le hayan extraído las bisagras.

El movimiento de los trabajadores es registrado en un umbral que ya no existe; hoy ya no hay línea divisoria entre los movimientos de aquellos cuerpos sujetos a la organización racional del trabajo y los movimientos que esos mismos cuerpos realizan cuando están sujetos a la dispersa atomización de la sociedad. No se trata únicamente de que la división entre trabajo y vida haya sido erosionada en la sociedad post-industrial; las cualidades esenciales de la vida después del trabajo (imaginación, autonomía, sociabilidad, comunicación) han terminado ocupando el centro neurálgico de la vida laboral contemporánea.

La libertad del movimiento singular

¿Cómo se relaciona la desaparición de la línea divisoria entre trabajo y ocio con la danza contemporánea y con la conceptualización del movimiento? Para responder a esta pregunta, me gustaría en primer lugar plantear una breve reflexión sobre la aparición de formas contemporáneas de danza en el siglo XX, y en particular sobre cómo su potencial político y estético se conforma continuamente a partir de una compleja relación con los modos de producción existentes. Hay varias cuestiones en las que la organización de la producción laboral y la conceptualización del movimiento convergen a lo largo de la historia de la danza contemporánea (por ejemplo en ciertos tratamientos científicos, en reformas del movimiento o en la búsqueda de una recuperación del cuerpo natural), sin embargo, estos mismos

aspectos resultan especialmente intrigantes si se entrelazan con el potencial político y estético de la danza.

Es bien sabido que, desde el comienzo del siglo XX, las nuevas formas de la danza se vivieron como algo fuertemente ligado a las posibilidades del ser humano contemporáneo; que el movimiento autónomo del cuerpo desveló nuevos potenciales para la experiencia y las relaciones humanas, y que tuvo un efecto emancipador en la comprensión del futuro. Dicho de otra forma, se entendía que las nuevas formas de la danza moderna (Isadora Duncan, Martha Graham, Mary Wigman, etc.) rompían con los viejos modos de percepción proporcionando la posibilidad de una nueva experiencia estética, debido a la relación intrínseca entre movimiento y libertad que se les presuponía a prácticamente todas las tentativas de reforma del movimiento. Incluso hoy, como escribe Bojana Cvejić, “la danza todavía funciona como esa metáfora que está por encima de los contratos, los sistemas, las estructuras, como modelo para teorizar en torno a la subjetividad, al arte, a la sociedad y a la política” (Cvejić, 2004). Siguiendo con esta idea, podríamos deducir que esto se da porque “el movimiento opera desde el medio de las cosas. Hace que nos situemos al margen de la predeterminación de puntos y posiciones. Expresa el potencial de las relaciones en movimiento” (ibídem). Por tanto, parece evidente que el movimiento en sí es intrínsecamente político, en el sentido de que aborda tanto la cuestión de las relaciones como las dinámicas de expresión y la potencialidad de lo que podría ser y lo que no. Sin embargo, en ese “desde el medio de las cosas” el movimiento también opera en la imagen introductoria en la que vemos a los trabajadores saliendo de la fábrica. El movimiento es registrado para después desaparecer en un futuro incierto; sin embargo, llega a través de un umbral particular, que encuadra de manera muy específica el potencial de las relaciones en movimiento. Este potencial se desarrolla entonces fuera de la organización racionalizada del trabajo; fuera de la estructura fordista de producción; es el potencial del movimiento que brota de una vida sin trabajo. Las alianzas, las relaciones, las divisiones, existen fuera de la fábrica, en ese espacio que no es únicamente un espacio político, sino también un terreno de experiencia estética autónoma, en el que la crisis del sujeto y los nuevos métodos de percepción cinética fueron desarrollados e institucionalizados a través de la historia del arte en el siglo XX. Por tanto, no es una coincidencia que las reformas de la danza de principios del siglo XX aparecieran precisamente en el momento en que los movimientos del cuerpo trabajador estaban siendo sometidos a una racionalización dentro de la fábrica fordista: la organización de la producción estuvo basada en una experiencia cinética científicamente estudiada, que instrumentalizaba los movimientos del cuerpo para mejorar su eficiencia en la producción. Las pioneras de la danza, generalmente mujeres (Isadora Duncan, Loïe Fuller, Ruth St. Denis, Mary

Wigman, Valentine du Saint Point, etc.), entraron en escena en un tiempo en que el modelo de organización del trabajo se había vuelto omnipresente, en un momento en que todo movimiento que resultara falso, expresivo, lento, suspendido, errático, torpe, personal, vago, ineficaz, imaginativo, adicional, había sido eliminado del trabajo físico. La relación utópica entre movimiento y libertad, presente en los primeros escenarios de la danza contemporánea y en la reforma de la danza, fue por tanto asociada a una noción abstracta de libertad, incluso aunque expresara el potencial de las relaciones en movimiento fuera de las puertas de la fábrica. Se trataba de la libertad de otra experiencia cinética, una que no cedería paso a la instrumentalización ni sería convertida en una cuestión relativa al trabajo, pero que sí descubría el potencial inherente al cuerpo.

Una manera de describir esta experiencia es el descubrimiento del “cuerpo natural”, que tenía menos que ver con la resistencia a la mecanización de la vida contemporánea (de ahí se deduce que el término “natural” es solamente una manera de diferenciar entre lo natural y lo artificial), y más con el descubrimiento de una nueva universalidad; la simpatía natural que un cuerpo siente por otro, como lo describió, por ejemplo, John Martin (Martin, 1990). Las relaciones en movimiento ya no están subordinadas a la insípida rutina y a la racionalización, sino que oscilan entre la recién atomizada sociedad del capitalismo y los nuevos sujetos cinéticos de la sociedad occidental industrializada.

Me gustaría argumentar que la aparición tanto de la reforma de la danza como de la danza moderna aportó un giro y una alternativa a la experiencia estética vivida tras la puerta de la fábrica, aquella que demandaba simpatía cinética de un cuerpo hacia otro (y, por supuesto, entre cuerpo y máquina) con la intención de crear un proceso de trabajo eficiente. Podemos incluso decir que el sentimiento de modernidad (de contemporaneidad en el hecho de bailar, esta revelación de la potencialidad cinética del cuerpo) estuvo conectado a la nueva experiencia cinética del tiempo de ocio; a esta línea transversal, desconocida y dinámica, de fuera del trabajo, que no es susceptible de ser sometida a la organización racional ni es susceptible de hacer del movimiento algo instrumental. Es aquí donde llegamos al corazón de la libertad implícita en el potencial emancipador de la danza. La conceptualización del movimiento en la reforma de la danza afectó a la libertad de ese tiempo al margen del trabajo, como algo opuesto a la aburrida rutina del movimiento durante el trabajo. El movimiento expresa el potencial de las relaciones que se mueven dentro del tiempo creativo del sujeto cuando no está trabajando. Algo que también podría conectar con la clase consumidora emergente, en la que los movimientos revelan lo inesperado, la imaginación, la privacidad, el azar y la flexibilidad, divulgando así su poder expresivo. Aquí, el tiempo al margen del

trabajo se torna también tiempo para nuevas experiencias estéticas. La danza contemporánea tuvo que desarrollar nuevas técnicas que transformaran esta libertad en lenguaje, y así ampliar el virtuosismo del cuerpo en movimiento, más que el del producto instrumentalizado, y, por ende, dar rienda suelta a la espontaneidad de los movimientos como un lenguaje estético más que como la naturalización científica del movimiento. En este sentido, el potencial político y estético de la danza en el siglo XX estuvo fuertemente entrelazado con la salida de la fábrica.

Movimiento de generalidad

Desde este punto de vista, resulta también interesante cómo la imaginación popular lidió con los procesos de trabajo fabril. La producción fordista se representó a menudo como una danza de grupo sincronizada, en la que el hecho de bailar juntos funcionaba a modo de representación ornamental o crítica del sometimiento del cuerpo de los obreros a los procesos industrializados y mecanizados de la fábrica. Sin embargo, la única vía para perturbar este proceso colectivo se abría siempre por la intervención de un cuerpo singular, aquel que no podía seguir a los demás, que era demasiado torpe, lento, soñador, vago o expresivo; un cuerpo que se tomaba demasiadas libertades para moverse, para expresarse o para llegar a algo[2]. Fueron precisamente estas cualidades físicas, que impedían al cuerpo bailar con otros, las que se entendieron como expresiones de humanismo o, mejor aún, como expresiones de una naturaleza humana incontrolable e indisciplinable. La experiencia cinética singular resistió continuamente la puesta a punto del grupo y su sometimiento a la racionalizada máquina social. Sin embargo, lo que para las sociedades capitalistas del siglo XX era una expresión de libertad, se convirtió, a ojos de otras constelaciones ideológicas, en sabotaje de la sociedad en general, en la representación de un individualismo obsoleto, incapaz de adaptarse a las nuevas transformaciones de la sociedad. Me refiero sobre todo a los países de la Europa comunista, en los que la imagen del bailar juntos funciona como representación de aquellas sociedades en las que la línea divisoria entre la fábrica y la vida privada ha sido ideológicamente borrada. Los sistemas comunistas adoptaron todas las reformas del movimiento y las aplicaron a la producción y a los procesos de trabajo, solo que lo hicieron subrayando otros conceptos. Los socialistas defensores del taylorismo (incluyendo al propio Lenin) entendieron la gestión científica del trabajo como una herramienta para la gestión de una nueva sociedad en la que no hubiera puerta alguna entre la fábrica y la vida privada. De hecho, hubo muchas discusiones entre los comunistas soviéticos y los vanguardistas rusos acerca de los potenciales ocultos del taylorismo y del fordismo que, en su opinión, pasaban inadvertidos ante los capitalistas occidentales, que habían inventado ambos. Lenin escribió que la

implementación occidental (capitalista) del fordismo, tal como se creía, alienaba a los trabajadores y desarrollaba un método autoritario de organización del trabajo. Los socialistas reformistas y los vanguardistas creían que los nuevos métodos del trabajo en grupo transformarían la sociedad en general. Los movimientos simultáneos de los trabajadores se entendían como una forma poética, transgresiva y transformadora, a través de la cual desarrollar una nueva sociedad. Tal era, por ejemplo, el convencimiento de A.K. Gastev, uno de los ingenieros jefe y directores del Instituto Central del Trabajo en Moscú (se convirtió en su director en 1920). Gastev no solamente introdujo y desarrolló métodos tayloristas en la USSR, sino que además era un poeta famoso que celebraba el nuevo poder del trabajo industrializado y la fusión del ser humano con la máquina. En sus poemas desarrolló un lenguaje rítmico para describir el nuevo proceso de producción, en el que los trabajadores se moverían y transformarían así, a través de su trabajo colectivo, la era histórica al completo.

“Cuando los silbatos resuenan por la mañana en los barrios obreros, no lo hacen para llamar a la esclavitud. Son la canción del futuro.

Hubo un tiempo en que trabajábamos en casas pobres y comenzábamos nuestro trabajo a distintas horas de la mañana.

Y ahora, a las ocho de la mañana, los silbatos suenan para millones de hombres.

Un millón de trabajadores alzan sus mazos a la vez.

Nuestros primeros golpes retumban en concordancia.

¿Qué es lo que cantan los silbatos?

El himno matinal de la unidad.” (Gastev / Bogdanov, 1932: 357).

Es bien sabido que las reformas del movimiento en las vanguardias rusas (Meyerhold, Foregger y también, parcialmente –en el contexto europeo– aquellas que realizó Laban) estuvieron fuertemente influidas por los nuevos procesos de producción, por su abstracción y racionalización. Los que trataban de reformar el movimiento deseaban a toda costa abstraer el cuerpo de su interioridad y desarrollar un lenguaje gestual efectivo. En otras palabras, querían desarrollar nuevas dinámicas cinéticas a partir del uso eficiente del gesto y de una intensa instrumentalización del cuerpo. Meyerhold, por ejemplo, comenzó a racionalizar el aparato en sí del movimiento, de manera que el cuerpo del actor se convirtió también en un modelo para la optimización general del movimiento. Incluso aunque su trabajo estuviera muy íntimamente ligado a los modelos utilitarios de producción de Gastev y Taylor, los métodos que usó, según escribe Gerald Raunig, iban en otra dirección: Meyerhold pretendía además desnaturalizar el teatro (Raunig, 2010). Contrario a la psicología propia de un guión dramático y a la presencia de un público empático, pero también contrario a la experiencia singular cinética del cuerpo danzante, que ya se estaba desarrollando como lenguaje estético en Occidente (especialmente en Norte América), el movimiento, tal y como se concibió en las vanguardias rusas (o en los importantes componentes de la biomecánica), estaba compuesto por el ritmo del lenguaje y el ritmo del movimiento físico, por posturas y gestos que surgían de

los ritmos colectivos, que coordinaban tanto los movimientos del cuerpo como aquellos de unos cuerpos con otros.

Por tanto, lo que observamos aquí son dos relaciones distintas entre la conceptualización del movimiento y la organización de la producción (el trabajo en sí) en el siglo XX. En las llamadas sociedades occidentales, que podrían ser con mayor precisión descritas como “sociedades capitalistas”, observamos procesos de naturalización del movimiento que se oponen al uso instrumental del cuerpo trabajador y a la organización racional de la sociedad. Dicha naturalización del movimiento coincide con el descubrimiento del sujeto singular, un individuo con unos deseos y unas dinámicas de movimiento transversales y transgresoras que se ubican fuera de las dinámicas de producción (hablando metafóricamente, fuera de las puertas de la fábrica). La mayor parte del tiempo, este individuo es concebido en constante movimiento, en una agonía de creatividad continua y en posesión de un lenguaje estético autónomo: un individuo que no puede no bailar[3]. Por otro lado, el hecho de atravesar las puertas de la fábrica demuestra que los modos de producción pueden entrelazarse con la transformación de la sociedad en general.

Las reformas del movimiento de las vanguardias históricas eliminaron la puerta que separaba el trabajo de la vida privada, mostrándose a sí mismas como construcciones cinéticas de mundos futuros más amplios. En las reformas del movimiento de Rusia y de las vanguardias europeas (especialmente los futuristas), la fascinación por los modos de producción industrializados derivó en experimentos de desnaturalización del movimiento. El cuerpo se convirtió en un campo de experimentación de cara a futuras transformaciones sociales y a entender un nuevo sentido de lo comunal. Es aquí donde la danza y los procesos de producción allanaron el camino a la exploración de una nueva generalidad de gente: una generalidad que es anterior a cualquier individualización, un sentido de generalidad política del futuro, que estaría aún por llegar. Por desgracia, descubrir su movimiento fue un gran fracaso, porque perdió rápidamente su poder emancipador y político, y se convirtió en unidad totalitaria dentro del régimen comunista. Mientras que en las sociedades capitalistas, un movimiento torpe, suspendido, expresivo, vago, soñador, cotidiano, marginal, era posiblemente percibido como la intervención de una singularidad liberada, en los regímenes comunistas, este tipo de movimiento sabotaba la máquina social al completo. En su utópica persecución del futuro, estas sociedades eliminaron todo aquello que existía de manera radical en el presente, con el cínico convencimiento de que el futuro ya había llegado. Por tanto, no es ninguna sorpresa que los regímenes comunistas festejaran, de hecho, las formas más conservadoras y disciplinadas de la danza, como las reuniones masivas o la autoritaria institución del ballet.

La comparación entre dos conceptos de movimiento (uno que sitúa el potencial político de la danza en el movimiento de una singularidad, y otro que lo hace en el descubrimiento de una nueva generalidad –política– de la gente –especialmente si nos atenemos a los conceptos de las vanguardias–) nos lleva, bajo la perspectiva de hoy, a una observación de lo más interesante. Vivimos en una época que está eliminando las puertas que separan el tiempo dentro de la fábrica del tiempo de ocio, en un momento en que el potencial individual y la creatividad singular son centrales para la producción. El movimiento de este ritmo de trabajo es hoy muy distinto a aquel que describiera el poema de Gastev, aunque este precisamente celebrara esa misma desaparición de las puertas de la fábrica. En lugar de una totalidad sincronizada del trabajo como una nueva transformación de la sociedad, representada a través de la imagen del “empezar todos al mismo tiempo” como describía su poema, hoy, la nueva transformación de la sociedad está teniendo lugar con unos ritmos de trabajo discordantes y unos horarios laborales flexibles, con un trabajo individualizado y desplazado. El silbato de la fábrica se ha sustituido por fechas límite silenciosas y auto-impuestas, que conducen a la gente a actividades y trabajos vitales simultáneos e interconectados. El movimiento de lo individual, que a lo largo del siglo XX había sido celebrado como un descubrimiento del potencial de libertad, se sitúa en el centro de la apropiación y de la explotación de sus aspectos afectivos, lingüísticos y deseables. Hoy, cuando producimos, estamos forzados a bailar en una diacronía virtuosa y conceptual; forzados a cambiar rápidamente de puestos, tiempos e identidades, y hacerlo además con un breve, aunque rara vez destructivo, ataque de crisis. Esta es la nueva universalidad del mundo post-industrial y sus modos de producción.

La desaparición de las puertas y sus consecuencias

Este razonamiento me recuerda a unos dibujos animados de 1979 del conocido dibujante de cómic y escritor satírico Dr. Seuss (Theodor Seuss Geisel) “Pontoffel Pock Where Are You?” En esta tira encontramos de nuevo una imagen satírica de unos trabajadores bailando juntos; de hecho, el proceso de trabajo en una fábrica de encurtidos se representa como un armonioso musical. Sin embargo, uno de los trabajadores, Pontoffel Pock, es un pobre perdedor. Siempre interrumpe el proceso y es torpe, pobre e infeliz. Torpe por naturaleza y soñador de corazón, se esfuerza por empujar y tirar de la máquina como hacen los otros trabajadores pero, en su empeño por hacerlo bien, destruye la fábrica y es despedido entre gran escándalo. Mientras se regodea en su propia miseria, se le acerca un ángel que dice ser el representante de una corporación global con sucursales por todo el mundo; y dado que, como le comunica el ángel corporativo, su estilo de vida es deplorable, se le ofrece un

maravilloso piano. Lo único que Pontoffel Pock tiene que hacer es tocar algunas notas, presionar la base del piano para a continuación poder volar hacia cualquier exótico destino del mundo y vivir hermosas y apasionantes aventuras. Lo único que se le pide es una breve melodía; tocada con un poquito de gracia, podrá escapar hacia un futuro desconocido y fascinante. Pero, una vez más, Pontoffel Pock es incapaz de comportarse de la manera correcta. Tiene problemas con los gestos y movimientos impredecibles, con su propio cuerpo, que desea demasiado y “está siempre en el sitio equivocado”. No puede simplemente disfrutar y ser espontáneo. En su lugar, lo que hace con sus acciones intempestivas es destruir cualquier relación social. Y continúa así hasta que encuentra el amor de su vida (una princesa árabe) y le dan una nueva oportunidad en la fábrica de encurtidos.

Estos dibujos animados ofrecen una descripción muy buena del desplazamiento que tuvo lugar a comienzos de la década de los setenta; un desplazamiento que hoy podría ser descrito con términos como post-industrialización o post-fordismo, especialmente si hablamos de modos de trabajo. Las características principales de este desvío han supuesto profundos cambios en la organización de la producción y en el papel del trabajo, algo que influye en las relaciones sociales en general. El trabajo creativo, lingüístico y afectivo se ha convertido en algo central a la producción. El trabajo ya no se organiza tras las puertas y de modo instrumental y racionalizado, sino que se ha vuelto parte de la producción de la vida social y de las relaciones entre las personas. Lo que antes era excluido del movimiento desnaturalizado de la máquina fordista, hoy es el centro de la producción: un movimiento creativo, espontáneo, expresivo e inventivo. Las estructuras actuales de producción exigen individuos capacitados y creativos. Su movimiento y dinamismo constante se han convertido en la promesa del valor económico.

Debido en parte a la ineficacia de su crítica social, el bailar juntos como imagen de la producción resulta hoy anacrónico. Hoy, la maquinaria fordista se ha trasladado fuera del alcance de nuestra mirada, a países con una fuerza de trabajo barata, en los que no hay escape posible hacia el tiempo de ocio, sino solo la brutal explotación de la vida en todos sus ámbitos. El trabajador post-fordista de hoy no está incorporado a la máquina racionalizada; en lugar de eso, con su propio potencial a la venta, forma parte de redes flexibles y afectivas. El filósofo italiano Paolo Virno describe las cualidades del trabajador post-fordista, señalando que dichas cualidades nunca son tales:

“...En cuanto a la especialización profesional y a los requerimientos técnicos. Por el contrario, lo que se requiere es la habilidad para anticipar coincidencias y posibilidades inesperadas, para apoderarse de las oportunidades que se presentan, y así mover el mundo. No hay ninguna destreza que se pueda aprender en el lugar de trabajo. Hoy en día los trabajadores adquieren estas habilidades viviendo en una gran ciudad, enriqueciéndose de experiencias estéticas, manteniendo relaciones sociales, creando redes: todo lo que los trabajadores aprenden específicamente fuera de su lugar de trabajo, en la vida real de la gran ciudad

contemporánea.” (Virno, 2009).

En otras palabras, hoy la producción se vive como algo espontáneo y flexible. El proceso de trabajo está siempre “sujeto a tu propia iniciativa” (ibídem). En el proceso laboral “se me tiene que garantizar cierto grado de autonomía para poder explotarlo” (ibídem). Es desde esta perspectiva que podemos además entender otra imagen del bailar juntos, que de hecho ha comenzado a aparecer durante estos últimos años en los países que forman parte del mundo post-industrial: los enormes *flash-mobs* organizados por corporaciones y por compañías de televisión. Por fuera, parece que estas danzas celebraran la espontaneidad o la fuerza emocional de las relaciones humanas. Sin embargo, lo que realmente las constituye es la celebración del júbilo comercializado y del compañerismo espectacular.

La danza y la abstracción del trabajo

Si damos por buena la observación de Virno, entonces es necesario re-pensar las consecuencias de dichos cambios en los modos de trabajar para la conceptualización de la danza contemporánea, especialmente desde el momento en que afirmo que la danza revela su potencial político y estético en relación al proceso de producción. Teniendo en mente estos cambios, ¿cuáles son las consecuencias para la danza contemporánea? ¿Qué podría significar, para la relación entre la danza y la libertad (relación que, de alguna manera, fue la base del pensamiento en torno a la reforma de la danza a lo largo del siglo XX), la desaparición de la diferenciación entre trabajo y no-trabajo?

En primer lugar, no debería pasarse por alto que la relación entre la danza y la libertad ya no tiene nada que ver con la resistencia ante los modos de producción rígidos y disciplinarios. Estructuras imprevistas y no jerárquicas, expresiones físico-lingüísticas y afectividad, se han introducido en la producción post-industrial y, de hecho, representan el corazón del post-fordismo en tanto que es la nueva organización del proceso de producción en el que vivimos. La autonomía de la experiencia creativa y estética que fue tan importante cuando por vez primera surgió la resistencia ante la racionalización del trabajo, representa hoy en día una importante fuente de valor para la producción. Así que lo que observamos son relaciones entre la danza contemporánea y los nuevos modos de producción, en los que el movimiento y la flexibilidad constante juegan un papel importante, unidos a la creatividad espontánea y a la expresión individual. Hoy, la sumisión se compone de un movimiento continuo, de una flexibilidad de las relaciones, de los signos, de las conexiones, de los gestos, de los cuerpos (una dispersión continua que tiene lugar fuera de las puertas de la fábrica con la intención de producir –y gastar– aún más). Hoy, la producción alienta la transformación constante y la crisis del sujeto singular,

con la finalidad de capturar estallidos de creatividad y convertirlos en valor. Lo que fomenta la producción es una colaboración incesante, que debe ser temporal pero no demasiado afectiva, porque de serlo se tornaría inoportuna y destructiva.

Si realmente este es el caso, entonces tenemos que preguntarnos qué es lo que realmente hacemos cuando trabajamos o, más concretamente, cuando trabajamos con danza. El potencial político de la danza no está relacionado con el espacio al margen del trabajo (cuando el cuerpo es libre para moverse desplegando su potencial de ser algo en el tiempo y en el espacio), sino que debe ser puesto en diálogo con los modos flexibles de producción y con la inmaterialidad del trabajo de hoy en día. Es bien sabido que la producción de danza contemporánea hoy se ha vuelto muy flexible a través de los viajes constantes; que el intercambio de piezas eternamente nuevas y experimentales (una especie de fuerza de trabajo barata para el cada vez más globalizado mercado de las artes escénicas) va de la mano de muestras espectaculares; que la colaboración se promueve con el único propósito de colaborar y que el continuo movimiento viajero de la fuerza de trabajo resulta inevitable. Sin embargo, a menudo se olvida que la danza y el movimiento contienen su propia materialidad, su propio espacio, una materialidad que no es abstracta, que no es lanzada apresuradamente en el flujo cinético espectral, sino que puede estar atrapada, atascada, ser irregular e intempestiva. Esta materialidad resiste la contemporaneidad del tiempo y, de alguna manera, sabotea la apariencia espectral del “ahora” aportando otro ritmo al flujo del tiempo. Podemos relacionar dicha materialidad con la del trabajo en general y, en este escenario, la danza está muy cerca de los asuntos del trabajo. Por tanto, no es que la danza resulte cercana a las cuestiones del trabajo por su capacidad de funcionar como una representación del mismo, como una imagen del proceso de trabajo, sino porque es trabajo en cuanto a sus ritmos y esfuerzos materiales, y es trabajo por la manera en que el movimiento habita el espacio y el tiempo. Es trabajo en el sentido de cómo los cuerpos se distribuyen en el espacio y el tiempo, en el modo en que se relacionan con otros y el modo en que gastan y expanden sus energías. Por consiguiente, el potencial político de la danza no está en una idea de libertad democrática abstracta y en el infinito potencial de movimiento, sino en los modos en que la danza se entrelaza profundamente con el poder y el agotamiento del trabajo, con su éxito o su fracaso, con su dependencia y su autonomía. En este sentido, las prácticas de la danza de las últimas décadas han subrayado sus propias proposiciones ontológicas (como la que afirma que la danza equivale al movimiento, la producción y la colaboración en danza, o la relación entre danza y teoría) (Lepecki, 2006; Kunst, 2009; Franko, 1995). Todas estas son propuestas que animan a la práctica de la danza a tener en cuenta las relaciones entre la danza y el trabajo. Si la danza es trabajo (y no algo

opuesto a él, como sería la danza liberada de la materialidad del trabajo), entonces el potencial político de la danza puede también ser entendido como una interesante repetición o reemplazamiento del gesto vanguardista: ¿qué podría significar, para una sociedad futura, dicha proposición (danza y trabajo)? ¿Es acaso posible descubrir una alternativa a una velocidad y un movimiento continuos, a la flexibilidad de cuerpos y espacios, a la dispersión de la energía y al poder de los cuerpos reunidos bajo excusas publicitarias o espectáculos masivos? Una respuesta a esta pregunta podría ser que la danza es capaz de revelar cómo las sensibilidades cinéticas no solamente fluyen, sino que abren fisuras, antagonismos y diferencias insalvables. En este sentido, muchas piezas de danza de las últimas décadas han puesto en cuestión la relación entre el movimiento y la danza y han ampliado el concepto de coreografía. Otra respuesta podría ser que la danza, con su materialidad, puede resistir la noción abstracta de trabajo y revelar la relación problemática entre los nuevos –y abstractos– modos de trabajo y los cuerpos mismos. Los nuevos modos de trabajo ejercen un enorme poder sobre el cuerpo, especialmente porque borran cada vez más cualquier generalidad representable e imaginable del cuerpo. El cuerpo danzante ya no resiste las duras condiciones de trabajo en aras de una sociedad al margen del trabajo, pero tiene la capacidad de revelar cómo la materialidad de los cuerpos distribuidos en el tiempo y en el espacio puede cambiar el modo en que vivimos y trabajamos juntos. Puede hacer uso, política y estéticamente, de esta línea transgresiva que separa el trabajo de lo que queda fuera del trabajo, para abrir posibilidades para una sociedad futura.

Traducción: © Isabel de Naverán 2013

Notas

[1] BADco es una compañía creada en el año 2000 y afincada en Zagreb (Croacia). El grupo artístico está formado por Pravdan Devlahović, Ivana Ivković, Ana Kreitmeyer, Tomislav Medak, Goran Sergej Pristaš, Nikolina Pristaš and Zrinka Uzbinec.

[2] Un conocido ejemplo es el de Charles Chaplin interpretando a un obrero trabajando en una cinta transportadora en la película *Tiempos Modernos* (1936).

[3] Algunos aspectos acerca de las ideologías cinéticas de la modernidad son tratados por André Lepecki en su libro *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement* (2006) [*Agotar la danza. Performance y política del movimiento* (2009).]

Bibliografía

Cvejić, Bojana: “How open are you open? Pre-sentiments, pre-conceptions”, projections, www.sarma.be 2004. [Fecha de consulta: 21 de junio de 2010].

Farocki, Harun: “Workers Leaving the Factory”, programa de mano de la presentación de la pieza de BADco *1 poor and one 0* en Zagreb, 2008.

Franko, Mark: *Dancing Modernism, Performing Politics*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

Gastev, A.K.: “The Song of the Workers Blow”, en Aleksandr Bogdanov: *Proletarian Poetry, The Labour Monthly*, Junio 1932.

Kunst, Bojana: “Prognosis on Collaboration”, en Gabriele Brandstetter et al.: *Prognosen über Bewegungen*, B-Books, Berlín, 2009.

Lepecki, André: *Exhausting Dance, Performance and the Politics of Movement*, Routledge, Champan and Hall, Nueva York, 2006. (*Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, Cuerpo de Letra # 1, Universidad de Alcalá, Mercat de les Flors, Centro Coreográfico Gallego, 2009. Trad. Antonio Fernández Lera).

Martin, John: “The Modern Dance”, *Dance Horizons*, Hightstown, Nueva York, 1990.

Raunig, Gerald: *A Thousand Machines*, Semiotext(e), Nueva York, 2010.

Virno, Paolo: “The Dismasure of Art”, *Open 17, A Precarious*, 2009.

— *Existence, Vulnerability in the Public Domain*, <http://www.skor.nl/article-4178-en.html> [fecha de consulta: 21 de junio de 2010].

Filmografía

Arbeiter Verlassen die Fabrik, 1995, Harun Farocki, Alemania.

Tiempos Modernos, 1936, Charles Chaplin, EEUU.

Pontoffel Pock, Where Are You? 1980, Gerard Baldwin, EEUU.

Texto publicado en inglés, “Dance and Work”, en: Gabriele Klein, Sandra Noeth (eds.): *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, Editorial Transcript. Bielefeld, 2011.

© **Bojana Kunst** 2011.

Bojana Kunst. Filósofa, dramaturga y teórica de performance. Profesora en el Instituto de Estudios Aplicados al Teatro en Justus Liebig University Giessen. Miembro del equipo editorial de *Maska Magazine*, *Amfiteater* y *Performance Research*. Sus textos han aparecido en numerosas revistas y publicaciones. Entre sus libros destacan: *Impossible Body* (1999), *Dangerous Connections: Body, Philosophy and Relation to the Artificial* (2004), *Processes of Work and Collaboration in Contemporary Performance* (2006), *Artist at Work* (2012), y la co-edición de *Performance Research 18.1.: Performance and Labour* (2013).

EL CUERPO COMO ARCHIVO: EL DESEO DE RECREACIÓN Y LAS SUPERVIVENCIAS DE LAS DANZAS

André Lepecki

“La idea de la vida y la supervivencia de las obras es preciso entenderla de manera nada metafórica, sino bien objetiva” (Benjamin, 1996: 254).

Deseo de archivo / Deseo de recreación

Laurence Louppe planteó en cierta ocasión la fascinante idea de que el bailarín es “la verdadera encarnación de Orfeo: no tiene derecho a volver sobre sus pasos, para no ver negado el objeto de su búsqueda” (Louppe, 1994: 32). No obstante, si se observa la escena de la danza contemporánea en Europa y en Estados Unidos, es imposible no darse cuenta de que los bailarines (a diferencia de Orfeo, y a diferencia de la afirmación de Louppe) vuelven cada vez más sobre su propio rastro y el de la historia de la danza con el fin de encontrar el “objeto de su búsqueda”. Ciertamente, los bailarines y coreógrafos contemporáneos de Estados Unidos y Europa han estado activamente implicados en los últimos años en hacer recreaciones [*re-enactments*] de obras, a veces conocidas, a veces ignotas, de la danza del siglo XX. Los ejemplos abundan: podemos pensar en *Schwingende Landschaft* de Fabián Barba (2008), una extensa pieza en la que el coreógrafo ecuatoriano retorna a los siete solos de Mary Wigman creados en 1929 y representados en su primera gira por Estados Unidos en 1930; en el retorno de Elliot Mercer en 2009 y 2010 a varias de las *Construction Pieces* de Simone Forti (1961/62), para representarlas en el Washington Square Park de Nueva York; o en el regreso de Anne Collod en 2008 a *Parades and Changes* de Anna Halprin (1965), entre muchos otros ejemplos. Podemos citar también conferencias y simposios en Europa (*re.act.feminism*, Berlín, 2009; *Archive/Practice*, Archivo de Danza de Leipzig, 2009) o en Estados Unidos (*Re-constructions and Re-imaginings*, Performance Space 122, Nueva York, 2009), dedicados al tema de la recreación en la danza y en la *performance* contemporáneas, así como todo un festival completo en el Kaai Theater de Bruselas en febrero de 2010, titulado *Re:Move*, en torno a la recreación y al archivo en la danza contemporánea. Podemos, por último, pensar en tres coreógrafos a los que voy a referirme en este ensayo: el proyecto de archivo intensamente corpóreo de Julie Tolentino titulado *The Sky Remains the Same* (un proyecto en curso, iniciado en

2008); *Urheben Aufheben* de Martin Nachbar (2008), en el que el coreógrafo alemán baila *Afectos humanos* de Dore Hoyer (1962/64); y los muchos retornos de Richard Move desde principios de los años noventa a varias de las obras de danza de Martha Graham (así como al cuerpo de Graham).

De este modo, volverse y retornar a todos esos rastros y pasos y cuerpos y gestos y sudor e imágenes y palabras y sonidos representados por bailarines del pasado se convierte paradójicamente en una de las marcas más significativas de la coreografía experimental contemporánea. Con esta cuestión del retorno como experimentación (de experimentar coreográficamente si, mediante o en el propio regreso, la danza puede no obstante librarse de la maldición de Orfeo de quedar congelada en el tiempo) las actuales recreaciones de la danza se convierten en lugares privilegiados para explorar las relaciones teóricas y coreográficas entre la danza experimental y su deseo de archivo. Aunque el reciente interés por la recreación en la danza es paralelo y similar a un reciente interés en el *performance art* contemporáneo, y aunque en las artes visuales el término “impulso archivístico” (del que la recreación forma parte) fue acuñado por Hal Foster para describir lo que él identificó como una preocupación “dominante”^[1] (Foster, 2004: 3), yo propongo que, para explorar las recreaciones en la danza como marca de experimentación que define la contemporaneidad^[2], es preciso introducir un concepto: el “deseo de archivo” específicamente coreográfico.

El “deseo de archivo” se hace eco pero a la vez difiere de la idea del “impulso archivístico” de Hal Foster en el arte contemporáneo. En realidad, yo diría que el concepto de Foster sigue siendo problemático por diversas razones. Al referirse al “deseo [de un artista] de ‘conectar con lo que no es posible conectar’”, equivalente a “un deseo de relacionarse” y de “explorar un pasado *extraviado*” (Foster, 2004: 21; cursiva añadida), Foster define el “impulso archivístico” como directamente resultante de un actual “*fracaso* de memoria cultural” producido por nuestra “sociedad de control” (2004: 21-22, 22n60; cursiva añadida). Ramsay Burt, escribiendo sobre “recientes espectáculos de danza que han utilizado o citado o que se han reapropiado de material histórico con nuevos fines” (Burt, 2003: 34), apelaba de modo similar, un año antes de la publicación del ensayo de Foster, a esta doble articulación entre lapsos de memoria cultural y los actuales desplazamientos de sociedades de disciplina a sociedades de control. Burt describe cómo “el efecto de este desplazamiento de la disciplina hacia el control, un proceso que resulta especialmente difícil para las instituciones de danza tradicionales, puede verse en acción en espectáculos de danza que utilizan material histórico” (ibídem: 35). Esto podría parecer un proceso teórico similar al de Foster. No obstante, lo que encuentro fundamentalmente distinto en el planteamiento más matizado de Burt en relación

con las recreaciones es cómo entiende él este “efecto” como un “uso *reactivo* de la historia” (ibídem: 37; cursiva añadida). En su búsqueda de modos no reactivos de activar planteamientos performativos con respecto a la historia, Burt encuentra esos planteamientos en las recreaciones de danza de principios de los años 2000, cuando un planteamiento activo (más que reactivo) y generador (más que imitativo) en relación con el “material histórico” llevó a las recreaciones de danza a resistir a las “estructuras disciplinarias y controladoras de regímenes represivos y representacionales” (ibídem: 39)[3].

La identificación de Burt de las fuerzas no reactivas en las recreaciones de danza recientes abre la posibilidad de criticar un componente fundamental del “impulso archivístico” de Foster: el elemento supuestamente “paranoico” de la subjetividad contemporánea que desea conectar con pasados que se han “extraviado” (Foster, 2004: 22-23). Cuando se considera conjuntamente con la interpretación de Foster, ya de por sí problemática, del pasado como algo localizable (especialización del pasado), su asociación de un impulso artístico de archivo con un estado mental específico (psicologización de un proyecto artístico) suscita diversos interrogantes. ¿Es posible en absoluto afirmar un pasado que no esté siempre ya “extraviado”? ¿Es posible afirmar cualquier memoria (en particular la cultural) que no “fracase” ya de algún modo en su intento de estar plenamente presente y plenamente conectada con el presente? ¿Es el paranoico el único sujeto que puede “conectar”? ¿Es el archivo un proceso paranoico sobre la conexión con el pasado o es, como tan hermosamente sugiere Foucault en *La arqueología del saber* (1972), un sistema de *transformación simultánea* de pasado, presente y futuro, es decir, un sistema para recrear toda la economía de lo temporal en su conjunto?

Abordaré en profundidad las propuestas de Foucault sobre el archivo más adelante en este mismo ensayo, cuando comente la obra de Martin Nachbar. Por el momento, es importante señalar que, cuando nos encontramos ante el modelo de Foster, destaca un hecho: es el propio archivo, ya sea como memoria (cultural o personal) o como burocracia (cultural o política), el que proclama, desde un principio, su propia actuación ontopolítica como uno de los interminables “fracasos” de memoria, gracias a sus constitutivos (e inevitables) actos de exclusión y extravío. Al establecer qué merece un lugar en él y qué debería ser excluido, al determinar qué deberá ser correctamente archivado y qué deberá intencionada o involuntariamente “extraviarse” en él, el archivo se manifiesta a sí mismo como un verdadero *dispositivo* foucauldiano, “al distribuir lo visible y lo invisible, al hacer nacer o desaparecer el objeto que no existe sin él” (Deleuze, 2006: 339). A pesar de la capacidad ontopolítica del archivo para “mandar” y para establecer todo un sistema de “domiciliación” (Derrida, 1995: 2) de sus objetos; a pesar de cualquier estado

dominante y actual de alienación histórica basada en (pero también productora de) memorias fracasadas y desconectadas; a pesar de la actual transición de sociedades disciplinarias a “sociedades de control” en la contemporaneidad[4], el hecho es que no todo el arte contemporáneo (ni siquiera el arte que se propone “conectar”) es propulsado por y hacia lo archivístico. Además, sigue siendo problemático atribuir a las obras orientadas hacia el archivo un “impulso” procedente de una subjetividad específica (incluso aunque esta subjetividad no describa un rasgo psicológico factual de un artista sino el modo general en el que un artista se comporta bajo dicho “impulso archivístico”).

En un escrito sobre las recreaciones en el reciente arte de la *performance*, Jessica Santone planteó otra crítica del concepto de “impulso archivístico” de Foster. A partir de la correcta afirmación de que de lo que se trata no es de un “pasado que es incompleto” (como sugiere Foster) sino de una “historia que es incompleta” (Santone, 2008: 147), para Santone la cuestión archivística propuesta por las recreaciones consistiría en investigar la fuerza política-performativa del hecho/acto de mediación en la actuación. Entendiendo las recreaciones como un modo escenificado de criticalidad en relación con las inevitables y tensas relaciones de la *performance* con su propia historicidad, Santone considera las recreaciones como maneras performativas de teorizar la paradójica relación del *performance art* con el documento, retomando las provocativas ideas de Rebecca Schneider sobre las recreaciones como “contramemoria” y “redocumentación” (Schneider, 2001). Mi posición difiere por igual de las de Foster y Santone, así como, en un aspecto fundamental que enseguida aclararé, también de la de Burt. Con la expresión “deseo de archivo en la danza contemporánea” propongo un marco afectivo, político y estético alternativo para las recientes recreaciones de danza, así como para sus relaciones con las fuerzas, los impulsos o los sistemas de mandato archivístico. En vez de “explorar un pasado extraviado” con el fin de “conectar tan febrilmente” aquello que nos parece “tan tremendamente desconectado” en nuestra alienada condición histórica (Foster, 2004: 21-22) (como si la alienación histórica y política fuera una novedad en la historia de las sociedades occidentales); en vez de crear una “obra que repite y multiplica una idea histórica, modulando su imagen a través de una lente *nostálgica*” basada en una «pulsión para producir documentación»[5] (Santone, 2008: 147), lo que sugiero es que el actual deseo de archivo en la danza, tal como se realiza mediante las recreaciones, no proviene exclusivamente de “un fracaso de memoria cultural” ni de una “lente nostálgica». Propongo el “deseo de archivo” como referencia a una capacidad de identificar en una obra pasada campos creativos todavía no agotados de “posibilidades impalpables” (según la expresión de Brian Massumi [2002: 91]). Estos campos de virtual “abstracción perteneciente a la

cosa en general” (y a las obras de arte en particular, añadiría yo), estos campos que “conciernen a lo posible” (Massumi, 2002: 93), están siempre presentes en cualquier obra pasada y son lo que las recreaciones activan.

Esta activación consiste en crear “composibles” e “incomposibles” (dos términos de Leibniz que describen la infinita inventividad de la mónada). Como explica Gilles Deleuze, “puede llamarse composibles: 1) al conjunto de series convergentes y prolongables que constituyen un mundo; 2) al conjunto de las mónadas que expresan el mismo mundo [...]. Se llamará incomposibles: 1) a las series que divergen y que, por lo tanto, pertenecen a dos mundos posibles; 2) a las mónadas, cada una de las cuales expresa un mundo diferente del otro” (Deleuze, 1993: 60). Propongo que el actual deseo de archivo funciona de manera similar: se recrea no para fijar una obra en su posibilización singular (originaria), sino para desbloquear, liberar y actualizar las numerosas composibilidades e imposibilidades (virtuales) de una obra, que la instanciación originaria de la obra mantuvo en reserva, virtualmente. De manera significativa, y según Deleuze, ambos modos de “posibles” en Leibniz operan como recuerdos que “tienden a encarnarse” y “presionan” hacia y sobre la actualización (Deleuze, 1991: 71).

Debido a estas presiones hacia actualizaciones *encarnadas*, todo deseo de archivo en la danza debe llevar a un deseo de recrear danzas. Ese vínculo indisociable significa que cada “deseo” actúa sobre el otro para redefinir qué se entiende por “archivar” y qué se entiende por “recrear”. Esta acción de redefinición se lleva a cabo mediante un articulador común: el cuerpo del bailarín. Como veremos en los tres proyectos coreográficos comentados en este ensayo, en las recreaciones de danza no habrá distinciones entre archivo y cuerpo. El cuerpo es archivo y el archivo es un cuerpo. Éste es el explícito punto de partida de Julie Tolentino para su serie *The Sky Remains the Same*.

The Sky Remains the Same

La coreógrafa estadounidense Julie Tolentino, en su serie *The Sky Remains the Same* (2008 y siguientes), propone su cuerpo como archivo viviente para las obras de diversos artistas de *performance* y coreógrafos, tales como Ron Athey, Franko B, David Rousseve y David Dorffman. Me referiré a la primera (y en el momento de la publicación de este ensayo la única) entrega de la serie, que vi en Berlín en junio de 2009. La pieza representada por Tolentino tenía un dispositivo composicional muy simple y muy eficaz. Tolentino escogió una obra del artista de *performance* Ron Athey (*Self-Obliteration #1* [2007]) para archivar sobre (¿en?) su cuerpo (la preposición no queda clara en la terminología de Tolentino y esta incertidumbre

debe permanecer abierta). Este proceso de archivo corporal tiene lugar literalmente ante un público y literalmente en forma de recreación. Al entrar el público en el espacio encuentra a Ron Athey y Julie Tolentino desnudos, de rodillas, cada uno sobre una plataforma metálica elevada y situados frente a frente. Athey inicia todo el proceso de archivo representando en solitario *Self-Obliteration #1*. Colocado a cuatro patas, Athey comienza a peinarse la larga cabellera rubia de una peluca que le cubre por completo el rostro. Después de repetir esta acción durante unos minutos, Athey se quita la peluca, muestra el rostro y empieza a sacarse de la piel de la cabeza afeitada alfileres y agujas previamente colocados. La sangre brota de inmediato. En una especie de mansa pose perruna, Athey deja que su sangre gotee sobre dos grandes vidrios rectangulares colocados sobre la plataforma (variación profundamente corpórea de la *drip and action-painting*). Después de sangrar y pintar mediante goteo con su propia sangre, Athey comienza a restregar grandes paneles de vidrio con la cabeza afeitada y el cuerpo desnudo, emborronando de sangre el cristal.

Su terrible esfuerzo resulta ya evidente, cuando oleadas de temblores atraviesan su cuerpo, Athey yace de espaldas y sigue manipulando los dos paneles de vidrio de manera que la sangre que los mancha se reimprime en su piel. Athey tiembla, la sangre sigue brotando, algunos espectadores se acuclillan, otros apartan la mirada, otros no pueden soportar la pieza. Mareado, yo bajo la cabeza en varias ocasiones. Sin embargo, frente a Athey, una presencia se mantiene totalmente alerta, agazapada, concentrada. Una presencia que no impedirá la plena atención: el cuerpo archivador de Julie Tolentino. Su atenta quietud refleja el silencio del público, que es tan espeso como los coágulos de la sangre de Athey sobre las superficies de vidrio y sobre su piel. *Self-Obliteration #1* termina cuando Athey coloca verticalmente las dos láminas de vidrio emborronadas en unas ranuras situadas a ambos extremos de la plataforma. Athey vuelve a ponerse la peluca y se tumba entre los dos cristales manchados de sangre. La imagen final de la pieza mezcla perturbadoramente monumento y carne. A lo largo de la *performance* de Athey, la presencia inmóvil de Tolentino es compleja y desempeña múltiples funciones: se convierte a la vez en miembro del público, estudiante de la pieza, archivera, archivo potencial, *performer*, socia, habilitadora, imagen especular, doble, diferenciadora, asimiladora...

Después de finalizar su pieza, cubierto de sangre, jadeando, Athey se recompone, vuelve a la posición inicial, reinserta alfileres y agujas en las sienes, se coloca la peluca rubia, agarra el peine y vuelve a comenzar *Self-Obliteration #1*. Esta segunda vez, Tolentino se une a Athey interpretando la obra junto a/delante de/ con/para él. Es en y mediante el retorno nada órfico, nada nostálgico y ciertamente nada paranoico del artista a una pieza ya interpretada, es durante y gracias a la repetición de Athey, *re-repetida* por Tolentino, como tiene lugar el archivo de la obra en/sobre

el cuerpo de Tolentino, que insiste en que lo que ella representa (que podría quizá describirse más sencillamente como, por ejemplo, “aprender la pieza de otro delante de un público”, o “imitar la obra de arte de otro artista” o “apropiarse de la obra de alguien delante de un público”) no tiene como finalidad añadir un nuevo espectáculo a su repertorio; por el contrario, tiene la finalidad explícita de *convertir su cuerpo en un archivo*. Según me escribió en febrero de 2010, “la serie debería tener solamente un final, lo que quiere decir que me ofrezco para ‘archivar’ [las obras] durante la duración de mi propia vida. Los artistas tomarán nota de cualquier cambio en esta duración en nuestro contrato. Tengo la intención de reunir estas obras archivadas a lo largo de los próximos años (otra serie de artistas se anunciará pronto), aunque me centraré en estos primeros. Apasionantes y emocionantes todos ellos”[6].

Incluso aunque el cielo siga siendo el mismo, Julie Tolentino, coleccionista de cuerpos, piezas, afectos y movimientos, no es la misma. A través de la recreación inmediata de Tolentino de una pieza con el fin de archivarla corpóreamente (durante la duración de su vida), la *performance* de Athey no desaparece en el pasado, sino que penetra en el campo omnipresente de lo posible definido por esa indeterminación que es un cuerpo. La pieza de Athey se precipita en supervivencias que todavía deberán actualizarse, en la realidad múltiple, no metafórica y objetiva de lo virtual encarnado en un cuerpo[7]. El cuerpo de Tolentino se convierte en el archivo viviente de lo que un día reaparecerá (a la vez que desaparece). La danza.

¿Por qué necesita Tolentino denominar “archivo” a estos particulares y enormemente eficaces procesos dramáticos y coreográficos? ¿Por qué esta palabra en particular, en vez de “aprender”, “imitar”, “copiar”, “apropiarse de” o simplemente “hacer” la obra de otro artista? El énfasis de Tolentino en la palabra y en el concepto de “archivo” tiene especial interés, pues la cuestión de archivar *sobre/en el propio cuerpo* nos retrotrae a los problemas relacionados con el afecto “cenotáfico” en la danza occidental. Verdaderamente, ¿por qué recurrir al soporte más móvil, al soporte más precario, un cuerpo humano, con fines de archivo? ¿Por qué añadir al proyecto archivístico la hipermovilidad y la serie de temporalizaciones paradójicas propias del cuerpo (este sistema polivalente de velocidades y detenciones, oscurecido por los ocultamientos y las derivas en la percepción y en las cosas, engañado por las paráfrasis del lenguaje, condenado por la mala memoria y basado en la certidumbre de la muerte? Una posible respuesta puede encontrarse en el vínculo que Tolentino explícitamente establece entre el archivo, la excorporación e incorporación, y la recreación [*re-enacting*]. Este vínculo subraya explícitamente cómo el deseo de archivo de Tolentino se realiza como deseo de recreación, indicando de este modo el cuerpo como *el* lugar de archivo privilegiado. En su precariedad constitutiva, sus puntos ciegos de percepción, indeterminaciones

lingüísticas, temblores musculares, lapsos de memoria, pérdidas de sangre, furias y pasiones, el cuerpo como archivo reubica y aleja las ideas de archivo con respecto a un depósito documental o una institución burocrática dedicada a la (mala) gestión del “pasado”. Con su énfasis en el archivo corporal, aparece una movilidad interminable como constitutiva de este especialmente transformador, especialmente performativo «archivo sin archivo, allí donde, indiscernible de repente de la impresión de su impronta, ¡el paso de *Gradiva* habla de sí mismo!», según la frase de Derrida, donde archivo y danza se funden en la composibilización (Derrida, 1995: 98).

El cuerpo como archivero es una cosa. El cuerpo como archivo es otra cosa totalmente distinta. El proyecto de Tolentino lleva a cabo un cortocircuito de todo tipo de ideas preconcebidas sobre qué es un documento, a la vez que pone de manifiesto lo que un cuerpo podría haber sido siempre: un cuerpo puede haber sido ya siempre no otra cosa que un archivo. En tal caso, esto significa que necesitamos entender las recreaciones de la danza actual como un modo de actuación [*performance*] que tiene *consistencia* propia. En un sentido similar al de Vanessa Agnew, cuando proponía que las recreaciones son “una forma de historia afectiva” (Agnew, 2007: 301), yo sugeriría que la performatividad en *The Sky Remains the Same* considera y pone de manifiesto cómo la recreación es un modo afectivo de historicidad que aprovecha las posibilidades de futuro liberando el pasado respecto de sus numerosas “domiciliaciones archivísticas” (y especialmente respecto de esa fuerza mayor en la domiciliación forzosa de una obra: la intención del autor como autoridad dominante sobre las supervivencias de una obra).

Las recreaciones transforman todos los objetos autorales en fugitivos en su propio hogar. La paradoja es que las recreaciones, dado que parecen volver en cierto modo a un pasado y a un origen, necesitan eludir el poder de detención de la autoridad autorial, que verdaderamente inmovilizaría este retorno en una detención órfica. Este es el imperativo político-ético para que las recreaciones no solo reinventen, no solo señalen que el presente es diferente del pasado, sino que inventen, creen (debido al retorno) algo que sea nuevo y que no obstante participe plenamente de la nube virtual que rodea a la propia obra originaria y que a la vez elude los deseos del autor como últimas palabras sobre el destino de una obra. Éste es uno de los actos políticos que la recreación realiza como tal recreación: suspende las economías de los autores autoritarios que desean mantener sus obras bajo arresto domiciliario. Recrear significaría difundir, divulgar sin esperar un retorno o un beneficio. Significaría expulsar, expropiar, *excorporar* en nombre de una promesa denominada entrega. En otras palabras, las recreaciones representan la promesa del fin de la economía. Suscitan el retorno de la danza, tan solo para entregarla (como la sangre

de un autor derramada dos veces por simple autoeliminación).

Urheben Aufheben

Urheben Aufheben (2008), del coreógrafo alemán Martin Nachbar, es una extensa pieza de danza que aborda explícitamente el deseo de recrear como deseo de archivo. Reflexión coreográfica teórica sobre los modos concretos en que las fuerzas archivísticas se despliegan en y mediante la danza, es una obra de arte cuya vida se mueve bajo el impulso de una llamada irresistible planteada por una película de 1967 de la coreógrafa alemana Dore Hoyer, en la que bailaba su serie de solos de 1962/64 titulada *Afectos humanos*.

¿Cómo responde Nachbar a esta llamada (que proviene no “del pasado”, sino de la instanciación actual de un encuentro entre él mismo y una película que excorpora *Afectos humanos*) y cómo comienza esta pieza? Nachbar entra en el escenario empujando una pizarra donde se lee: “*Urheben Aufheben: Una investigación aplicada*”. Después de colocar la pizarra hacia la izquierda del proscenio, Nachbar se coloca junto a ella, mira al público y afirma: “Paso uno: Entrar en el Archivo”.

¿Cómo entra en el archivo? Tranquilamente, da un par de pasos más en el escenario y comienza a correr en amplios círculos hacia atrás. En otras palabras, Nachbar entra en el archivo retornando, como un Antiorfeo. Al correr hacia atrás en círculos, va hacia ninguna parte solo aparentemente, porque por el hecho de correr en el mismo lugar Nachbar define un perfil de tiempo. ¿Y qué encuentra Nachbar en sus giros hacia atrás mientras se vuelve hacia el archivo y define sus contornos? Literalmente afectos: *Afectos humanos*, la película filmada en 1967 (el año en que murió Hoyer). Es casi inquietante ver cómo *Urheben Aufheben* invoca explícitamente a Spinoza (el filósofo que definió el cuerpo en términos de afectos y que entendió el cuerpo como un conjunto de velocidades, intensidades y capacidades de afectar y ser afectado; en otras palabras, el cuerpo como un sistema dinámico de excorporaciones e incorporaciones)[8].

Así pues, Nachbar recogió algo (“recoger” es uno de los significados de la palabra alemana *aufheben*) de la nube virtual de la historia de la danza, siguió la pista de ese algo, encontró a Waltraud Lulev, antigua bailarina de Hoyer que tenía autorización para enseñar la pieza, y la aprendió de ella lo mejor que pudo (incluso aunque, según le dijo Lulev, su cuerpo no era el adecuado). La recreación de Nachbar tiene una larga historia. En una versión anterior titulada *Affects/Rework* (2000), Nachbar colaboró con los coreógrafos Thomas Plischke y Alice Chauchat, ambos miembros del colectivo BDC. Esta versión anterior incluía un solo de Plischke, un vídeo suyo afeitándose, la voz de Chauchat y tres “afectos” bailados, interpretados por Nachbar,

de los cinco de Hoyer. En el más reciente *Urheben Aufheben*, Nachbar actúa en solitario y baila cuatro de los “afectos” (Vanidad, Deseo, Odio y Miedo) a la vez que marca y describe el último (Amor). En ambas piezas, no obstante, hay un punto de partida similar: al recoger las danzas de Hoyer únicamente para conservarlas corpóreamente, Martin interpretaba un retorno, pero un retorno que confundía la estricta circularidad de la economía adecuada, dado que este retorno también suspendía (otro significado de la palabra *aufheben*) la fuerza autoral de Hoyer al aumentar la fuerza proveniente de la propia obra. Según me escribió Nachbar sobre el significado del título de la pieza: “*Urheben Aufheben* es un juego de palabras y puede significar tres cosas: 1) recoger del suelo algo creado; 2) conservarlo; 3) suspender la noción de autoridad”[9].

Toda la pieza se estructura en torno a la narración por parte de Nachbar sobre cómo el proceso de crear la nueva obra se desplegó inicialmente como una búsqueda y luego como una investigación. Su narración es interrumpida (o acompañada) solamente por las cuatro danzas ya mencionadas y la descripción/marcación de la danza-afecto Amor.

En un momento dado de su actuación, mientras Nachbar resume los tres pasos por los que tenía que pasar para “entrar en el archivo”, según sus propias palabras, hace una profunda declaración. Esto es lo que nos dice en un determinado momento de la pieza:

“Vale, volvamos al principio: teníamos [las secciones] ‘Entrar en el archivo’, ‘Recuerdo aplicado’ y ‘Almacén’ [*Lager*]. Ahora bien, ¿qué pasa si no me limito a visitar el almacén sino que trato de meter mi cuerpo en su interior y al mismo tiempo permito que el almacén entre en mi cuerpo? Tal vez el almacén se sistematice y se convierta en un archivo. Y entonces el archivo se hará visible a través de mi cuerpo. Así pues, cuando estos tres elementos se conecten y formen un punto crítico: ¿Qué sucederá? ¿Qué surgirá al otro lado de este punto?”[10]

Un “punto crítico” es otra manera de decir “singularidad”, otra manera de decir actualización, que a su vez es “una especie de desplazamiento mediante el cual el pasado se encarna únicamente en función de un presente que es distinto de aquél que él ha sido” (Deleuze, 1991: 71). La descripción de Deleuze de la actualización de las singularidades como encarnación es, en muchos sentidos, similar a la descripción de Nachbar de cómo las partículas del archivo atravesaron su cuerpo y cómo su cuerpo atravesó las partículas del archivo y este movimiento formó un punto crítico del que pudo surgir algo distinto. Para Deleuze, lo que “surge” de una singularidad o punto crítico es, simplemente, un acontecimiento[11]. ¿Cuál sería el acontecimiento que Nachbar crea con su recreación de la obra de Hoyer? Es el acontecimiento de la composibilidad: la creación de las condiciones para que *Afectos humanos* pase por nuevas posibilizaciones que Hoyer no podía ofrecerle, no podía actualizar, aun siendo autora de la obra. En otras palabras, el acontecimiento es hacer que *Afectos*

Humanos pase por un devenir composable. Pero ¿cómo alcanza, crea, perfora o evoca Nachbar este punto crítico, que es a la vez coreográfico y corpóreo? Según nos dice durante la actuación, lo hace mediante la creación de un sistema de excorporaciones e incorporaciones, transmisiones y alianzas, entre archivos y cuerpos, y en tal medida que archivo y cuerpo comienzan a fundirse hasta finalmente convertirse el uno en el otro. Repito, y ahora subrayo, lo que Nachbar acababa de decir al público: “Ahora bien, ¿qué pasa si no me limito a visitar el almacén sino que trato de *meter mi cuerpo en su interior y al mismo tiempo permito que el almacén entre en mi cuerpo?*... entonces el archivo se hará visible a través de mi cuerpo”.

Meter el cuerpo en el archivo, meter el archivo en el cuerpo: una mutua metamorfosis que conjura, crea, segrega, excreta, modulando puntos críticos donde los elementos virtuales y los reales intercambian sus lugares. Utilizada como concepto metamórfico, la interpretación del archivo por parte de Nachbar tiene claras resonancias del concepto de “archivo” desarrollado por Michel Foucault en *La arqueología del saber*. ¿Qué es el archivo, para Foucault, en ese libro? Escribe:

“Por este término, no entiendo la suma de todos los textos que una cultura ha guardado en su poder como documentos de su propio pasado, o como testimonio de su identidad mantenida; no entiendo tampoco por él las instituciones que, en una sociedad determinada, permiten registrar y conservar los discursos cuya memoria se quiere guardar y cuya libre disposición se quiere mantener” (Foucault, 1972: 128-29).

De este modo el archivo, para Foucault, no es una cosa, no es un recipiente, no es un edificio, ni una caja, ni un sistema de clasificación. Foucault añade: “No tiene el peso de la tradición ni constituye la biblioteca de todas las bibliotecas” (130). Por el contrario, el archivo es “el sistema general de la formación y de la *transformación de los enunciados*” (130; cursiva añadida). Y hemos de añadir aquí que, para Foucault, los “enunciados” son transformados por este “sistema general” en “*acontecimientos y cosas*” (128, cursiva añadida). Asimismo, la coreografía es también un sistema dinámico de transmisión y de transformación, un sistema archivístico-corpóreo que también convierte los *enunciados* en acontecimientos corpóreos y objetos cinéticos, por ejemplo el que dice: “Persona 1 camina lentamente por el pasillo, se detiene en la entrada cinco segundos, camina lentamente en línea recta”... (extracto del guión de Allan Kaprow para *18 Happenings in Parts* [1959]); o “El brazo izquierdo se extiende lateralmente y se arquea ligeramente hacia atrás, pero alineado con la concavidad del cuerpo (extracto de Pierre Rameau, *El maestro de danza* [1725]); o “De pie en quinta posición, pie derecho detrás. *Relevé* sobre el pie izquierdo con pierna derecha en segunda, *rond de jambe* individual o doble y cerrar con pie derecho delante” (extraído de Joyce Mackie, *Basic Ballet* [1999]). Es decir, por el hecho de ser un sistema de transformación, el archivo es en sí mismo un punto crítico, una singularidad, que hace salir elementos reales de la nube virtual, y vuelve a segregar elementos

virtuales de los reales; convirtiendo acontecimientos corpóreos en objetos cinéticos, objetos corpóreos en acontecimientos cinéticos.

Pero ¿cómo podemos acceder al archivo, entrar en el archivo, si el archivo no es un “almacén” (como dice Nachbar durante su pieza, retomando el argumento de Foucault) sino en realidad un sistema? La respuesta es: solo coreográficamente. Pues si algo sabe la coreografía, es que un archivo no almacena: actúa. Y sus acciones tienen lugar ante todo mediante la delimitación de zonas de temporalidad y ritmos de presencia, tal como debe hacer la coreografía: “El análisis del archivo comporta, pues, una región privilegiada: a la vez próxima a nosotros, pero diferente de nuestra actualidad, *es la orla del tiempo que rodea nuestro presente*, que se cierne sobre él y que lo indica en su alteridad; *es lo que, fuera de nosotros, nos delimita*” (Foucault, 1972: 130; cursiva añadida). Estas zonas, o regiones, o dimensiones, forman y transforman no solamente nuestras nociones sino nuestras propias *experiencias* del tiempo, la presencia, la identidad, la alteridad, el cuerpo, la memoria, el pasado, el futuro, la subjetividad. El archivo como orla se convierte en la vertiginosa piel donde tienen lugar todo tipo de “reescrituras” políticas (Foucault, 1972: 140), incluida la reescritura del movimiento, incluida la reescritura del propio archivo. Como nos dice Nachbar en *Urheben Aufheben*, “entro en el archivo y emerge una diferencia, el archivo se desordena. Al mismo tiempo, se vuelve visible a través de mi cuerpo... Mi cuerpo hace el archivo visible y, al mismo tiempo, crea esta diferencia”.

Al igual que el cuerpo, al igual que la subjetividad, el archivo es dispersión, expulsión, derrame, diferenciación; una espumación, una formación y una transformación de enunciados en acontecimientos, de cosas en palabras, y de elementos virtuales en reales (y viceversa). Si en *La arqueología del saber* Foucault se preocupa ante todo del análisis de las transformaciones sistemáticas sufridas por los “enunciados” y las “prácticas discursivas” (1972: 135), su argumentación sobre el archivo incluye momentos en los que hacen aparición las prácticas corporeizadas, y en los que la identidad y la subjetividad son claramente invocadas como esenciales para en el sistema de transformación del archivo. En este sentido, Foucault menciona cómo el archivo “disipa esa *identidad* temporal en la que *nos gusta contemplarnos a nosotros mismos*” y “establece que *somos* diferencia” (131; cursiva añadida). Identificación, identidad, nociones del propio ser [*selfhood*] e incluso de percepción y autopercepción (tanto como los enunciados y los discursos) sufren el mismo proceso de transformación establecido por las operaciones del archivo. Además, el “yo” al que se hace referencia en la expresión “nuestro yo” es moldeado como esencialmente performativo y teatral dado que el archivo establece que “nuestro yo [es] la diferencia de las máscaras” (131). Esta diferenciación activa

múltiple y multiplicadora, que interviene en los enunciados y en los discursos, pero también en la identidad, en las maneras de mirarnos a nosotros mismos y de entendernos a nosotros mismos como mascarada, es simultáneamente subjetiva, ontológica y performativa. Su descubrimiento: “que la diferencia, lejos de ser origen olvidado y recubierto, es esa *dispersión que somos y que hacemos*” (Foucault, 1972: 131; cursiva añadida).

Consideremos por un momento las implicaciones políticas de este hacer-dispersión, que, para Foucault, ya *somos*. Considerémoslo en el campo particular de la coreografía y a través de las prácticas particulares de la danza en este campo. Por último, y siguiendo la sugerencia de Foucault, consideremos la cuestión de la dispersión no en relación con un origen mal clasificado, mal archivado, sino como la performatividad ontopolítica del archivo, lo que lo convierte en algo distinto de un almacén o de un cenotafio de movimientos del pasado.

Gabriele Brandstetter, en su ensayo “Choreography as Cenotaph” (La coreografía como cenotafio, Brandstetter 2000, 102), usaba un término que he venido utilizando en este ensayo sin definirlo adecuadamente. Dado que este término permite identificar tipos de afecto no melancólico, o no lamentoso, en el actual deseo de archivo como deseo de recreación en la danza experimental, quisiera forzarlo ahora hasta sus límites conceptuales dado que esto me ayudará a articular los tres proyectos comentados en relación con este cuerpo-archivo. El término es “excorporación” –y Brandstetter proponía que la danza sucede (podemos decir que la danza danza) gracias a una dialéctica constante de incorporaciones y “excorporaciones”–. Quisiera llevar más lejos aún la proposición de Brandstetter y añadir que, en esa dialéctica, toda clase de cuerpos (humanos, textuales, arquitectónicos, representacionales) implicados en el hecho/acto [*f/act*] de la danza expulsa e internaliza mutuamente las fuerzas, superficies, velocidades y modos del otro. En esta circulación y este intercambio, lo que se vuelve y retorna, y lo que en este movimiento es tal vez sobrepasado, transformado, dispersado, es la idea melancólica o cenotáfica de que la danza es aquello que *solamente* desaparece. Por el contrario, entender la danza como un sistema dinámico, transhistórico e intersubjetivo de incorporaciones y excorporaciones es entender la danza no solamente como aquello que *desaparece* (en el tiempo y a través del espacio) sino también como aquello que pasa alrededor (entre y a través de los cuerpos de bailarines, espectadores, coreógrafos) y como aquello que también, siempre, *vuelve alrededor*. La danza es el pasar alrededor y el venir alrededor de formaciones y transformaciones corpóreas mediante excorporaciones e incorporaciones de chorros de afectos (o chorros de singularidades afectivas). Gracias a los intercambios transformativos de pisadas y sudor, gracias a la transmisión constante de imágenes y

resonancias, la coreografía permite a los bailarines volverse y retornar sobre sus pasos para bailar mediante excorporaciones e incorporaciones. Este tipo de dinámica encuentra una economía particular, en la que los cuerpos se entrelazan, o se entremezclan, a lo largo del tiempo (en una interminable cadena de recíprocas emisiones, transmisiones, recepciones e intercambios de tiempos, gestos, pasos, afectos, sudor, respiración y partículas históricas y políticas). Bajo este sistema transformativo de excorporaciones e incorporaciones, la supervivencia de las obras de danza adquiere una nueva objetividad, evitando la melancolía como su afecto principal, su pulsión principal o su impulso nostálgico. ¿Qué intercambian exactamente los cuerpos en esta economía coreográfica de transmisión no melancólica? De nuevo, intercambian modos de composibilización y de incomposibilización de una obra presuntamente pasada, que nunca, jamás, está muerta. Por el contrario, permanece siempre al acecho.

Arrastrar a Martha de entre los muertos

Junto con la idea de Foucault de un archivo transformativo, y nuestra idea de la danza como un sistema de incorporación de excorporaciones y excorporación de incorporaciones, quisiera invocar la obra de un coreógrafo que tiene, con respecto al archivo, un planteamiento muy distinto de los dos anteriores: Richard Move. Precisamente debido a que las conocidas *performances* de Move, basadas en su inquietante y humorística imitación de Martha Graham, no se originaron explícitamente como investigaciones “archivísticas” (a diferencia de las de Tolentino o Nachbar), se convierten en un caso particularmente interesante de “deseo de archivo” en la danza.

En 1996, en un club nocturno del Meatpacking District de Manhattan denominado Mother, Richard Move comenzó sus ahora célebres parodias escénicas en las que se transformaba en Martha Graham. Titulado *Martha@Mother*, el espectáculo comenzó inicialmente como una actuación en solitario y fue evolucionando a lo largo de la década a formas cada vez más elaboradas, incluido el evento en el Ayuntamiento de Nueva York en el año 2000, donde Move presentó, junto con su interpretación de la fundamental *Lamentation* de Graham, una recreación de la olvidada obra de 1962 de la coreógrafa titulada, *Phaedra*. El evento incluía también un diálogo hoy célebre entre la Martha Graham de Move y el mismísimo Merce Cunningham, en lo que fue quizá la última ocasión en la que Cunningham actuó en un escenario delante de un público.

En una reciente conversación, Move mencionó que lo que inicialmente le atrajo hacia Graham fue la fuerza en estado puro de su presencia y la tremenda teatralidad

de sus piezas “griegas”, que a principios de los años noventa habían sido ridiculizadas, menospreciadas y consideradas anticuadas por la danza contemporánea. Tal como me dijo el autor en una conversación mantenida en noviembre de 2009: “Graham había sido descartada por anticuada”. Pero, a pesar de haber sido relegadas a un pasado extinto [*passed past*], las danzas de Graham, su personaje público, su fuerza (Move habla de su “erotismo”) y sus palabras, ejercieron una irresistible influencia sobre Move. Graham era una llamada a la que Move no podía resistirse.

Es interesante ver cómo la incorporación/caracterización de Martha Graham por parte de Move enseguida fue percibida no solo como una caracterización *drag*, sino también como una especie de aparición fantasmal. William Harris, en una reseña publicada en el *New York Times* sobre las actuaciones de Move en *Mother*, introducía explícitamente la cuestión de la aparición fantasmal como elemento central de las recreaciones de Move: “A pesar de las pruebas forenses, la pionera de la danza moderna Martha Graham no murió en 1991. Podemos verla actuando, citando nombres de personajes importantes y presentando a colegas coreógrafos el primer miércoles y jueves de la mayoría de los meses en un club del Meatpacking District de Manhattan” (Harris, 1998: 10). En un inspirado giro retórico, Harris describe la actuación de Richard Move con este titular: “Arrastrar a Martha de entre los muertos” [12].

La aparición fantasmal, entendida como un efecto sociológico que desencadena historicidad, añade un componente afectivo a la actual política de recreación en la danza. Avery Gordon teorizó sobre la fuerza performativa y política de lo que ella denominaba “asunto fantasmal” [*ghostly matter*] para proponer que “de esos finales que no han terminado es de lo que trata la aparición fantasmal” (Gordon, 1997: 139). Esta inconclusión de los finales, el hecho de que los asuntos queden siempre sin resolver y además requieran objetividad al desencadenar su supervivencia, es lo que Move entendió y captó cuando encontró en Graham una fuerza que era incontrolable, incluso después de su muerte. El “asunto fantasmal” de Graham es una nube excorporante que viaja a través del tiempo, a través del espacio, a través de los géneros, a través de los periodos históricos, a través de las barreras jurídicas de la propiedad intelectual, y que estallan a través de la presunta fijeza del pasado en una revelación transgresora de sus poderosas actualizaciones, mediante una incorporación transformadora en las *performances* de Richard Move.

Las recreaciones de Move pueden haber comenzado como una diversión inteligentemente elaborada. Pero, como ha advertido Roger Caillois, hay que tener cuidado cuando se juega con fantasmas, porque puedes acabar convertido en uno de ellos. El hecho es que los intercambios de excorporaciones e incorporaciones de

Graham y Move generan una poderosa aparición fantasmal que trasciende el ámbito del entretenimiento y penetra profundamente en un campo social mucho más amplio y complicado. La Graham de Move altera las economías temporales, las economías afectivas, así como las economías autorales. Tras haber “recogido del suelo” (según la expresión empleada por Nachbar para referirse a su obra de recreación de *Afectos humanos* de Hoyer) los asuntos fantasmales excorporados por un nombre, una fuerza, un cadáver, una singularidad y un sistema de afecto llamado Martha Graham, el cuerpo de Move incorpora y luego interpreta una alteración radical para quienes se considera que tienen el control exclusivo sobre la supervivencia no solo de las obras de arte sino también de la voluntad de una autora muerta. Con la utilización de asuntos fantasmales (asuntos que por definición pugnan por escapar a las leyes de la propiedad y de lo apropiado) Move comenzó a constituir un archivo que se oponía a las economías autoritarias de la autoría. Como era de esperar, poco después de iniciar sus actuaciones en Mother, Move recibió de los abogados de la Graham Company un carta de requerimiento acusándole de infracción de la propiedad intelectual y de publicidad engañosa. Las primeras actuaciones de Move como Martha Graham coincidieron con el comienzo de un largo periodo en el que se había desencadenado un feroz litigio sobre el repertorio de Graham. Como ha señalado Selby Schwartz, en un reciente ensayo sobre el trabajo de Move: “los derechos a la voz de Martha, y la autoridad para representar su personaje, se convirtieron en el centro de un intenso litigio que se prolongó durante una década; durante unos años, los bailarines de su compañía tuvieron legalmente prohibido interpretar las piezas en repertorio” (Schwartz, 2010: 65). Se trata de una irónica vuelta de tuerca: delante del cadáver de una autora, era el repertorio (que una célebre afirmación Diana Taylor “oponía a los supuestos objetos estables del archivo” como todo aquello que “encarna la memoria corporeizada” [Taylor, 2003: 20]) lo que había sido congelado, controlado y disciplinado.

Durante cuatro años se mantuvo un vacío legal en el que estuvo prohibido representar todo el repertorio de Martha Graham. Entre 2000 y 2004 “para los bailarines de Graham era ilegal interpretar las obras de su repertorio (Ron Protas tenía los derechos); la situación era tan desesperada que toda la compañía se había disuelto. Los bailarines fueron despedidos, los abogados siguieron litigando... Durante cuatro años, Richard Move fue más o menos la única persona en el mundo que interpretaba en público coreografías de Martha Graham” (Schwartz, 2010: 75). Mientras tanto, el propio sistema de transformación de Move, compuesto a la vez de caracterización *drag* y recreación, creaba, lejos de las luchas institucionales sobre el cadáver de Graham, un poderoso archivo corpóreo y afectivo; un archivo que podía liberar la voz de Martha, así como su cuerpo, su presencia, su danza, su erotismo, su

creatividad y sus obras. En respuesta al requerimiento de los abogados para que cesase en su conversión en Martha, Move sustituyó la foto de Graham en el cartel del espectáculo por una suya y añadió una breve advertencia: “Este acontecimiento no está en modo alguno relacionado ni patrocinado por las Entidades de Martha Graham Entities” (donde “entidades” abarcaba la escuela, compañía, edificio/estudio, licencias de ballet, patrimonio, efectos personales, etcétera. En otras palabras, lo abarcaba todo excepto los asuntos fantasmales, aquellos impalpables elementos virtuales que expresaban un deseo de actualización.

A medida que Graham se convertía en Move, Move se convertía en Graham: “Estoy lleno de ella”, dice Move a Schwartz (Schwartz, 2010: 68). Después de transformar su cuerpo también en el cuerpo de Graham y de haber comenzado a interpretar recreaciones de varias de las piezas de Graham (Move describía su acercamiento a estas recreaciones como “deconstrucciones o reinenciones sinópticas”, con la importante excepción de *Phaedra*, que sería su representación más fiel de una pieza original), Move no solamente atrajo la atención de los vigilantes abogados. El cuerpo de Move se convirtió literalmente en un punto de atracción para los más íntimos colaboradores, amigos y antiguos bailarines de Graham. Y como tal punto de atracción (es decir, como punto crítico) comenzó a ser tratado por ellos como un archivo. Como en el caso de Tolentino, se recogía un cuerpo para servir como archivo. Como en el caso de Tolentino, estaba claro que la danza solamente puede encontrar su propio lugar archivístico sobre/en un cuerpo: el cuerpo entendido como un sistema afectivo de formación, transformación, incorporación y dispersión. En el segundo espectáculo de Move en *Mother*, Bertram Ross, icónico antiguo bailarín de la compañía de Martha Graham, se acercó a Move y le dijo: “Tienes que cambiar de lápiz de labios. Martha usaría un tono mucho más oscuro” (Move, comunicación personal, noviembre de 2009). Dado que solo existen fotografías en blanco y negro de *Lamentation* de Graham (de 1930) y una película artificialmente coloreada de 1941 que no puede proporcionar datos precisos como el auténtico matiz del lápiz de labios (el famoso vestido morado en forma de tubo aparece verdoso en esta película “coloreada”, que fue “corregida” en los sesenta pero de nuevo artificialmente), no era posible obtener este dato de los documentos (la mayoría de los documentos importantes en cine de las obras de Graham, *Dancer’s World*, *Appalachian Spring*, *Night Journey*, son todos ellos en blanco y negro). De modo que se obtuvo mediante un acto relacional, un regalo, que al entregarse transformó en ese momento el cuerpo de Richard Move en un archivo afectivo; o como escribe Schwartz, “un depósito para una auténtica historia de Martha” (75). Yo solo cambiaría “auténtica” por “afectiva” en la observación de Schwartz, dado que se producirían cada vez más “donaciones” de antiguos bailarines que corregían algún

detalle en el gesto, la postura o los pasos de Move; o que le entregaban objetos personales que habían tenido una intensa vinculación con Graham. Desde las primeras actuaciones de Move, viejas cintas de vídeo de los cada vez más deteriorados y abandonados archivos de la compañía serían pasados subrepticamente por miembros de la compañía y prestados a Move para que pudiera continuar su investigación y componer sus breves recreaciones. Relatos, entregas subrepticias y donaciones (todo lo cual generaba una historiografía afectiva, para ayudar colectivamente a rescatar a Martha de la muerte y arrastrar a Move a retornos creativos) no hacia el pasado, sino hacia las zonas compositibles e incompositibles definidas por Martha Graham, sus obras y sus amigos. Una vez en el campo de los asuntos fantasmales, resulta muy difícil que no surja una especie de comunidad: una comunidad sin fines.

En abril de 2006, con ocasión del decimoctavo aniversario de la Compañía de Graham, Move actuó con la Compañía de Martha Graham como parte de su gala de estreno en el Skirball Center de Nueva York. Move interpretó un monólogo escrito para la ocasión y bailó junto con Desmond Richardson el extracto de un dúo de un ballet bastante desconocido de 1965, *Part Real-Part Dream*. A diferencia de sus anteriores “destilaciones deconstruidas”, esta fue una reposición “oficial” y más convencional, preparada por los miembros más antiguos de la compañía, bajo la directora artística de Janet Eilber. Posteriormente, en 2007, Move recibió el encargo de crear una nueva pieza de danza para la compañía. Esta nueva obra se ha integrado ahora en el repertorio de la Martha Graham Company y participa en sus giras internacionales. Pero dado que Move es también Martha y Martha es también Move, uno se pregunta sobre el estado autoral de esa pieza. Como observa Schwartz, “es un gran triunfo de la historia de la *drag performance* que Richard Move, con su mínima formación en la técnica de Graham y su carrera como bailarín de discoteca [*go-go*], con sus casi dos metros de altura y sus gustos sesenteros estilo Jackie, que podía decir despectivamente que las piezas griegas de Graham eran ‘culebrones totales’, pareciera el depósito más fiable para la carrera de Martha Graham” (2010: 76). Pero sugiero que la fuerza afectiva de lo fantasmal convirtió a Move en algo mucho más poderoso que un “depósito”: lo convirtió en un archivo corpóreo, un sistema o zona donde las obras no descansan sino que se forman y se transforman, interminablemente, como asuntos fantasmales. O simplemente, como cuerpos.

Deseo de archivo/Deseo de recreación/De nuevo (y otra vez)

Espero mostrar a través de las obras de estos tres coreógrafos, muy distintos entre sí, cómo lo que he llamado “deseo de archivo” pasa a ser una virtualidad muy concreta y muy real de una obra (que sigue siendo totalmente contemporánea en sus

demandas de actualización). Es en lo relativo a la identificación de un potencial creativo (aunque virtual) ya inherente en la propia obra de arte en lo que difiero, en un aspecto importante, respecto del análisis de Ramsay Burt sobre recientes recreaciones. En el mismo ensayo antes comentado, Burt describe la fuerza política de las recreaciones como derivadas de artistas que “enmarcan conceptualmente sus *inevitables fracasos* en su intento de ser fieles a un original”, donde “lo significativo no es el *hecho de estos fracasos* sino cómo se enmarcan” (Burt, 2003: 38; cursivas añadidas). A diferencia de Burt, y con ayuda de los tres modos de recreaciones que acabo de comentar, propongo que el fracaso constituye un falso problema en relación con el deseo de recrear (en el estricto sentido que se le da en este ensayo, es decir, como una actualización no metafórica de la supervivencia de una obra de arte). Pues plantear los “inevitables fracasos” como hechos/actos de infidelidad presupone que un “original” es siempre acertado, completo y fiel a su presunta (auto)integridad originaria. En vez de pensar en las recreaciones como marcos conceptuales para los “inevitables” esfuerzos fracasados de un coreógrafo por conseguir copiar completamente un original, quisiera proponer el deseo de recreación como un modo privilegiado de efectuar o actualizar el campo inmanente de inventiva y creatividad de una obra. Esta proposición implica que debemos tratar cualquier obra de arte, por ejemplo una pieza coreográfica, como un ente en cierto modo autónomo en sus planos de composición, expresión y consistencia, mientras que plantear la autonomía de la obra de arte implica reconocer una capacidad específica en cualquier coreografía para apelar, invocar o incluso exigir actualizaciones. En este sentido, estoy de acuerdo con la “ética de las cosas” de Silvia Benso, que entiende que “las obras de arte, aunque hechas por seres humanos, son autosuficientes. Su autosuficiencia borra la presencia del artista en ellas, con el fin de que la obra sea liberada hasta su pura autosubsistencia” (Benso, 2000: 104). El proyecto heideggeriano de Benso de una ética de las cosas puede complementarse con una política deleuziana del devenir: una política en la que la “autosubsistencia” de cualquier actualización concreta de una obra de arte está esencialmente compuesta por la realidad de la nube virtual que la rodea (una nube virtual que activa imposibles y posibles ya presentes en la obra pero que pueden no haberse actualizado todavía, pueden no haber encontrado una manifestación corpórea en la expresión “original” de la obra. Actualización es también distinto de reinvención: es más bien una *invención* cuya posibilización reside, no obstante, en la propia obra. Es tarea del recreador recoger las fuerzas virtuales (aunque muy concretas y específicas) de una obra y actualizar ese plano de la composición de la obra siempre incompleto, pero siempre consistente, múltiple y heterogéneamente singular[13].

Es la invención con todos sus poderes lo que me lleva a la necesidad de reemplazar palabras de carga psicoanalítica, tales como “impulso” [*impulse*] (Hal Foster) o “pulsión” [*drive*] (Santone), como cualificadoras del deseo artístico de archivo, por la expresión más performativa de “deseo de archivo”. Prefiero “deseo” porque nombra la fuerza diferencial de aumento inextricablemente ligado a la creación gracias al hecho específicamente coreográfico del retorno [*re-turning*]. Sigo aquí la identificación de Deleuze de la profunda conexión entre “deseo” (como fuerza positiva, no reactiva) y “creación”, una conexión que tiene lugar debido a un articulador cinético: el retornar. Verdaderamente, para Deleuze, el retorno es el movimiento que plantea una diferencia constitutiva (creativa) en la repetición, planteando así “la gran ecuación: querer=crear” (Deleuze, 2006: 69). Aquí, volvemos al comienzo de este ensayo y puedo finalmente comprender por qué la afirmación de Laurence Louppe no se sostiene: el retorno es lo que la danza debe hacer precisamente porque el retorno es la repetición diferencial creativa esencial que libera a la danza y a los bailarines de la maldición de Orfeo. Ésta es la observación de Mark Franko sobre las “reconstrucciones” en danza: abordan y llevan a primer plano una “obsesión” teatral-teórica fundamental por la repetibilidad que muy bien puede ser la marca contemporánea ontopolítica (diferencial) de la danza (Franko, 1989: 73). En un sentido similar a mi propio argumento, esta marca diferencial es lo que lleva a Franko a proponer el término “construcción” como alternativa a reconstrucción. Lo que debe quedar claro ahora es que las recreaciones, como “deseo de archivo”, se dedican a los retornos creativos precisamente con el fin de encontrar, llevar a primer plano y producir (o inventar o “hacer”, como proponía Foucault) diferencia. Esta producción de diferencia no equivale al despliegue de *fracasos* por parte de los recreadores por ser fieles a las obras originales, sino a la actualización de la inventiva siempre creativa, (auto)diferencial y virtual de la obra. De ahí el imperativo político resultante del deseo de archivo como deseo de recrear: diferencia con repetición, repetición debido a la diferencia (ambas en acción bajo el signo de la creación y nunca del fracaso, liberando la historia y las danzas hacia supervivencias en las que, como tan hermosamente escribió Benjamin, “la vida del original alcanza su siempre renovado, su postrero y más amplio despliegue” (Benjamin, 1996: 255).

En este contexto, las recientes recreaciones en danza podrían considerarse no como compulsiones paranoico-melancólicas de repetición, sino como modos singulares de politizar el tiempo y las economías de la autoría mediante la activación coreográfica del cuerpo del bailarín como un archivo interminablemente creativo, transformacional. En la recreación volvemos y en este retorno encontramos en las danzas pasadas un deseo de seguir inventando.

Notas

[1] Entre los artistas relevantes que trabajan con recreaciones figuran Lilibeth Cuenca, Marina Abramovic y David Weber-Krebs.

[2] Las recreaciones son significativas de tal modo que cabe preguntarse si esta insistencia en retornar (este deseo de recrear) podría ser ese rasgo particular que permite a la danza definirse precisamente como contemporánea. Pues esta intensa característica de alguna danza experimental reciente, que muchos parecen considerar un rasgo distintivo de su contemporaneidad, es en sí misma ya una especie de retorno (aunque no reconocido) de una anterior oleada de recreaciones a comienzos de los años ochenta. El término privilegiado en aquel entonces fue “reconstrucción”; Mark Franko, en un escrito de 1989, describía las “recientes reconstrucciones de los ochenta” como “un ímpetu de *experimentación contemporánea* en la coreografía” (Franko, 1989: 59n10; cursivas añadidas). En el mismo ensayo, Franko cita un artículo de 1983 de Sally Banes donde ella señala “la manía actual de la reconstrucción” (57n3). Más extrañamente, Franko abre su ensayo mencionando la reconstrucción por Suzanne Linke en 1988 de *Afectos humanos* de Dore Hoyer, la misma pieza a la que Nachbar (re)tornará en su *Urheben Aufheben* (2008), comentada en este ensayo.

[3] La idea de la capacidad de resistencia de las recreaciones de danza puede encontrarse ya en el ensayo de Mark Franko sobre las reconstrucciones en la danza experimental en los años ochenta. Franko proponía el término “reinención” para caracterizar de qué modo, “situadas entre la aprehensión del objeto y la creación del objeto, [las reconstrucciones] pueden a la vez servir de crítica cultural y promover una nueva creatividad” (Franko, 1989: 73). Curiosamente, a finales de los sesenta, Allan Kaprow había propuesto tanto el término como la práctica de la reinención como un imperativo para todas las recreaciones (ya fueran hechas por él mismo o por otros) de sus *happenings* y acontecimientos, utilizando argumentos similares. Véase, por ejemplo, Rosenthal (2008).

[4] La transición entre sociedades de disciplina y las actuales sociedades de control es teorizada por Gilles Deleuze en sus ensayos “Control y devenir” y “Post-Scriptum sobre las sociedades de control” (Deleuze, 1995). Atribuyendo el diagnóstico de esta transición histórica a Foucault, Deleuze escribe: “Estamos saliendo de las sociedades disciplinarias, ... ya estamos más allá de ellas. Estamos entrando en sociedades de control, que ya no funcionan mediante el encierro sino mediante un control continuo y una comunicación instantánea” (Deleuze, 1995: 174). La relación que se puede establecer entre sociedades de control y una dedicación a las recreaciones y al archivo puede encontrarse en la observación de Deleuze de que “en las sociedades disciplinarias siempre había que volver a empezar (terminada la escuela, empieza el cuartel, después de éste viene la fábrica), mientras que en las sociedades de control nunca se termina nada” (179). Esta condición interminable orientaría toda producción (incluidas las producciones culturales) en las sociedades de control hacia la metaproducción (181). En este sentido, podemos entender la problemática planteada por Burt en relación con las recreaciones y la danza en las sociedades de control.

[5] A pesar de las diferencias de enfoque entre Santone y Foster, hay que señalar que, desde un punto de vista psicoanalítico, “pulsión” [*drive*] e “impulso” [*impulse*] son uno y el mismo término (Laplanche y Pontalis, 1974: 214), lo cual nuevamente une ambos enfoques a lo psicológico (o lo metapsicológico) como marcos críticos privilegiados de las prácticas artistas.

[6] Correspondencia por correo electrónico con el autor, febrero de 2010.

[7] “Lo virtual no es real, pero *como tal posee una realidad*” (Deleuze, 1991: 96).

[8] Sobre la noción del cuerpo en Spinoza, véase Deleuze (2001) y Deleuze y Guattari (1987: capítulo 10).

[9] Correspondencia por correo electrónico con el autor, 2009.

[10] Todas las citas de Nachbar provienen de un texto proporcionado al autor por el propio Nachbar, con la traducción inglesa de sus palabras a lo largo de *Urheben Aufheben*.

[11] “Solo se puede hablar de acontecimientos como singularidades que se despliegan en un campo problemático, y en la cercanía de las cuales se organizan las soluciones» (Deleuze, 1990: 56).

[12] N. del t.: “*Dragging Martha Back from the Dead*”. *Drag* y *dragging* son términos muy polivalentes en inglés. El título del *New York Times* puede tener el sentido de arrastrar o rescatar a Martha Graham de entre los muertos, pero a la vez mantiene un juego de palabras con otro sentido muy presente aquí del término *drag*, el relacionado con la *drag performance* (y su conocida variante *drag queen*), así como con el hecho de que Move, un hombre, actúe *disfrazado* como mujer, encarnando el personaje e incluso la persona de Martha Graham.

[13] Lo cual significa que un plano de composición es una “unidad”, no un “uno”.

Bibliografía

Agnew, Vanessa: “History’s Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present”, *Rethinking History* 11 (3), 2007.

Benjamin, Walter: “The Task of the Translator”, *Selected Writings*. Volume 1, 1913-1926, M. Bullock y M. W. Jennings (eds.), Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA, 1996. (“La tarea del traductor”, en *Obras*, IV, Abada, Madrid, 2010. Trad. Jorge Navarro Pérez).

Benso, Silvia: *The Face of Things*, SUNY Press, Albany, 2000.

Brandstetter, Gabriele : “Choreography as Cenotaph”, *ReMembering the Body: [on the occasion of the exhibition “STRESS” at the MAK, Vienna]*, Gabriele Brandstetter y Hortensia Vèolckers (eds.); con *STRESS, an image-essay* de Bruce Mau; con textos de André Lepecki; trad. inglesa Andrea Scrima y Rainer Emig, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2000.

Burt, Ramsay: “Memory, Repetition and Critical Intervention: The Politics of Historical Reference in Recent European Dance Performance”, *Performance Research* 8 (2), Routledge, Londres, 2003.

Deleuze, Gilles: *The Logic of Sense*. European Perspectives, Columbia University Press, Nueva York, 1990. (*Lógica del sentido*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2005. Trad. Miguel Morey).

— *Bergsonism*, Zone Books, Nueva York, 1991. Trad. inglesa de H. Tomlison y B. Habberian. [*El bergsonismo*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1987. Trad. Luis Ferrero.].

— *The Fold*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993. Trad. inglesa de T. Conley. (*El pliegue: Leibniz y el barroco*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1989-2009. Trad. José Vázquez y Umbelina Larraceleta).

— *Negotiations*, Columbia University Press, Nueva York, 1995. (*Conversaciones*, Pre-Textos, Valencia, 2006. Trad. José Luis Pardo).

— *Spinoza: Practical Philosophy*, City Lights, San Francisco, 2001. (*Spinoza: filosofía práctica*, Tusquets Editores, Barcelona, 2001. Trad. Antonio Escotado).

— *Nietzsche and Philosophy*, Columbia University Press, Nueva York, 2006. (*Nietzsche y la filosofía*, trad. Carmen Artal, Anagrama, Barcelona, 2012).

Deleuze, Gilles, y Felix Guattari: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Athlone, Londres, 1987. (*Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 2010. Trad. José Vázquez Pérez).

Deleuze, Gilles, David Lapoujade : *Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975-1995*. Semiotext(e), distribuido por MIT Press, Nueva York y Cambridge, MA, 2006. (La cita de Deleuze corresponde a “Qu’est-ce qu’un dispositif? En E. Balbier, G. Deleuze y otros. *Michel Foucault philosophe*, Ed. du Seuil, París. [*Michel Foucault, filósofo*, Gedisa, Barcelona, 1990. Trad. Alberto Bixio.]).

Derrida, Jacques: *Archive Fever*, traducción inglesa de E. Prenowitz, University of Chicago Press, Chicago, 1995. (*Mal de archivo: una impresión freudiana*, trad. Paco Vidarte, Editorial Trotta, Madrid, 1996).

Foster, Hal: “An Archival Impulse”, *October* (110), 2004.

Foucault, Michel: *The Archaeology of Knowledge*, Pantheon, Nueva York, 1972. Trad. inglesa de A. M. S. Smith, (*La arqueología del saber*, Siglo XXI Editores, Madrid, 2009. Trad. Aurelio Garzón del Camino).

Franko, Mark: “Repeatability, Reconstruction and Beyond”, *Theatre Journal* 41 (1), 1989.

Gordon, Avery: *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997.

Harris, William: "Dragging Martha Back from the Dead", *New York Times*, 6 de diciembre, 1998.

Laplanche, J., y J.-B. Pontalis: *The Language of Psychoanalysis*. W. W. Norton, Nueva York, 1974.

Loupe, Laurence: *Traces of Dance: Drawings and Notations of Choreographers*, Editions Dis Voir, París, 1994.

Massumi, Brian: *Parables for the Virtual*, Duke University Press, Durham, NC, 2002.

Rosenthal, Stephanie: "Agency for Action", en *Allan Kaprow: Art as Life*, E. Meyer-Hermann, A. Perchuk y S. Rosenthal (eds.), Getty Research Institute, Los Ángeles, 2008.

Santone, Jessica: "Marina Abramovic's *Seven Easy Pieces*: Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History", *Leonardo* 41 (2), 2008.

Schneider, Rebecca: "Archives Performance Remains", *Performance Research* 6 (2), Routledge, Londres, 2001.

Schwartz, Selby Wynn : "Martha@Martha: A Séance with Richard Move". *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory* 20 (1), 2010.

Taylor, Diana: *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham, NC, 2003.

Texto original publicado en inglés, «The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances», en *Dance Research Journal*, Volumen 42, Número 2, Invierno 2010, University of Illinois Press.

Para información adicional sobre este artículo, véase <http://muse.jhu.edu/journals/drj/summary/v042/42.2.lepecki.html>

© André Lepecki 2010

André Lepecki. Comisario, dramaturgo, escritor y co-creador. Profesor de *Performance Studies* en la New York University. Dramaturgo de los coreógrafos Vera Mantero y João Fiadeiro; ha colaborado con Meg Stuart y Damaged Goods. Codirige las video-instalaciones *STRESS* (2000, junto a Bruce Mau) y *Proxy* (2003, junto a Rachel Swain). Crea, con Eleonora Fabiao, la serie de performances *Wording* (2004-6) y dirige/comisaría una reelaboración de Allan Kaprow's, *18 Happenings in 6 Acts* (Haus der Kunst, Munich, 2006). Autor del libro *Exhausting Dance* (2006), editor de *Of the Presence of the Body* (2004) y co-editor, junto a Sally Banes, de *The Senses of Performance* (2006). Actualmente investiga la relación entre la danza, la filosofía y la escultura.

APRENDER HACIENDO Y HACER APRENDIENDO CÓMO APRENDER. COREOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA EN EUROPA: ¿CUÁNDO FUE QUE LA TEORÍA DIO PASO A LA AUTO-ORGANIZACIÓN?

Bojana Cvejić

Sería demasiado fácil decir que “la educación” es un tópico más de esos que aparecen eventualmente en la danza contemporánea europea, incluso aunque “la educación” como tema eventual confirme una vez más la lógica curatorial de reemplazar una promesa crítica e inventiva por otra. Y es que, últimamente, “la educación” ha sido el asunto principal de los principales centros de danza en Europa, que han organizado conferencias, laboratorios de artistas, propuestas de investigación, festivales y programas nacionales de danza[1] en torno al tema. No merece ni tan siquiera un esfuerzo demostrar que “la educación” y sus posibles declinaciones (“aprendizaje”, “aprender haciendo”, etcétera) continúan la cadena de tópicos tales como “investigación” y “laboratorio”, “colectividad” y “colaboración”.

Para un coreógrafo, teórico, crítico o programador es obvio que a partir de los años noventa las infraestructuras que apoyan la danza contemporánea en Europa se desarrollaron muy rápido gracias, en parte, a la asimilación de discursos críticos como rutina institucional de autorreflexión. A partir de los noventa los espacios para la danza se consolidaron asumiendo que si querían promover la coreografía tenían que hacerlo emancipándola de las definiciones de danza moderna, promoviendo autores que cuestionaran la autoría y fomentando la investigación y los marcos de producción en colaboración; incluso sabiendo que esta nueva orientación conllevaría una “nueva estética”: la de la investigación y el trabajo de pequeño formato. La coreografía y la danza europeas, al asimilar el posestructuralismo y las teorías del arte como maneras de “ponerse al día” con la contemporaneidad de las artes visuales y el cine, y al mismo tiempo reflejar teóricamente su propia disciplina, desarrollaron en algunos casos modos sesgados de configurar y poner en marcha los discursos. El hecho de que conceptos como “investigación” o “producción de conocimiento” estuvieran excesivamente determinados antes de ser definidos, y el hecho de que se vieran reforzados al participar de la difusión de las prácticas escénicas, no puede retrotraernos a territorios de crítica autónomos, prácticas curatoriales, discursos

auto-reflexivos de los artistas, o a una erudición académica de la danza. Con los autores moviéndose entre estas líneas reflexivas, desempeñando más de un rol simultáneamente y alternando entre la posición de crítico, teórico o dramaturgo (e incluso ocasionalmente intérprete); los discursos emergieron, por complicidad, “flojos e imprecisos”. De hecho, los discursos en la danza contemporánea europea se siguen produciendo a través del entramado de la crítica, la dramaturgia, la teoría y el comisariado; sin que ninguno de estos registros luce por un paradigma, un marco epistemológico o tan siquiera un nombre. Cuando surge un nombre, como “danza conceptual”, es rechazado por inapropiado: tanto el coreógrafo como el programador recelan de cualquier terminología que pueda generar actos polémicos contra la historia, a favor de la obsesión de la danza por la contemporaneidad. Cualquier denominación de una práctica de danza actual es indeseable pues solo puede reiterar los protocolos de agotamiento y reacción por los que la danza rechaza la historicidad para así mantener el prestigio de la contemporaneidad que le asigna la sociedad. Es por ello que denominar algo como “danza conceptual” no abre sino que zanja cualquier discusión al plantear la siguiente pregunta: ¿y qué viene después de la “danza conceptual”?

Me gustaría abordar dos cuestiones relacionadas con el estado de la teoría y el conocimiento en las prácticas coreográficas desarrolladas desde mediados de los años noventa.

1. ¿Cómo es que a mediados de los noventa la teoría crítica se convirtió en un instrumento que impulsó que la coreografía se distinguiera como un saber específicamente diferente del de la danza moderna, y por qué solo ocurrió entonces?[2] ¿Qué relación hay entre la atracción de la coreografía por la teoría crítica y el desarrollo del posestructuralismo y sus teorías resultantes (biopolítica, nuevos medios)? ¿Cómo se explica que el término “deconstrucción” se haya convertido en una palabra al uso, un tecnicismo en boca tanto de programadores como de técnicos? ¿Por qué las escuelas de danza contemporánea han incluido “la teoría” como una de sus asignaturas curriculares (sin definirla específicamente como teoría de la danza, sino más bien como un espacio abierto e indeterminado “reservado al pensamiento”)? ¿Quiere esto decir que es ahora cuando la educación en danza contemporánea adopta el modelo renacentista de Academia, aquel que iniciaba a los estudiantes en el arte de la filosofía además de en su formación técnica? ¿O es que una prestigiosa escuela de danza como es P.A.R.T.S. (Bruselas) recomienda la teoría a los bailarines solo porque reconoce su impacto metodológico

en la danza contemporánea en Europa?

2. Más allá de la alianza pragmática que se ha dado entre la teoría crítica y la práctica coreográfica (sobre la que hasta ahora se ha argumentado polémicamente tanto en contra como a favor denominándola “danza conceptual”) existe una nueva práctica que se distancia del examen crítico de conceptos y protocolos teatrales y que apunta hacia las condiciones de investigación (sus métodos y sus herramientas) reinventando tanto los modos de producción y presentación como el estatus del trabajo coreográfico. Dicha práctica se ocupa principalmente de la orquestación de plataformas de ámbitos más amplios, o de contextos de producción, a través del intercambio de conocimiento relacionado con la metodología de trabajo y con el discurso teórico; y lo hace más allá de cuestiones de autoría o propiedad, de consideraciones relacionadas con la recepción del público y con la negociación de requisitos para la programación de una obra. ¿Hasta qué punto, y para quién, esta forma de trabajo se fusiona con una práctica de aprendizaje? ¿Hasta qué extremo es un reflejo condicionado por el estilo de vida flexible del trabajador autónomo que los artistas escénicos de Europa occidental promocionan como modelo contemporáneo de vida y trabajo?

El nuevo modelo de lo artístico como práctica de aprendizaje no puede ser elaborado sin antes confrontarlo con el rol que desempeñó la teoría en la consolidación de las prácticas coreográficas en los años noventa. La resistencia histórica de la danza a la teoría como práctica del lenguaje fue la razón por la que la danza allanó el terreno para la teoría en los años noventa, tras haber completado, por medio del arte de acción, su expansión en las artes visuales y el teatro desde la década de los sesenta. La danza prolonga su “minoría de edad” no solo gracias a los profesionales de la danza, sino también, y en mayor grado, gracias a la fascinación de los filósofos por el cuerpo y el movimiento entendidos como la presencia de la ausencia. Alan Badiou expresó claramente esta proyección envidiosa, residual del romanticismo, sobre lo inefable, volátil e incomprensible, rumiando las afirmaciones de Nietzsche y Paul Valery en relación a la danza: “La danza es poesía que no necesita escribirse, el movimiento es una metáfora del pensamiento.” (Badiou, 2009). La opinión de un filósofo sobre danza podría ser descartada como la elección, una vez más, por parte de la filosofía, de una disciplina artística como metáfora visual de conceptos o intereses filosóficos, si no fuese porque la autoridad filosófica legitima la *doxa* con la que generalmente se inviste la danza: el victimismo de la efimeridad. La *doxa* se centra en la reinención del movimiento del cuerpo como expresión personal, algo que no solo las programaciones teatrales y el público atribuyen a la danza, sino que también constituye el principio que generalmente fundamenta la educación en danza.

El antagonismo entre teoría (o lenguaje) y danza (y su supuesta obsesión con la presencia), fue absorbido por el binomio: “conceptual”/“experimental”, más frecuentemente utilizado; dicho antagonismo se instituyó y reforzó con la separación entre el entrenamiento físico y el estudio de la teoría. Salvo raras excepciones, el entrenamiento se practica bajo el protocolo de mostrar y copiar, en el que el coreógrafo o bailarín-profesor traspasa la esencia de su método transfiriendo su saber como una experiencia de danza/movimiento que debe de ser re-encarnada tal cual.

Junto a esta práctica pedagógica, el sentido común aplicado a los trabajos de danza y coreografía (y por sentido común aquí me refiero a los residuos de intelectualizaciones pasadas que han conformado las creencias sobre la normalidad) prohíbe su interpretación. Un coreógrafo únicamente puede permitir que su trabajo sea reconstruido, y muchos coreógrafos se han reservado su derecho como autores a prohibir la reconstrucción, argumentando que el proceso de trabajo (la creación) se lleva a cabo a través de los cuerpos de los intérpretes y que estos son indispensables para mantener la autenticidad de la obra. De modo que, si la pedagogía del mostrar y copiar de las clases magistrales está atrincherada en las nociones de artesanía tradicionales y tardomodernistas, el sistema de supermercado de talleres[3] la incentivará todavía más económicamente: se espera que los bailarines estén continuamente “actualizando” su técnica (así como las nociones y políticas que una técnica corporal como esta suponen), persiguiendo así el ideal de estar listos para la diversidad de la danza global.

De cualquier modo, existe una nueva manera de formarse técnicamente como bailarín, un nuevo cuidado del cuerpo que ya está en práctica, y que está totalmente dissociado de las premisas de maestría y autenticidad. Lo ilustraré con el ejemplo de algunos coreógrafos con los que he trabajado[4]. En lugar de cuestionarse si deben tomar una clase de ballet, de danza contemporánea o de cualquier otra práctica corporal establecida como calentamiento general antes de un ensayo, algunos coreógrafos piensan que deben repensar su entrenamiento más específicamente. Cada proyecto desarrolla sus propios procedimientos técnicos y el cuerpo se especializa de acuerdo a estos. Otro de los acercamientos actuales a la técnica física parte de la siguiente pregunta: ¿Qué tipo de práctica corporal debería uno establecer partiendo del concepto y método de trabajo que desarrolla en paralelo, para que dicha práctica corporal interfiera y transforme positivamente una metodología más al uso? Hay dos aproximaciones distintas en este repensar el entrenamiento físico: o los bailarines se han vuelto pragmáticos y oportunistas, hasta aceptar que su inteligencia corporal es relativa y que es un instrumento al servicio de unos propósitos concretos, o invierten sin fin en la investigación de recursos para evitar

caer en la consolidación del saber o de un “esquema mental” según el cual crearán una obra. En ambos casos renuncian a confiar en la saludable organicidad del entrenamiento curricular.

El acercamiento constructivista a una práctica corporal más específica, pero plural, descrito anteriormente, no habría sido posible sin la incursión de la “teoría crítica” en la coreografía en los años noventa. Hasta la década de los noventa uno podía salir bien parado al hablar de los espectáculos de danza si se preguntaba qué tipo de objeto dancístico produce un espectáculo; definiendo, en primer lugar, el estilo desde una preocupación formal por el cuerpo como instrumento para una técnica determinada y, en segundo lugar, definiendo el tema tratado por medio de la representación metafórica. En los noventa, se instauró otro acercamiento: ya no se trataba de qué tipo de objeto era una obra de danza, sino de qué tipo de concepto de danza proponía. Los conceptos de danza bebieron de otras fuentes, no específicas o autónomas o intrínsecamente pertenecientes a la danza; emanaron de otros dominios del saber, de discursos teóricos y prácticas culturales: semiótica, historicidad, la teoría del acto de habla, las teorías posestructuralistas relacionadas con el texto y la muerte del autor, conceptos provenientes de las teorías de Deleuze y Guattari, técnicas cinemáticas, la ópera, el pop, el arte digital, los deportes, etcétera[5].

Bautizadas como “conceptualistas”, las nuevas metodologías solo adoptaron la táctica del enunciado proveniente del acto de habla: “Esto es coreografía”. Los efectos formales que estos métodos constructivistas, bastante heterogéneos, tuvieron sobre la danza se centraron en la crítica del aparato teatral y en el lugar del espectador. Como consecuencia de ello, se generó un nuevo régimen de la representación que subraya el carácter tautológico de la convención dentro de lo performativo. El conocimiento de lo performativo se “verifica” en más de una ocasión por medio de la intención comunicada al espectador como intención que busca su reconocimiento. De un modo similar a lo que en el posestructuralismo Frederic Jameson llamó la “política del lenguaje”; el espectáculo interroga al espectador sobre su rol: le devuelve la mirada a si mismo, pidiéndole que reflexione sobre su historia, sus gustos, su capacidad de percibir y los marcos de referencia que debería poner en marcha para ser capaz de leer la obra[6].

De este modo, la reorientación conceptualista coincide con la última invasión de la teoría (crítica y posestructuralista) en las artes que ya se había iniciado en los sesenta. Tras las artes visuales, el teatro, el cine y la música, la danza fue probablemente la última disciplina en subirse al tren de la teoría a través de las humanidades, lo que contribuyó a reafirmar las artes como disciplinas teóricas. En los últimos tiempos el proceso de expansión de la teoría ha sido revisado críticamente por teóricos clave como Jameson y Terry Eagleton (2003). Jameson

describe este proceso en términos de guerra, dominación e imperialismo, ya que contempla la teoría como una evolución supra-estructural más del tardo-capitalismo[7]. El hecho de que el reconocimiento de la danza como una práctica del lenguaje llegase bastante tarde a nivel institucional permitió la reconstrucción, en la coreografía de los años noventa, del momento en que la teoría comenzaba a suplantar a la filosofía, al entenderse que el pensamiento es lingüístico o material y que los conceptos no pueden existir independientemente de su expresión lingüística[8]. Si, como señala Jameson, la lógica de la teoría del Imperio es la apropiación a través de la traducción en, o por esto, o por ese área disciplinar, entonces –dice–, es interesante que el modernismo haya prestado su dinámica y su *telos* a la teoría en la era posmoderna. En otras palabras, la dinámica de la teoría ha sido la búsqueda de lo nuevo, y si no una creencia en el progreso, sí al menos una confianza en que siempre habrá algo nuevo que sustituya las viejas teorías que el canon ha absorbido y domesticado. Así es como la teoría, llegando a un entendimiento con el lenguaje materialista, comporta algo parecido a una política del lenguaje, una misión de búsqueda y destrucción dirigida hacia las inevitables implicaciones ideológicas de las prácticas discursivas. En el caso de la coreografía y la danza, la política del lenguaje se disfraza de acto de habla auto-referencial que interroga al espectador sobre su rol y revela el aparato (dispositivo) teatral.

Está claro que la teoría no puede seguir desempeñando el rol de proveedora de un modelo textual posestructuralista para la coreografía, por la sencilla razón de que la textualidad (no ya solo como régimen de significación estructuralista o posestructuralista, sino en un sentido más amplio, como marco de pensamiento desde el que se escriben los conceptos para la solicitud de subvenciones, las notas para programas de mano y las críticas, en el que los artistas también se presentan y producen a sí mismos) aspira a una crítica a través de la interpretación, o a través de una proposición que haga una relectura crítica, que reinterpreté y se posicione en contra de la herencia esencialista. La teoría dice, proclama, “esto es”, “esto podría ser coreografía”, como una declaración contingente. Parece ser que los años noventa fueron para las prácticas coreográficas y performativas un periodo de lógica modernista tardía, de insistencia en la autodeterminación a través de la declaración por medio de la cual el trabajo ponía en circulación una serie de juicios: históricos, estéticos, intertextuales, interdiscursivos y culturalmente involucrados en un acto de habla. El posestructuralismo y la teoría del arte contemporáneo fueron instrumentos relevantes para llegar a concebir la danza como un concepto abierto. La evidencia de que han cumplido con su misión la encontramos en los huecos específicos que ocupa

en el mercado, el público especializado al que se dirige, los contextos especiales en los que se presentan este tipo de prácticas y a los que frecuentemente son marginados y donde se los tolera[9].

Reorientar la teoría desde lo interpretativo y crítico hacia lo experimental e inventivo, supone invertir en la búsqueda de las condiciones en las que nuevas teorizaciones, nuevas prácticas, nuevos modos de trabajo y vida puedan emerger. Lo nuevo sería no obligarse a uno mismo a partir del supuesto negativo de que siempre existe algo que debe ser desmontado, ya sea el espectador o el aparato teatral, dado que este protocolo ha probado ser políticamente ineficaz, un protocolo que únicamente avanza agotándose a sí mismo en el objeto de la crítica. Lo nuevo sería transformar los contextos de problematización y generar situaciones que partan del supuesto de que la capacidad de acción es mayor que los medios institucionales dados para realizarla; que la potencialidad es realmente diferente de la posibilidad entendida como oportunidad dentro del mercado institucional.

Hablando con coreógrafos, bailarines y artistas que tienen ahora entre veintitantos y cuarenta y pico años, uno tiene la impresión de que todo el mundo quiere aprender, tan sencillo como esto: aprender en lugar de producir. El cambio de actitud del hacer hacia el aprender y hacia aprender cómo aprender para poder hacer, tal vez provenga de la comprensión de un marco más amplio que los artistas, como trabajadores, comparten. Lo que podría haber en común en este marco es lo que Paolo Virno denomina la práctica de un intelecto en general: la facultad del lenguaje, la tendencia al aprendizaje, la memoria, la capacidad de correlacionar, la inclinación hacia la autorreflexión[10]. De hecho actualmente los artistas representan al modelo de trabajador de una economía inmaterial de servicios e información; produciendo constantemente al margen del horario laboral (remunerado y reconocido), con una productividad no cuantificada.

Desde 2004 se han generado una serie de iniciativas que se mueven en los límites entre la producción (como práctica para crear nuevos trabajos escénicos) y la educación. Aún es demasiado pronto para poder clasificarlos como nuevo paradigma de la coreografía o como práctica cultural de aprendizaje, producción o investigación. Una de las primeras iniciativas surgió durante MODE05 una conferencia de código abierto sobre educación en coreografía, danza y *performance* en Postdam, 2005. “White Valley Grey Plain” se convirtió en un proyecto orientado a crear una plataforma para artistas, teóricos y otros profesionales del ámbito de las artes escénicas, interesados en desarrollar sus actividades en un marco de producción de conocimiento donde la relación con la economía de la propiedad y distribución en el mundo del arte podría invertirse[11]. Lo que quedó claro a partir de las consideraciones éticas de WVGP, es que cualquier iniciativa de este tipo implica

algún modo de auto-organización en el que los propios trabajadores conciben y organizan sus condiciones de trabajo. Podrá variar entre ser una iniciativa que origine una institución informal como PAF (PerformingArtsForum, un modelo creado e innovado por los usuarios, iniciado y gestionado por los propios artistas, teóricos y profesionales como plataforma para todo aquel que quiera expandir las posibilidades e intereses de su propia práctica de trabajo)[12] o ser un entorno delimitado temporalmente para la investigación que explora y funciona según los principios del código abierto. Me gustaría desarrollar algo más este último caso ya que, de entre todas las iniciativas, es el que plantea más explícitamente la cuestión del estatus del trabajo en relación a los procesos de aprendizaje.

La investigación fue propuesta y organizada por la coreógrafa danesa Mette Ingvarsten, en el espacio de trabajo Nadine de Bruselas, como búsqueda de modelos de producción y performatividad que plantearan una alternativa a la performance como género teatral[13]. De hecho, se dieron al menos dos líneas de investigación relacionadas con: la primera, el traspaso a la escena de los cuerpos mediatizados del cine (mujeres que hacen de dobles o especialistas y los efectos especiales; esta línea se denominó “Why We Love Action”); y la segunda, los modos de producción (estrategias para una sobreproducción de subproductos o logros a pequeña escala; cuestionando si el cambiar las condiciones de trabajo podría afectar los marcos de recepción; centrándose deliberadamente en diversos problemas para así trabajar en pistas paralelas y en múltiples direcciones en lugar de centrarse únicamente en resolver el problema principal; trasladando el problema de un medio a otro; permitiendo que los conceptos “surjan” de la experiencia de una práctica de trabajo, etc.).

El modelo de investigación desarrollado por Ingvarsten no es solo valioso como experimentación capaz de cambiar a largo plazo su propia estrategia de producción de obras en procesos y contextos dictados por la eficacia y la representabilidad. Esta iniciativa se hace eco de una serie de puntos que deben ser extraídos para trazar desarrollos potenciales en las artes escénicas. Una de las preocupaciones es que el conocimiento sobre la coreografía permite recurrir a la teoría en modos más complejos y orientados hacia el interesado, redefiniendo permanentemente la relación entre el pensamiento conceptual y el conocimiento experimentado, emergente. Organizar las condiciones para trabajar juntos y compartir conocimientos, allí donde las fronteras de la propiedad/autoría se suspenden temporalmente y donde a pesar de ello no hay una colectividad que entorpezca un

proceso de transformación, puede repercutir en los marcos de presentación de las instituciones formales, abriendo tal vez otra investigación sobre las formas de participación en la coreografía actual. La autonomía, si es que aún podemos usar este término, sin la carga de las ideologías modernistas o libertarias, no surge del aislamiento o la subversión, sino de la fuerza de la experimentación que arriesga los modos de representación o visibilidad.

© Traducción: Ana Buitrago, revisada por Isabel de Naverán

Notas

[1] Por mencionar unas pocas: Tanzplan Deutschland, Kulturstiftungs des Bundes, Berlín, <http://www.tanzplan-deutschland.de/>, Mode05 Towards a new educational model in dance and choreography <http://mode05.org/blog/>, Festival Context #3 “Learning by Doing”, Hebbel-am-Ufer, Berlín, Febrero 2006, laboratorio artístico Education Acts! Tanzquartier Wien, Mayo-Junio 2006.

[2] Dentro de la teoría crítica, en este caso, incluyo tanto la crítica (post-marxista, escuela de Fráncfort y Post-Fráncfort) como el cuerpo teórico conocido como posestructuralismo, ya que ambos conforman una tradición teórica heterogénea de “teoría crítica” en el entorno académico anglo-americano. Una reflexión interesante sobre los legados de la filosofía alemana y el posestructuralismo francés se encuentra en: Peter Osborne, “Spheres of Action: Art and Politics”, *Radical Philosophy*, vol.137, Mayo-Junio 2006.

[3] Impulstanz Festival (Viena) es, por ejemplo, el lugar tradicional de encuentro entre estudiantes de danza y jóvenes coreógrafos al que acuden para recibir una variedad de talleres que se presentan como la imagen del mundo de la danza.

[4] Eszter Salamon, Andros Zinsbrowne, Mette Ingvarsen, entre otros.

[5] Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Tino Sehgal, Mårten Spångberg y Tom Plischke, son algunos de los coreógrafos que con su trabajo propusieron una nueva relación con la teoría en los años noventa.

[6] Conceptualizar la coreografía permitió disociarla del concepto cerrado de composición. Históricamente se ha identificado la coreografía con la composición o con la inscripción de un orden formal en el espacio y el tiempo a través de los movimientos del cuerpo. La inscripción del movimiento en el espacio/tiempo es más bien un significante impreciso y vacío, pero los conceptos regulativos funcionan precisamente a través de esta imprecisión; cumplen una función normativa, en especial por lo elusivo de su contenido. Por tanto, un concepto de coreografía así de cerrado reduce la coreografía a un acuerdo (“sea lo que sea tu coreografía, necesariamente ha de estar relacionado con los movimientos corporales y parámetros de espacio y tiempo”), y a un aparato jerárquico de producción (el coreógrafo transmite conocimiento a los bailarines a través de los protocolos de mostrar y copiar).

[7] “Lo que sucede durante el periodo de propagación de la teoría (y en este caso la historia clásica es bien conocida: primero la antropología toma prestados sus principios básicos de la lingüística, más tarde la crítica literaria desarrolla las implicaciones de esta en un abanico de nuevas prácticas, las cuales se adaptan al psicoanálisis y las ciencias sociales y en especial a los estudios culturales), lo que tiene lugar en este proceso de transferencia es lo que (manteniéndome en el modo lingüístico) calificaría de traducción al por mayor, la suplantación de un lenguaje por otro o, mejor aún, de un tipo de lenguaje por toda una gama de lenguajes muy diferentes.” (Jameson, 2003/2004).

[8] En los estudios literarios, la resistencia al paradigma posestructuralista de teoría literaria se ha consolidado en amplias antologías como la de Daphne Patai and Will H. Corral (ed.): *Theory's Empire. An Anthology of Dissent*, Columbia University Press, New York, 2005. Los argumentos esgrimidos contra el “Imperio” de la teoría en esta voluminosa edición podrían resumirse en: 1) la teoría se legitima a sí misma por medio de la coherencia, pero el acercamiento del constructivismo social hace el trabajo de la teoría algo arbitrario, porque

las teorías son intercambiables entre sí y las operaciones son predecibles; 2) la teoría genera conocimiento circularmente ya que cualquier obra de arte puede adecuarse o ser adecuada a cualquier teoría en aras del éxito de la teoría, y 3) La teoría en la performance se vuelve un asunto peligroso ya que promociona y sigue a figuras de moda y efímeras, conferenciantes-estrella que en sus conferencias ejercitan la retórica.

[9] Ver Van Campenhout, Elke y Cvejić, Bojana: “The Mapping”, *Etcetera*, vol. 95, 2005; donde programadores y productores de las redes de Berlín, Bruselas, Ámsterdam, París y Viena, exponen sus políticas de programación.

[10] Esta es la definición de la multitud y sus formas contemporáneas de vida expuesta por Paolo Virno en: *A Grammar of the Multitude*, Semiotext(e), New York, 2003.

[11] Ver Cvejić, Bojana y Spångberg, Mårten: “White Valley Grey Plain”: *MODE05*, bbooks, Berlín.

[12] PAF es una iniciativa del director teatral y bailarín holandés Jan Ritsema junto con una serie de artistas, teóricos y profesionales escénicos, que se está convirtiendo en una creciente red entre los asociados de PAF. Ver www.pa-f.net

[13] Ver <http://www.nadine.be/iindex.html> y <http://www.nadine.be:3455/e/626> . Para documentación sobre textos de código abierto (opensource) se puede visitar www.everybodys.be

Bibliografía

Badiou, Alain :“La danse comme métaphore de la pensée”, *Danse et pensée, une autre scène pour la danse*, GERMS, París, 1993. (En Castellano se puede encontrar incluido en *Pequeño Manual de inestética*, Prometeo libros, Argentina 2009).

Terry Eagleton: *After Theory*, Penguin Books, Londres, 2003. (*Después de la teoría*, Ed. Debate, Barcelona, 2005. Trad. Ricardo García Pérez).

Frederic Jameson: “Symptoms of Theory or Symptoms for Theory?”, *Critical Theory*, Volumen 30 n°. 2, invierno 2003-2004. <http://www.uchicago.edu/research/jnl-crit-inq/issues/v30/30n2.Jameson.html>

Texto original publicado en inglés, “Learning by making and making by learning how to learn” en: *Academy*, Angelika Nollert, Irit Rogoff, Bart De Baere, Yilmaz Dziewior, Charles Esche, Kerstin Niemann y Dieter Roelstraete (eds.), Revolver Verlag, 2006.

Una primera versión de la traducción del texto al castellano por Ana Buitrago está publicada en <http://www.in-presentableblog.com/contenido/aprender-haciendo-y-hacer-aprendiendo-como-aprender.html>

Bojana Cvejić. Artista y teórica de artes escénicas, trabaja en danza contemporánea y performance también como dramaturga e intérprete. Profesora invitada en P.A.R.T.S. (Bruselas) y miembro de la plataforma independiente TkH: Walking Theory (Belgrado). Entre sus publicaciones destacan *Anne Teresa De Keersmaeker: A Choreographer’s Score* (2012). Es doctora por el Centre for Research in Modern European Philosophy, Kingston University (Gran Bretaña).

**II.
EXPERIENCIA
Y
SINGULARIDAD**

NIJINSKI, EL MODERNISMO Y LA ESCENIFICACIÓN DE MASCULINIDADES NO NORMATIVAS

Ramsay Burt

Destreza masculina en los papeles de Nijinski

Vaslav Nijinski (1889-1950) es una figura clave en la reintroducción del hombre como bailarín de ballet en los escenarios de los teatros europeos a comienzos del siglo XX, así como para iniciar y desarrollar las representaciones de la masculinidad que han predominado en el ballet e incluso, en cierta medida, en la danza moderna a lo largo de ese siglo. De las reminiscencias de la primera actuación de los Ballets Russes de Diaghilev en París en 1909, se deduce claramente que Nijinski se convirtió en una estrella de la noche a la mañana, hasta llegar a convertirse probablemente en el bailarín más famoso del siglo XX. Nijinski fue la primera superestrella internacional de los medios “globalizados”, y se convertiría después en la primera superestrella a quien las presiones se le hicieron tan insostenibles que le provocaron una crisis nerviosa. Fue el primer bailarín que cuestionó las conservadoras ideologías de género del siglo XIX, convirtiéndose retrospectivamente en un icono gay. Para el lector del siglo XXI, Nijinski se ha convertido verdaderamente en lo que Marcia Siegel denomina “una presencia incognoscible, infinitamente manipulable en el universo de la danza” (Siegel, 2002: 3). Este texto considera el legado que ha llegado hasta nosotros con el nombre de ‘Nijinski’. Nijinski el hombre y el artista de danza jugó un papel esencial en la transformación de las ideas sobre el bailarín hombre, pero es también necesario reconocer los papeles que otras personas, organizaciones, públicos y escritores han desempeñado en esta transformación.

Un dibujo muy reproducido de Jean Cocteau muestra a Nijinski entre bastidores después de bailar *Le Spectre de la rose* (1911). Como un boxeador entre asaltos, reposa agotado en una silla, sosteniendo un vaso de agua, mientras Vassili, el ayuda de cámara de Diaghilev, le abanica con una toalla. Al fondo, con aspecto preocupado, aparecen Diaghilev, Bakst, Misia Edwards (posteriormente Sert) y su esposo. Parte de la mitología sobre Nijinski se refiere a su increíble salto a través de la ventana al final de esta pieza y, en general, a la extraordinaria agilidad y elevación de sus saltos. Parece que el dibujo de Cocteau no es totalmente inventado, pues

Marie Rambert describe la escena en su autobiografía[1]. Michel Fokine, no obstante, habla de forma condescendiente del salto de Nijinski (Fokine, 1961: 180-81). Anton Dolin afirma haber bailado la mayor parte de los papeles de Nijinski, bien con los Ballets Russes o posteriormente, y con muchos de los bailarines de los elencos originales. En su opinión los papeles de Nijinski no eran técnicamente tan exigentes, lo que da pie a suponer que quizá no entendiera un aspecto fundamental de la actitud que Nijinski, Pavlova, Fokine y otros bailarines de su generación de los Teatros Imperiales compartían acerca de las proezas físicas. No les gustaban los *tours de forces* realizados por la anterior generación de *ballerinas* y bailarines, porque los consideraban mecánicos y poco favorables para la creación de un sentimiento artístico en la actuación (aunque todos los bailarines jóvenes habían recibido formación para interpretar y todos interpretaron los papeles virtuosos del repertorio de Petipa). La hermana de Nijinski, Bronislava, en sus *Early Memoirs*, nos ofrece varios relatos muy detallados sobre las actuaciones de su hermano y sobre cómo se preparaba para ellas. Nos cuenta cómo su práctica diaria estaba encaminada a desarrollar su fuerza y cómo practicaba actos de destreza mucho más difíciles que los necesarios para sus papeles. También afirma que Nijinski se preparaba para minimizar los preparativos de los saltos y que se esforzaba por averiguar cómo aterrizar suavemente tras ellos, de modo que en escena su actuación pareciera fácil y fluida. La descripción que Rebecca West nos ofrece de ese efecto se repite en muchos otros relatos:

“El clímax de su arte era su salto. Saltaba alto y se quedaba en el aire durante lo que parecían varios segundos. Cara y cuerpo sugerían que iba a ascender aún más, que iba a hacer el truco de la cuerda hindú consigo mismo como cuerda, a elevarse por el espacio a través de un techo invisible y desaparecer. Pero entonces descendía (y aquí se producía el segundo milagro) más despacio de lo que había subido, aterrizando tan suavemente como un ciervo al despejar un seto de nieve.” (en Buckle, 1975: 390).

Parece que Nijinski poseía una fuerza y una agilidad extraordinarias, pero iban acompañadas de un duro trabajo para crear la ilusión de falta de esfuerzo. Como Nijinska ha señalado: “¿Recuerdas cuántas transiciones, cuántos matices se producían en el transcurso de este salto? Estas transiciones y matices creaban la ilusión de que nunca tocaba el suelo.” (Nijinska, 1986: 86).

Todo esto nos lleva a decir que, al margen de lo que Dolin pueda haber pensado, Nijinski produjo efectivamente un espectáculo de célebre y mitologizada agilidad en escena. Aunque fuera Diaghilev quien encargó estos papeles, fue Fokine quien propuso esos pasos. Como señala Lynn Garafola (1989), Fokine es una figura de transición entre la tradición de ballet del siglo XIX y el modernismo del siglo XX. A juzgar por obras que han sobrevivido, como *Le Spectre de la rose*, o por descripciones de ballets como *Narcisse* (1911), en lo referente a los pasos, los de los solos de Nijinski eran bastante tradicionales. Comparada con posteriores innovaciones de Nijinski, la coreografía de Fokine es convencional en su fraseo y en

su uso del espacio: ayudados por Fokine y por la musicalidad de Nijinski, los saltos y los efectos coinciden con los climas musicales adecuados, mientras espacialmente hay círculos que abarcan audazmente el escenario y acentuadas diagonales para dar a Nijinski la apariencia de dominio del espacio. Se trata de dispositivos para mostrar el virtuosismo masculino tradicional. El teórico cinematográfico Steve Neale planteó que: “las mujeres son un problema, una fuente de ansiedad e indagación obsesiva; los hombres no. Mientras que las mujeres son investigadas, los hombres son sometidos a prueba. La masculinidad, como ideal, al menos, es implícitamente conocida. La feminidad es, por el contrario, un misterio.” (Neale, 1983: 15-16). Lo que parece evidente es que, en estos papeles de virtuoso, Nijinski pasaba la prueba. El propio Fokine quiso bailar los papeles de Nijinski en 1914 después de la ruptura de este con Diaghilev y la compañía. Los solos masculinos de Fokine se adaptaban claramente a las expectativas convencionales de fuerza y destreza masculinas, y respaldaban la idea de que los bailarines masculinos rusos estaban menos contaminados por la civilización y más en contacto con la masculinidad “natural” que sus contemporáneos occidentales.

Nijinski como genio

Nijinski no era famoso únicamente por su fuerza, su agilidad y su excepcional destreza como acompañante de una *ballerina*. Fue también aclamado por su extraordinaria expresividad y su inquietante manera de “meterse” en sus papeles. Sus actuaciones como *Petrushka* son el principal ejemplo de ello.

La acción de *Petrushka* (1911) está ambientada en las fiestas de carnaval de San Petersburgo hacia 1840. La primera parte es una escena multitudinaria llena de acontecimientos casuales que desembocan en la actuación de tres muñecos mágicos (*Petrushka*, la Bailarina y el Moro), todos ellos controlados por el amenazador Mago. La segunda escena muestra a *Petrushka* encerrado por el Mago en su caja en forma de celda, expresando su odio hacia el Mago y muy alterado cuando este hace entrar en la sala a su amada, la Bailarina, que asustada por los aspavientos de *Petrushka* huye a toda prisa. En la escena siguiente aparece el Moro, que no sabe qué hacer con la Bailarina cuando entra en su celda, pero persigue a *Petrushka* cuando este entra tras ella. En la escena final se muestra la feria, esta vez de noche y en plena animación. Finalmente, la juerga es interrumpida por *Petrushka* que sale del teatrillo del Mago perseguido por el Moro, seguido a su vez por la Bailarina. Ante una multitud asombrada, el Moro mata a *Petrushka*. Cuando un comerciante llama a la policía, el Mago muestra que *Petrushka* no es más que un muñeco inanimado y todos se dispersan excepto el Mago. Mientras la música termina, el fantasma de *Petrushka* aparece por encima del teatrillo para asustar al Mago moviendo

frenéticamente los brazos.

El papel de Nijinski contenía a partes iguales danza dinámica y mimo exigente. Su hermana comenta:

“Cuando Petrushka baila, su cuerpo sigue siendo el cuerpo de un muñeco; solamente los ojos trágicos reflejan sus emociones, ardientes de pasión o encogidas de dolor. [...] Petrushka baila como si utilizara únicamente las pesadas piezas de madera de su cuerpo. Únicamente los movimientos oscilantes, mecánicos, sin alma, tiran de brazos o piernas, llenos de serrín, hacia arriba en extravagantes movimientos para indicar transportes de alegría o desesperación. [...] Vaslav es asombroso en la técnica inusual de su danza y en la expresividad de su cuerpo. En *Petrushka*, Vaslav salta tan alto como siempre y ejecuta tantas *pirouettes* y *tours en l'air* como suele hacer, aunque los pies de madera de Petrushka no tengan la flexibilidad de los pies de un bailarín.” (Nijinska, 1981: 373-4).

Fue por su expresividad dramática en papeles como Petrushka y la sensualidad de su actuación en papeles como el del Esclavo Dorado en *Schéhérazade* (1910), así como por sus capacidades técnicas, por lo que Nijinski fue aclamado como un genio. Como Christine Battersby ha argumentado, la idea de genio se ha invocado a veces para permitir que artistas hombres den expresión a emociones que, a lo largo de los últimos dos siglos, han sido caracterizadas como femeninas (Battersby, 1989: 74). En el caso de Nijinski, la descripción es, en manos de algunos escritores, un cumplido malintencionado. El príncipe Peter Lieven, por ejemplo, ha sugerido:

“Creo que la valoración más clara y a la vez más fidedigna del intelecto de Nijinski me la dio Misia Sert, una de las mejores amigas de Diaghilev. Le llamó un ‘genio idiota’. Lo cual no es ninguna paradoja. En nuestro entusiasmo hacia la ‘entidad del genio’, nuestra admiración se dirige a los instintos creativos del bailarín y no a la concepción de su cerebro, como por ejemplo, su papel en *Petrushka*.” (Lieven, 1980: 89).

Alexandre Benois desprecia incluso más la inteligencia de Nijinski. Para él Nijinski era alguien que solamente cobraba vida en el escenario: “Al ponerse su traje, poco a poco empezaba a convertirse en otro ser, el que veía en el espejo. [...] El hecho de que la metamorfosis de Nijinski fuera predominantemente subconsciente es, en mi opinión, la prueba misma de su genio” (Benois, 1941: 289). Seguramente ambos menosprecian a Nijinski retrospectivamente. Ambos desaprueban el radicalismo de su coreografía y escriben con el conocimiento de su posterior enfermedad mental. Pero la idea de que Nijinski era un genio en su danza y en su creación en escena de papeles como el de Petrushka es una idea relativamente segura e inofensiva, que puede ser recuperada dentro de las definiciones conservadoras de la masculinidad.

Papeles heterodoxos de Nijinski en los ballets de Fokine

Los papeles de Nijinski eran, no obstante, transgresores. La mayoría de ellos presentaban un espectáculo de sexualidad masculina, por lo que podemos plantear la cuestión de a quién iba dirigido este espectáculo, dado que las ideologías de género normativas y hegemónicas, imponen que el punto de vista dominante es masculino,

presuponiendo que los hombres se sienten atraídos hacia el espectáculo de la sexualidad femenina pero repelidos por el cuerpo masculino. Por lo general, las normas masculinas heterosexuales, para sostenerse, mantienen la sexualidad masculina invisible. Cualquier expresión explícita de sexualidad masculina era contraria a las convenciones de las ideologías de género de clase media del siglo XIX. ¿Hasta qué punto, por consiguiente, los papeles de Nijinski en ballets como *Narcisse*, *Schéhérazade*, *Le Spectre de la rose* y su propio *L'Après midi d'un faune* (1912) rompían con esas normativas y hegemónicas ideologías de género, y en qué medida su interpretación sobre temas clásicos u “orientales” era aceptable?

Muchas descripciones contemporáneas de Nijinski atribuyen cualidades andróginas a su danza, resaltando su fuerza y fortaleza masculinas más que su sensualidad femenina. Richard Buckle cita diversas descripciones de la interpretación de Nijinski del Esclavo Dorado en *Schéhérazade*, incluido el comentario de Fokine de que “la falta de masculinidad que era característica de este extraordinario bailarín se adaptaba muy bien al papel del esclavo negro.” (Fokine, 1961: 155). (La ambigüedad de la masculinidad y sexualidad de Nijinski en *Schéhérazade* se comentaría también en relación con una ambigüedad similar sobre el papel interpretado por Ida Rubinstein como Zodeida, la favorita del Sultán (Wollen, 1987: 5-33)). Fokine compara luego a Nijinski con un “animal mitad felino”, pero también con un semental “rebotante de fuerza, que escarba impaciente con los pies en el suelo” (Fokine, 1961: 155). Alexandre Benois, autor del libreto de este ballet, describe la actuación de Nijinski como “mitad gato, mitad serpiente, endiabladamente ágil, femenino y sin embargo totalmente aterrador” (Buckle, 1975: 160). Ya se ha señalado que, dentro del registro técnico de la danza de ballet masculino de su época, se considera que Nijinski realizaba proezas técnicas considerables. A menudo sus papeles, por tanto, le permitían expresar sensualidad y sensibilidad (convencionalmente femeninas) con fuerza y dinamismo extraordinarios (convencionalmente masculinos).

Ninguna de las descripciones de Nijinski sugiere que fuera realmente afeminado. Además, según Anton Dolin, a Diaghilev le desagradaba la homosexualidad manifiesta y detestaba cualquier signo de afeminamiento (Dolin, 1985: 50). Garafola sugiere que la cualidad andrógina de la danza de Nijinski pudo haber estado relacionada con la imagen del andrógino en la obra de muchos artistas visuales homosexuales del movimiento esteticista de finales del XIX (Garafola, 1989: 56). El andrógino presentaba la imagen de un joven grácil, inocente, a menudo lánguido, no estropeado por el mundo. Emmanuel Cooper (1986) ha sugerido que muchos artistas homosexuales del movimiento esteticista veían en el hombre andrógino una imagen positiva del homo-sexual como tercer sexo. Según la explicación “científica” de la

homosexualidad propuesta inicialmente por Karl Ulrichs, los hombres homosexuales eran mujeres nacidas con cuerpo de hombre y constituían un tercer sexo. Los homosexuales que se adherían a la idea de un tercer sexo veían esto como una “mezcolanza” de hombre y mujer ligeramente afeminada[2].

El papel de Narciso que Nijinski creó en el *Narcisse* de Fokine puede interpretarse como una pura pieza de mitología clásica, pero también está abierto a la interpretación como imagen del tercer sexo. La figura de Narciso es una imagen que ha sido utilizada históricamente por parte de los artistas homosexuales, remontándose a Caravaggio. La descripción de *Narcisse* que hace Nijinska ejemplifica todas las cualidades asociadas al andrógino esteticista; gracia, inocencia y belleza natural:

“Su cuerpo de joven enamorado de su propia imagen emanaba la salud y la destreza atlética de los antiguos juegos griegos. Podría haber sido peligroso representar en una danza al Narciso sensual y erótico, llevado al éxtasis por su reflejo en el agua. Vaslav había interpretado esta escena de tal modo que esas implicaciones desaparecían, disueltas en la belleza de su danza. Cada postura en el suelo, cada movimiento en el aire era una obra maestra.” (Nijinska, 1981: 366-7).

Alternativamente, el vigoroso clasicismo de la presentación del papel de Nijinski podría interpretarse desde otra perspectiva homosexual diferente, que vuelve la mirada hacia la Grecia clásica como ejemplo de cultura robusta y viril donde la homosexualidad masculina era normal (véase Dyer, 1990: 22-5).

Lo que hacía que *Narcisse* resultara aceptable para un público convencional, aparte de sus orígenes clásicos, era el hecho de que se trata de una fábula moral que advierte contra los peligros de obsesionarse con uno mismo. Por transgredir las normas sociales, Narciso es castigado. En otra dimensión, tiene que ser castigado por ser el sujeto erótico de la mirada del espectador (masculino), al igual que el Esclavo Dorado en *Schéhérazade*. En el caso del Esclavo, el discurso por el que los papeles, altamente ambiguos y exóticos de Nijinski, podrían no obstante haber parecido aceptables era el del orientalismo. Como Edward Said (1978) ha señalado, para el europeo del siglo XIX (y por tanto para los espectadores de los Ballets Russes) el Oriente estaba asociado con la libertad del sexo licencioso (véase también Aldrich, 1994). En la imaginación romántica, Mario Praz (1967) identifica una tradición literaria y artística que combinaba la imaginería de lugares exóticos, el cultivo de gustos sadomasoquistas y la fascinación por lo macabro (véase también Nochlin, 1991: 41-43). *Schéhérazade*, con su orgía y posterior ejecución, es claramente un ejemplo de ello. Todo esto forma parte del discurso del arte orientalista, teniendo en cuenta, además, que Nijinski, el Esclavo Dorado de *Schéhérazade*, podía, como bailarín ruso (aunque de hecho fuera polaco de nacimiento), considerarse en parte “oriental”.

Las personas que participaban en los Ballets Russes, como rusos que eran,

pertenecían ambigüamente tanto a Oriente como a Occidente. Peter Wollen señala la naturaleza ambigua de la identidad del ballet ruso: era una fusión de las tradiciones del ballet francés y de las tradiciones autóctonas orientalistas rusas (Pushkin, Rimski-Kórsakov). Con bailarines y artistas visuales de San Petersburgo, formaba parte de la Rusia europea, en contraste con Moscú, más “oriental”. “Sin embargo, en un extraño cambio, la tendencia se invirtió y, en la forma de los Ballets Russes, París (capital cultural de Europa, el ‘Oeste’) comenzó a importar Rusia, el ‘Este’, en una inundación de exagerado orientalismo.” (Wollen, 1987: 21).

Los Ballets Russes nunca actuaron en Rusia y tanto Diaghilev como Nijinski fueron destituidos del servicio de los Teatros Imperiales. Bakst, Benois y Roerich – que diseñaron la escenografía y el vestuario de las *Danzas polovtsianas* (1909) y *Le Sacre du printemps* (1913), y que trabajaron con Stravinski en el libreto de la segunda obra citada– nunca trabajaron para los Teatros Imperiales después de 1909, mientras que Fokine los abandonó en 1918. Después de 1911, Nijinski no podía –o Diaghilev pudo haberle animado a creer que no podía– volver a Rusia por no haberse presentado para cumplir el servicio militar. Sin embargo, estos artistas reivindicaban, como dice Benois, presentar el ballet ruso en Europa, haciendo nuevas obras que encarnaran “todas las queridas obras del pasado con una presentación fresca y estimulante” (Benois, 1936: 194). Se puede concluir, por tanto, que el proyecto de los artistas e intelectuales del círculo de Diaghilev era definir, a través del ballet, su identidad como rusos, de manera opuesta al sistema hegemónico ruso e imposible de concebir en su seno.

Para Diaghilev y Nijinski como hombres homosexuales, esta posición marginal permitía también una expresión limitada pero contenida de la experiencia homosexual. La homosexualidad de Nijinski se expresa principalmente a través de ambigüedades en las historias, y a través de ciertas características de vestuario y decorado. No se expresaba en los solos virtuosos que le dieron fama. En el caso del Esclavo Dorado, los métodos innovadores de Fokine en cuanto a la combinación de mimo y danza con el movimiento expresivo (Garafola, 1989) eran un vehículo para expresar una imagen masculina transgresoramente sensual y erotizada, pero en un contexto en el que se consideraba que la transgresión debía ser castigada. El castigo en forma de final violento en *Schéhérazade* podría ser valorado como un espectáculo erótico, que sin embargo resultaba aceptable al ser desplazado de unos europeos normales a “otros” orientales. Los comentarios de Richard Dyer sobre la película de Rodolfo Valentino *El hijo del caído* (1926) podrían aplicarse igualmente a *Schéhérazade*:

“El público podría tomárselo de dos maneras. Escandalizado por la explicitud sexual, podía rechazar los acontecimientos mostrados ‘antropológicamente’ como comportamiento extranjero. Atraído por los personajes, no obstante, podía recibir la película como un sueño de sexualidad iluminado por el sol. En un

periodo todavía no saturado de ideas freudianas, ese tipo de sueños aún eran posibles.” (Dyer, 1992: 101).

El statu quo de las normas de la masculinidad tradicional permanecía así intacto. De hecho, fue exclusivamente por el modernismo de sus propias coreografías por lo que Nijinski trastocó y puso en tela de juicio las ideologías normativas.

La coreografía de Nijinski y la representación de género: *L’Après midi d’un faune*

El primer ballet de Nijinski, *L’Après midi d’un faune*, representa un cambio sustancial respecto del estilo coreográfico de Fokine e introduce nuevas y más explícitas representaciones de la sexualidad. Mientras que los ballets de Fokine podían interpretarse como ensayos sobre temas clásicos u “orientales”, el *Fauno* rompe con las ideologías normativas y hegemónicas de género escandalizando a muchos por plantear públicamente cuestiones relacionadas con la sexualidad masculina. Está basado en el *Prelude à l’après midi d’un faune* (Debussy, 1894) a su vez inspirado en el poema de Mallarmé de 1876 que presenta los ensueños de un joven fauno, entre los que se incluye un encuentro con dos hermosas ninfas que puede proceder de un sueño, una fantasía o un suceso real.

La primera actuación pública del ballet *Faune*, en el Théâtre du Châtelet el 29 de mayo de 1912, suscitó un acalorado debate en la prensa francesa sobre sus momentos finales. Nijinski parece haber representado en cierto modo un gesto que podría haberse interpretado como una masturbación. Gaston Calmette, el director de *Le Figaro*, suprimió lo que al parecer hubiera sido una reseña positiva del crítico musical del periódico, Robert Brussel, y publicó en su lugar una columna escrita por él mismo, titulada “Faux pas” (Paso en falso), un juego de palabras que sugería a la vez un paso falso (de ballet) y una indiscreción social. Calmette denunciaba lo que consideraba movimientos bestiales y eróticos, y los gestos enormemente indecentes de Nijinski[3]. La controversia tuvo repercusión internacional. No se sabe con claridad qué pudo hacer Nijinski en la actuación del estreno. Según Romola Nijinski, después de la intervención de la policía, Nijinski cambió el final (Nijinski, 1970: 145). Diaghilev, maestro precoz en la manipulación de los medios, envió a los periódicos cartas de apoyo al ballet. El escultor Auguste Rodin firmó una carta escrita en su nombre por Roger Marx que se publicó en *Le Matin* el 31 de mayo, y otra del pintor Odilon Redon se publicó en *Le Figaro*. Este último había sido amigo de Mallarmé y había ilustrado su tardío poema revolucionario *Un coup de dés*. Se cree que Diaghilev pagó a Redon y sobornó a Rodin ofreciéndole los servicios de Nijinski como modelo para una escultura. La carta de Redon, no obstante, confirma la relación del ballet con las ideas de Mallarmé, y en ella recuerda cómo Mallarmé siempre hablaba de la danza y la música en sus conversaciones. Su espíritu, concluía

Redon, había estado con todos ellos aquella noche en el Théâtre du Châtelet[4].

Como resultado de esta controversia, el primer ballet de Nijinski fue objeto de enorme atención en Francia. Algunos críticos se quejaron de que en el *Fauno*, en su mayor parte, simplemente se andaba y que Nijinski solo saltaba una vez durante la representación. Marie Rambert recordó que, para el *Fauno*, Nijinski necesitó una perfecta técnica de ballet para luego descomponerla conscientemente para sus propios fines (Rambert, 1972: 61). Mientras que en los Ballets Russes y en el Ballet Imperial Ruso de la época, a los bailarines de talento se les alentaba a ejercer un cierto grado de libertad en la creación de las interpretaciones personales de sus papeles, la producción de 1912 de *L'Après-midi d'un faune* fue la primera obra en la que todos los bailarines tuvieron que adaptarse uniformemente a la manera de interpretación prescrita por el coreógrafo[5].

Los trazados de movimiento de la coreografía eran rectos, líneas paralelas en una franja estrecha en la zona de proscenio; el telón de fondo del ballet en el Théâtre du Châtelet en mayo de 1912 estaba colocado solo a dos metros detrás del arco de proscenio, y los bailarines se movían sobre un suelo no muy grueso de tela pintada (Guest y Jeschke, 1991: 15-16). Los pies de los bailarines están en *paralelo* y no *girados hacia fuera* como en el ballet clásico. El Fauno y las ninfas caminan de modo gravemente horizontal, aplanado, como en un friso. De este modo, mientras pies y piernas caminaban de un lado al otro del escenario, los hombros están en ángulo recto de cara al público pero el rostro de perfil, la cabeza a veces se inclinaba. Cuando un bailarín llegaba al final de su recorrido, se giraba de inmediato con los pies y repetía el mismo recorrido a la inversa. Este estilo de movimiento radicalmente deconstruido rompía decisivamente con el enfoque mimético más accesiblemente narrativo en el que se basaban los ballets de Fokine.

Era dentro de esta intensidad atmosférica muy estilizada y realzada, donde Nijinski representaba lo que los espectadores percibieron como un gesto masturbatorio al final del ballet. Lo que algunos miembros del público francés de 1912 pudieron considerar escandaloso era social e históricamente específico. Hanna Järvinen (2003) ha establecido una distinción extremadamente útil entre las actitudes francesas y rusas hacia la masturbación en 1912. Mientras que para los europeos occidentales habría sido impensable hablar abiertamente sobre la masturbación, los críticos rusos, en sus crónicas desde París, se quedaron perplejos ante el escándalo en torno al estreno del *Faune*. Järvinen cita a Nikolai Minski, que escribió:

“Sin duda la imagen es atrevida, incluso opuesta a [nuestra] comprensión de los faunos de la Antigüedad, pero sin duda es pornográfica exclusivamente para la imaginación lasciva, en contraste con la representación ingenua y honesta de Nijinski de algo con lo que noventa y nueve por ciento de cada cien hombres jóvenes está familiarizado.” (Järvinen, 2003: 215).

Järvinen señala que, aunque los espectadores rusos pueden haber considerado chocante el *Faune* en un sentido estético debido a sus movimientos modernistas estilizados, no parecen haberlo considerado perverso o moralmente degenerado en el sentido en el que algunos de sus colegas franceses claramente lo vieron. Al margen de lo que de hecho representara Nijinski, su actuación rompió barreras al presentar en escena, en una actuación artística, un erotismo no normativo que a pesar de los grandes esfuerzos de Calmette parece haber tenido una amplia aceptación. El *Faune* se mantuvo como una de las obras más populares y más representadas de los Ballets Russes.

L'homme et son désir* y *Les biches

Después de la guerra, el conocimiento público de la homosexualidad había aumentado y la conexión entre ballet y homosexualidad comenzaba a mencionarse en la crítica de danza francesa. Dos ballets de principios de los años veinte ejemplifican diferentes aspectos de ello. *L'Homme et son désir*, creado en 1921 por Jean Börlin (1893-1930), coreógrafo y bailarín principal de los *Ballets Suédois* de Rolf de Maré, no pretendía ser un ballet homosexual, pero la desnudez de Börlin, no obstante, inspiró comentarios homófobos. Por el contrario, *Les Biches*, coreografiado por Nijinska para los Ballets Russes en 1924, ejemplificaba una exposición calculada y consciente de ambigüedad sexual sin, no obstante, atraer ninguna crítica adversa.

L'Homme et son désir, un ballet de tema brasileño, fue concebido inicialmente por el poeta y diplomático Paul Claudel (1868-1955) como proyecto para Nijinski. Siendo embajador francés en Río de Janeiro, había conocido a Nijinski en 1917 en aquella ciudad, donde Claudel vio una de sus últimas actuaciones con los Ballets Russes. Después de haber desarrollado su idea inicial con el joven compositor Darius Milhaud (1892-1974), que trabajaba en la embajada, y con Andrée Parr, artista y esposa de un diplomático británico, a su regreso a París Claudel tuvo noticias de la crisis mental de Nijinski. Después de que Diaghilev hubiera rechazado el proyecto, Rolf de Maré (1898-1964) aceptó el desafío. Claudel, que había quedado fascinado por las innovadoras escenificaciones del trabajo teatral de Dalcroze en una visita a Hellerau antes de la guerra, había planteado la idea de poner en escena su ballet sobre cuatro estrechas gradas de un escenario casi vertical. Como en el *Faune*, todo el movimiento, por tanto, se representaba en un espacio escénico muy aplanado, horizontal. Según las explicaciones de Claudel, en la grada superior:

“desfilan las horas de la noche, vestidas de negro y con tocados dorados. Debajo de ellas está la Luna, llevada a través del cielo por una nube, como una criada que camina delante de una gran dama. Al fondo a la derecha, en las aguas de la vasta ciénaga primitiva, el reflejo de la Luna y de sus sirvientas sigue la marcha uniforme de la pareja celestial.” (citado por Häger, 1990: 126).

En la plataforma intermedia se desarrolla la acción principal representada por el Hombre –un hombre cualquiera– que expresa mediante la danza sus pasiones y deseos, recorriendo de un lado a otro su estrecha franja como un tigre en una jaula. Como Hombre, Börlin vestía unos ceñidos calzones, casi invisibles, cuyo color coincidía con el brillante maquillaje amarillo con el que se había recubierto el resto de su cuerpo.

Aunque Bengt Häger (1990) ha sugerido que el ballet tuvo un éxito incondicional, Charles Batson (2005) ha traducido críticas francesas que demuestran que el ballet tuvo una acogida más desigual. La música de Milhaud –para cinco cuerdas, cuatro instrumentos de viento de madera, diecisiete instrumentos de percusión y un cuartero vocal– era progresiva pero difícil, con alusiones a la música indígena brasileña. Aunque Claudel, figura eminente, escribió serios artículos explicando sus intenciones, Batson señala que muchos comentaristas adoptaron un tono irónico (Batson, 2005: 198). Casi todas las referencias a la actuación de Börlin, sugiere Batson, bien atacaban o bien se burlaban del hecho de estar desnudo en escena. Significativamente, en una reseña se destacaba el reciente cambio en las actitudes hacia la danza masculina. *Le Petit Bleu* señalaba: “Las piernas de Nijinski hicieron que el *tout-Paris* se encaprichara con los muslos masculinos... Manifestación estética y predecible de una homosexualidad ya atrevida y que desde entonces se ha vuelto predecible [sic]” (en Batson, 2005: 202). Las cualidades positivas de una expresividad abierta, apasionada, que Claudel y Rivière habían admirado en la actuación de Nijinski, y la masculinidad moral que Agathon defendía en sus *enquêtes* [encuestas] se había vuelto ahora sospechosa en un clima de posguerra más cargado de ansiedad. Con numerosísimos miembros de la generación más joven de franceses muertos en las trincheras, el Gobierno francés de posguerra adoptó políticas activas en favor de la natalidad. En este ambiente, el Hombre desnudo y expresivo de Börlin no parecía el tipo de hombre que pudiera engendrar hijos para reemplazar a los tan traumáticamente perdidos en la guerra.

Diaghilev, como ya he señalado, no apreciaba el afeminamiento ni la homosexualidad obvia, y claramente apreciaba los espectáculos varoniles que Nijinski y Nijinska coreografiaron para él, algo que resulta evidente en una carta escrita en 1923 a su amigo y secretario Boris Kochno, durante el proceso de creación de *Les Biches*:

“Aquí todo va mejor de lo esperado. A Poulenc [a quien Diaghilev había encargado componer la música para *Les Biches*] le entusiasma la coreografía de Bronia [Nijinska] y ambos se entienden excelentemente. La coreografía me ha encantado y asombrado. Pero claro, esta buena mujer, desmedida y antisocial como es, pertenece a la familia Nijinski. Aquí y allá su coreografía es un poco demasiado corriente, un poco demasiado *femenina*, pero en su conjunto es muy buena.” (citado en Buckle, 1979: 418).

Habiendo dicho que la obra de Nijinska era a veces femenina, a continuación

Diaghilev se refería a la entrada de los tres hombres jóvenes –descritos como deportistas, ciclistas o atletas olímpicos–: “la danza de los tres jóvenes ha salido extremadamente bien, y la representan con bravura, con seriedad, como un cañón. No se parece en nada a *Las bodas*, del mismo modo que *Eugenio Onegin* de Chaikovski tampoco se parece a su *Reina de espadas*” (ibídem).

Uno tiene la impresión de que lo que más le interesa a Diaghilev son los bailarines masculinos, y el hecho de compararlos con un cañón es un símil de lo más revelador. La entrada de los hombres es ostentosa. Aparecen para exhibirse ante las mujeres “como ciervos ante un grupo de ciervas (*biches*)” (Haskell, 1928: 148). A pesar de esta entrada deslumbrante, las mujeres, sin embargo, se comportan como si no les impresionaran –dos de ellas ignoran a los hombres por completo–. Su actitud conseguía que el público se fijara en los hombres y en esta especie de exhibición masculina desde un punto de vista más complejo, y lo hacían con un cierto distanciamiento que era seguramente una consecuencia del modernismo de Nijinska.

Un crítico de *The Times* describió *Les Biches* como un ballet “atmosférico y alusivo” que seguía el curso de las “aventuras amorosas [de un grupo de jóvenes] en torno a un sofá de color azul pálido, donde se sientan, saltan, son observados o empujados por cualquiera de los implicados de un extremo del ballet al otro” (anónimo, 1924: 12). No debe sobrestimarse el grado de control artístico de Nijinska sobre este o en realidad sobre cualquiera de los ballets que hizo para Diaghilev. Aunque, al igual que Fokine, hubiera disfrutado de una autonomía relativa sobre el proceso real de la coreografía, las decisiones sobre la música, la escenografía y el libreto eran prerrogativa de Diaghilev, y él y su círculo hacían aportaciones durante los ensayos. En *Les Biches*, sugirió que ella jugara con la boquilla de un cigarro extravagantemente larga mientras bailaba la *Rag Mazurka*, después de haberla visto fumar constantemente en escena durante la dirección de los ensayos. Al parecer, tanto Diaghilev como la escenógrafa del ballet Marie Laurencin y Misia Sert participaron en cambios en el vestuario de la muchacha azul, acortándolo progresivamente y haciéndolo parecer más masculino (Baer, 1986: 40 y Buckle, 1979: 420). Nunca está del todo claro de qué sexo se supone que es. Batson observa: “Cuando los hombres deciden continuar sus dúos juntos, ridiculizando los avances de una mujer especialmente coqueta, no se alza ninguna voz para proclamar que no se trata de hombres verdaderamente varoniles” (Batson, 2005: 207). Dado que su entrada había estallado como un cañón, nada más parecía importar.

Los críticos parisienses, aunque habían criticado al Hombre de Börlin por su gracia amanerada y sus emociones sin trabas, aprobaron las exhibiciones musculares de los hombres en *Les Biches*. La expresividad teatral de Börlin contrastaba con las cualidades de actuaciones más ensimismadas y atmosféricas de *Les Biches*. A través

del ensimismamiento y de la fragmentación modernista, la coreografía de Nijinska, como la de su hermano antes que ella, creó un espacio ideológico que permitió a las espectadoras heterosexuales y a los espectadores homosexuales negociar sus propias lecturas “locales” de los cuerpos masculinos danzantes, incluso cuando estos se ajustaban a las normas hegemónicas tan solo superficialmente. La fría y sofisticada calidad de *Les Biches* y de los dos siguientes ballets “modernos” de Nijinska para Diaghilev (*Le Train Bleu*, 1935 y *Romeo y Julieta*, 1926) era muy distinta de la ardiente e intensa atmósfera que su hermano había creado en el *Fauno*. La crítica de ballet homófoba ya comenzaba a limitar el ámbito de la danza masculina a tipos más duros, más varoniles de exhibición muscular. Pero al menos, para aquellos que sabían mirar, Nijinska mostraba que esta no era necesariamente la clase de masculinidad que las mujeres deseaban. Esto fue posible solamente porque Nijinski y los Ballets Russes de la preguerra habían roto decisivamente con las ideologías normativas hegemónicas de género y habían abierto así nuevas posibilidades para la representación de las masculinidades.

Traducción: © Antonio Fernández Lera 2012

Notas

[1] Rambert, por supuesto, escribe más de medio siglo después y bien pudiera estar pensando en el dibujo de Cocteau al escribir esto. Richard Buckle sugiere que el dibujo representa una ocasión en la que Nijinski y Karsavina repitieron el *Fauno* entero por segunda vez. (Rambert, 1972: 57; Buckle, 1975: 259).

[2] Más información sobre las ideas en relación con el tercer sexo a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en Dyer, 1990: 17-20.

[3] “Mouvements de bestialité erotiques et des gestes de lourd impudeur”, *Le Figaro*, 30 de mayo de 1912.

[4] “L’esprit de Mallarmé était ce soir parmi nous”, *Le Figaro*, 31 de mayo de 1912.

[5] Bronislava Nijinska señaló: “Hasta entonces el artista de ballet había sido libre para proyectar su propia individualidad como mejor le pareciera [...]. Nijinski fue el primero en exigir que todo su material coreográfico debía ejecutarse no solamente como él lo veía sino también de acuerdo con su interpretación artística.” (Nijinska. op. cit.: p. 427).

Bibliografía

Aldrich, Robert: *The seduction of the Mediterranean*, Routledge, Londres, 1994.

Anónimo: “Music in Paris: Russian Ballet Season (from a Paris correspondent)”, *The Times*, 3 de junio, número 43668, 1924.

Batson, Charles: *Dance, Desire, And Anxiety In Early Twentieth-Century French Theater: Playing Identities*, Ashgate Publishers, Aldershot, Hants y Burlington, Vt., 2005.

Benois, Alexandre: *Reminiscences of the Russian Ballet*, Putnam, Londres, 1941.

- Buckle, Richard: *Nijinsky*, Penguin, Harmondsworth, 1975.
- Buckle, Richard: *Diaghilev*, Weidenfield & Nicholson, Londres, 1979. (*Diáguilev*, Siruela, Madrid, 1991. Trad. Ignacio Malaxecheverría).
- Calmette, G.: “Faux pas”, *Le Figaro*, 30 de mayo, 1912.
- Cooper, Emmanuel: *The Sexual Perspective: Homosexuality and Art in the Last Hundred Years in the West*, RKP, Londres, 1986. (*Artes plásticas y homosexualidad*, Laertes, Barcelona, 1991. Trad. Cristina Pagés).
- Dolin, Anton: *Last Words*, Century, Londres, 1985.
- Dyer, Richard: *Now you see it*, Routledge, Londres, 1990.
- Dyer, Richard: *Only entertainment*, Routledge, Londres, 1992.
- Fokine, Michel: *Memoirs of a ballet master*, Constable, Londres, 1961.
- Garafola, Lynn: “The travestie dancer in the nineteenth century”, *Dance Research Journal*, 17(2) y 18(1), 1985-86.
- Diaghilev's Ballets Russes*, Oxford UP, Oxford, 1989.
- Guest, A. H. y Jeschke, C.: *Nijinsky's Faune restored: a study of Vaslav Nijinsky's 1915 dance score, L'après-midi d'un faune, and his dance notation system revealed*, Gordon & Breach, Filadelfia, 1991.
- Håger, Bengt: *The Swedish Ballet*, Thames and Hudson, Londres, 1990.
- Haskell, Arnold: *Some Studies In Ballet*, Lamley & Co., Londres, 1928.
- Järvinen, Hanna: *The Myth and Genius in Movement. Historical Deconstruction of the Nijinsky Legend*. Tesis no publicada (PhD), Turun Yliopisto, Turko, 2003.
- Lieven, Prince Peter: “Vaslav Nijinsky” en Cobbett Steinberg, S. (ed.), *The Dance Anthology*, New American Library, Nueva York, 1980.
- Neale, Steve: “Masculinity as spectacle”, *Screen* 24(6), 1983.
- Nijinska, Bronislava: “On movement and the school of movement”, en Baer, N., *Bronislav Nijinska: a dancer's legacy*, The Fine Arts Museums of San Francisco, 1986.
- Nijinska, Bronislava: *Early Memoirs*, Faber & Faber, Londres, 1981.
- Nijinsky, Romola: *Nijinsky*, Sphere Books, Londres, 1970. (*Vida de Nijinsky*, Destino, Barcelona, 1983. Trad. F. Oliver Brachfeld y Rafael Vázquez Zamora).
- Nochlin, Linda: *The Politics of Vision*, Thames & Hudson, Londres, 1991.
- Praz, Mario: *The Romantic Agony*, Thames & Hudson, Londres, 1967. (Título original italiano: *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*; en castellano: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Acantilado, Barcelona, 1999. Trad. Rubén Mettini).
- Rambert, Marie: *Quicksilver*, Macmillan, Londres, 1972.
- Redon, O.: “Carta”, *Le Figaro*, 31 de mayo, 1912.
- Said, Edward: *Orientalism*, RKP, Londres, 1978. (*Orientalismo*, Editorial Debate, Barcelona, 2002. Trad. María Luisa Fuentes).
- Siegel, Marcia: “Afternoon of a Legend: Nijinsky, the Choreographer”, *Dance Now*, 11(2), verano, 2002.
- Wollen, Peter: “Fashion/Orientalism/The Body”, *New Formations* 1, 1987.

Versión actualizada de los textos publicados en inglés: «Nijinsky: modernism and heterodox representation of masculinity», en el libro de Ramsay Burt: *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexuality*, Routledge, London, 1995; y «Nijinsky: modernism and heterodox representation of masculinity», en

Alexandra Carter (ed.): *The Routledge Dance Studies Reader*, **Routledge, New York, 1998.**
© **Ramsay Burt 1995**

Ramsay Burt. Profesor de Historia de la Danza en la Universidad de De Montfort (Gran Bretaña). Entre sus publicaciones destacan *The Male Dancer* (1995/2007), *Alien Bodies* (1997), *Judson Dance Theater* (2006) y, junto a Valerie Briginshaw, *Writing Dancing Together* (2009). En 1999 fue profesor visitante en el Departamento de Performance Studies, New York University y en P.A.R.T.S. (Bruselas). Junto a Susan Leigh Foster, es fundador de *Discourses in Dance*.

HUESO DE LA MANO Y EL PIE. COMENTARIOS A LAS RELACIONES ENTRE VANGUARDIA Y FLAMENCO EN LA FIGURA DE VICENTE ESCUDERO

Pedro G. Romero

“La construcción del Alcázar es una arquitectura que sigue el llamado directo de la fantasía. No está cuarteado por cuestiones prácticas. En estas estancias y salones solo se pensó que habría fiestas y ensoñaciones. Dentro del palacio, la danza y el silencio son el hilo conductor, un mismo motivo puesto que todo movimiento humano aquí va quedando absorbido por el ruido silencioso de los adornos.” Walter Benjamin, *Alcázar de Sevilla*

“El flamenco implica una queja, pero tan estilizada, que sus bien fundadas causas acaban siempre por confundirse y enredarse con los lardes ornamentales de quien las proclama. El flamenco es un género muy ornamentado, seguramente de modo exagerado. Pero por no ser por esa incesante torsión y retorsión de los gestos con la voz del cantaor y la cuerda de la guitarra, la queja no pasaría de ser mera quejumbre y el baile un mero caso para antropólogos sociales.” Ángel González García, Nota elegiaca en la muerte de Vicente Escudero.

“Acaso mi baile de los últimos años es un mero ejercicio de historia. Más que en lo que yo digo, es importante fijarse en mi baile para entender mi historia y la historia del baile flamenco.” Vicente Escudero, Entrevistado por Julio Diamante

Vicente Escudero y Antonia Mercé, La Argentina, protagonizaron la revolución que dibujaría definitivamente las artes que conocemos como flamenco. En el año 36, en 1936, moría Antonia Mercé, el mismo día del golpe militar. Escudero lo cuenta así:

“A principios de agosto de 1936, al cruzar de nuevo la frontera para reunirme con ella, el comandante del puesto francés me dio la terrible noticia. Ha sido una de las emociones más fuertes que he sufrido en mi vida. Mi ánimo estaba ya influido por la tragedia que atravesaba España y el choque fue tremendo. Con Antonia Mercé, la excelente amiga, perdía al mismo tiempo mi mayor estímulo artístico.”

Otra versión de este mismo relato tiene como fuente principal a la esposa de Juan Piqueras, amigo íntimo de Escudero –y también de Luis Buñuel– con el que compartió la vida de París. El 17 de Julio de 1936, Escudero se entera de que Juan Piqueras –el bailar era padrino de su hijo– está postrado en Venta de Baños a causa de la reaparición de una vieja úlcera de estómago; lugar cercano a Valladolid, donde residía el artista y que esos días disfrutaba de la presencia en la ciudad de su querida Carmen Amaya. Visita a su amigo y queda en pasar a la mañana siguiente a recogerlo con un chofer. A la mañana siguiente los tiros le despiertan. El asalto de los falangistas a la Casa del Pueblo y la posterior toma de la villa por los insurgentes le mantienen durante tres días aislado en el sótano de su hotel. Es interrogado por “unos tíos con unas flechas en el pecho” y acusado de llevar prensa ilegal, un

periódico que llevaba tres días en la habitación en que pernoctaba. Tuvo que decir quién le había entregado la publicación, sin prever las consecuencias para el delatado. Después de puesto en libertad y con la ayuda de un eminente doctor adicto al nuevo régimen y al baile flamenco, se le proporciona un coche con el que abandona el país hacia Francia. La noticia del fusilamiento de su amigo Juan Piqueras, reconocido comunista, le había llenado de pánico. Cuando llega a París, a la casa de la esposa de Piqueras, ésta lo encuentra herido en una pierna y desorientado. La muerte de Piqueras, la muerte de La Argentina, que conoce al cruzar la frontera, y la cancelación de la gira mundial que tenía con la misma artista, le provocan un *shock* por el que Escudero permanece varios días desmallado.

Cuando Salvador Dalí pintó el decorado del *Café de Chinitas*, para Encarnación López, *La Argentinita*, definió su pintura como una “crucifixión flamenca, la gitana sangra por sus castañuelas por las penas causadas con la Guerra Civil Española, España es un cementerio de guitarras”. Si las paradojas suelen abundar en el territorio que cualquier artista transita, un suceso tan brutal como el triunfo del fascismo en la Guerra Civil de España no podía hacer otra cosa que agravar la perplejidad que estas, las paradojas, suelen provocar. En la vida y en la obra de Vicente Escudero, la guerra constituye un punto de inflexión, una bisagra capital para entender el rasgo fundamental de su poética: el paradójico equilibrio entre la vanguardia y la tradición. Además su figura en sí contiene otro vértice, representar como nadie las contradictorias relaciones de las artes de vanguardia con lo *español*, entendiendo este término como la interminable y excesiva suma de flamenco, tauromaquia, misticismo, barroquismo, etc.; y lo contiene en tal grado, que su perfil no puede ser otro que el flamenco que figura en el cuadro de Picabia, *La nuit espagnole* de 1922, el mismo año que Escudero estrena sus *Bailes españoles* en la sala Gaveau de París y el mismo año que Escudero comienza a pintar con la técnica del Ripolin, la misma del lienzo picabiano.

Otro cuadro de Picabia, *La révolution espagnole* de 1937, retrata de manera brutal el *exceso*, la definición con que Ángel González García identifica lo *español* en el imaginario de las vanguardias. En la pintura podemos ver a una *española* ataviada de mantilla blanca, envuelto su voluptuoso cuerpo en un exótico mantón de Manila y portando en su mano derecha una enorme bandera roja que le cubre sus espaldas. La *manola* está flanqueada por dos esqueletos: uno con montera de torero y otro, mejor dicho otra, con un clavel en la calva calavera, manca de la mano izquierda y con una Torre del Oro –solitaria y sin Triana enfrente– atravesándole, desde el paisaje del fondo, la entrepierna. El *flamenquísimo* cuadro, que Félix de Azúa ha descrito como contrapunto verdadero del *Guernica* de Picasso, contiene todas las contradicciones que los artistas españoles padecieron en el conflicto, una tragedia medular que no

deja de contener, según el dicho bergaminiano, “la risa en los huesos”.

Se ha estudiado, aunque no suficientemente, las paradojas que el conflicto reflejó entre artistas y literatos, pero apenas nada se sabe del terremoto enorme que el conflicto va a causar en la definición de las artes flamencas, que vivieron, en la edad de oro que va desde la I hasta la II República, el desarrollo de lo que con el nombre de flamenco conocemos hoy. Si pensamos que Vicente Escudero escribe *Mi baile* en 1947 entendemos que excuse tantos datos: en 1908 no viaja a Portugal escapando de la rigidez de las formas flamencas de los *enteraos* sino del servicio militar; y su repentino traslado a París no tiene como origen los atractivos de la capital francesa, sino el susto que le supuso ser detenido en la redada que siguió al atentado con bomba que sufrió Alfonso XIII en Lisboa. Los enigmas que la sombra triunfal de Franco nos oculta pasan también por averiguar los contactos reales y formativos que tuvo Escudero en París. Por supuesto que la definición política de Escudero solo pasa por su concepción libertaria del diario vivir, ideológicamente era ambiguo como demuestran sus opiniones religiosas, pero en aquellos años eso y sus amistades públicas, militantes comunistas o anarquistas casi todos ellos, era suficiente.

“Decir anti es decir pro” es un texto de Juan José Lahuerta en el que estudia a partir de las figura de Sebastià Gasch –a quien veremos después en íntima relación con Escudero– y su revista vanguardista *Anti*, la resolución del conflicto entre modernos y *noucentistas* en la cultura catalana, mediante la asimilación de las formas esenciales de la arquitectura y la pintura cubistas con las figuraciones clásicas de una cultura que se afirma mediterránea. Es a través de Le Corbusier y su *sincretismo de lo moderno* que esta idea funciona. Un mundo de formas angulares y de máquinas se asimila a la geometría y mecánica clásicas. ¡El cubismo estaba en Giotto y en Zurbarán! Así, toda la retórica en pro del arte de vanguardia y contra la cultura tradicional estaba cambiando sibilinamente sus valores. Vicente Marrero escribe en 1959:

“Desde sus primeros tiempos de París –se refiere a Escudero– sufrió, a todas luces, la influencia cubista del más castizo cuño español, influencia que encaja bien con su figura netamente castellana, varonil y seca, porque todo son rectas en el más agudo e inteligente de nuestros bailaores: rectas, su baile; recta su figura.” Y añade: “El acierto de su Decálogo reside en su tradicionalismo, aunque se resienta levemente de cierto sabor puritano que está en contradicción con su baile y su brillante historia. El propio Escudero, al sufrir las influencias de París, brinda un argumento a favor de lo que decimos. No obstante, por muchas o buenas que sean las nuevas adquisiciones, no deben reblandecer nunca los fundamentos de la danza española, principios que básicamente defiende Escudero con su Decálogo.”

Es importante señalar esto aquí por las consecuencias y afinidades que tiene este discurso con las contradicciones que manifiesta el propio Escudero. Además, y rizando el rizo, es contra esa actitud diletante de los *clásicos modernos* contra la que surgieron Dada y los posteriores surrealismos. Y son estos últimos, con Bataille a la cabeza, los que acaban proclamando su deseo por los excesos de todo lo *español*.

Ángel González García lo señala muy bien en el texto *La noche española* describiendo el paradójico recorrido de Salvador Dalí –tan extrañamente ausente de la vida de Escudero, influencia de Miró, quizás–: “Dalí no sabe distinguir entre lo que es moderno y lo que no lo es. Dalí ha vuelto a descubrir España”. Pues algo de eso podríamos decir que le ocurrió a partir de 1936 a Vicente Escudero, ¿descubrió lo *español!*

La paradoja fundamental que Vicente Escudero nos formula pasa por hacer convivir en la misma persona la introducción del mayor número de innovaciones en el baile y en la estética flamencas, de experimentar con formas tan radicales que a día de hoy no se han visto asimiladas, de romper drásticamente con las ortodoxias flamencas, proclamar las influencias de bailes y formas tanto vanguardistas como exógenas del fenómeno flamenco; y a su misma vez, debatiéndose en la misma persona, exaltar la pureza y consanguinidad de los bailes flamencos, arrebatarse en las proclamas *gitanistas* y en las inaprensibles formas del duende, caricaturizar a todos aquellos que después de él intentaron renovar el propio flamenco. Porque no se trata de una evolución de su manera de entender el baile, ni de una posible *vuelta al orden* que el impacto del conflicto civil español le hubiese provocado, sino de la perfecta convivencia de ambas formas de entender el baile flamenco en permanente tensión.

Por supuesto que de todo hay. No se puede seguir ocultando que las exigencias de “raíz, pureza y esencias” que se dan en la España de los años 50 y 60 en la radical pintura abstracta o en las teorías del cante asombroso de Antonio Mairena, por dar dos ejemplos, coinciden de manera no menos asombrosa con las proclamas estéticas del régimen. Que los posicionamientos políticos fuesen progresistas no quiere decir que no se acabase pidiendo de la pintura o del cante flamenco que fuese *uno, grande y libre*. Los discursos nacionales se contaminan unos a otros bajo preocupaciones de identidad. La exigencia de ser alguna cosa, tiene distintas respuestas pero el verdadero problema reside en el tono de la pregunta misma. Ser una cosa que tiene raíces, pureza y esencia. En fin, es así que la paradoja suele ser la única salida en unos tiempos en los que es necesario sobrevivir a la barbarie.

Las contradicciones que en el terreno estético llevaban a cabo unos y otros, con Escudero siempre en medio, tenían un cierto correlato político. Vicente Escudero vitupera el baile de Antonio Ruíz –falsamente tildado de filofranquista– por afeminado y pintoresquista, alejado de toda raíz; mientras Antonio Mairena –que había cantado para Antonio– le defiende y ataca al vallisoletano, en nombre también de la pureza, con la absurda acusación de profanar la seguiriya con su baile. Antonio Gades, encuadrado en la izquierda política, se convierte en heredero de Vicente Escudero y competidor principal en el magisterio de Antonio. La ausencia de un

conocimiento crítico sobre las artes flamencas y las mixtificaciones de unos y otros convierten el debate artístico en el mayor de los absurdos. Se invoca a una prosaica *ley de la sangre* –Caballero Bonald– o a la poética *razón incorpórea* –Antonio Mairena– para llenar de retórica los vacíos de conocimiento verdadero. Los debates sobre *legitimidad de los gitanos* para la interpretación de las artes flamencas llevan por ejemplo a Escudero a convertir lo que había sido una mística –o sea, crianza y vida entre gitanos, costumbre y modos de vida gitanos, etc– en un arma de defensa con una ambigüedad calculada: muchos de sus máximos defensores lo hacían en la creencia errónea de que era gitano. Siguiendo por este terreno solo podemos encontrar la paradoja convertida en una triste caricatura. Un reduccionismo propio de quienes prefieren definir a Escudero simplemente como un loco.

Por un lado tenemos al Vicente Escudero experimentador. El que comienza sus experiencias bailando sobre las tapas del alcantarillado –relato de iniciación que coincide con el imaginario de tantos bailarines de claqué y de jazz afroamericanos– y en el equilibrio de un viejo tronco de árbol abandonado en una ribera –relato de iniciación que coincide con el imaginario de tantos bailarines orientales-. Por supuesto Escudero está construyendo su biografía artística, todos los datos de su libro *Mi baile* deben ser leídos como definiciones de una poética. Escudero suplió la falta de instrucción escolar con el conocimiento de personas y países en sus numerosos viajes.

Su poética vanguardista viene definida por una serie de *caprichos* que sitúan su baile en las orillas del flamenco. Con la admiración que siente por la manera de interpretar con palillos de La Argentina, Escudero se hace construir unas castañuelas de hierro, otras de bronce y otras de aluminio, llegando a hacer bailes con ellas en la sala Pleyel de París; incluso sueña con hacer sonar unas castañuelas de cristal hasta romperlas y cortarse la carne con el vidrio roto. Trabajando de linotipista en una imprenta de Valladolid, improvisaba bailes al compás de la máquina impresora hasta el punto que fue despedido de la empresa –es curioso como coincide esta anécdota con la de otro bailaor de leyenda, Félix el Loco, que estuvo en París con los ballets rusos. Escudero se inspira también en el paso de marcha de los trenes para improvisar un número de baile –como los claquetistas americanos otra vez– que lo hizo muy popular y del cual encontramos rastros en los zapateados que en cine nos quedan de él. Se hace cortar más largas las chaquetillas de baile para que sea imperceptible el, fisiológicamente necesario, movimiento de caderas del baile. Se figura un baile en el que la música desaparezca por superposición, como cuando suenan dos radios a la vez: “Pues se funden tan bien que no entendemos ninguna de las dos y el azar crea una nueva melodía llena de sugerencias, sobre todo si cada una sigue un compás diferente”. Presenta en 1929 y junto a su compañera Carmita

García su espectáculo titulado *Bailes de vanguardia*. Su primer disco americano contiene, según explica él mismo, la versión cubista de los ritmos flamencos; se inspira para bailar en la forma de los árboles o en la acrobacia de los animales. Dijo: “Yo uso para mis bailes la arquitectura, y según el motivo que interpreto escojo el estilo gótico, románico, egipcio o griego; y con más frecuencia nuestra arquitectura herreriana”. Con ello se adelanta años a tendencias coreográficas contemporáneas, pues habla de construcción arquitectónica, no solo de estilos. En París, en el teatro La Courbe que él mismo funda, recrea una farruca geométrica en la que el baile no acompaña los ritmos propios de este son. Si vemos el cuerpo de Escudero en danza este alcanza esa dimensión espacial, arquitectónica como el mismo la llama. El flamenco es hasta entonces –y lo seguirá siendo por mucho tiempo– plano o redondo. Plano, en el sentido frontal del teatro a la italiana. Redondo, en el de la fiesta popular. La incomodidad natural del flamenco con el espacio teatral se resuelve en el intento de superposición de ambas. Lo que Escudero aprende en París, con el teatro de vanguardia, es que ese es un elemento a trabajar y que en ese trabajo ha existido siempre la actualidad e inactualidad del flamenco. Es una idea que Walter Benjamín vio en la arquitectura sevillana: silencio y fiesta. Es una necesidad. Como nos recuerda Ángel González García de conjugar a la vez la queja y la filigrana, el llanto y la teatralidad. Como las plañideras.

También en París, en la sala Pleyel, e imbuido ya de las prácticas artísticas de cubistas, dadaístas y surrealistas, monta su famoso baile con dos dinamos de diferente intensidad: “A fuerza de quebrar la línea recta que producía el sonido eléctrico, compuse la combinación rítmico-plástica que me había propuesto por voluntad, y que para mí representaba la lucha del hombre y la máquina, de la improvisación y la técnica mecánica”. Crea una serie de bailes flamencos considerándolos como piezas de estudio que deben de ser presentados en espacios no teatrales. Realiza una serie de conferencias escénicas, junto a su compañera Carmita García, en las que baila, canta y habla de arte flamenco, en ellos igual torea de salón que parodia con mímica los bailes que desapueba. Su uso de los decorados, que diseñaba él mismo en función de un concepto de los volúmenes abstractos y de la iluminación, lo lleva a hacer bailar bombillas en los fuegos fatuos del *Amor Brujo* de Falla o a provocar el fuego del *Baile del terror* con un haz de luz. Su comprensión de las relaciones entre la imagen filmada y la danza son igualmente proféticas: “Aprovechar todas las posibilidades del cinematógrafo para presentar el baile visto desde todos lados, usando del *relentir* en algunos momentos”. Se rebela contra las mismas leyes de la naturaleza: “Me hubiera gustado conseguir el ritmo gracioso con que una hoja al caer trata de burlar la ley de la gravedad. El baile tiene su ley de gravedad, la misma que yo quisiera poder burlar”.

Pero es, quizás, en la separación absoluta entre música y baile donde encontramos su posicionamiento más radical. “Yo nunca fui gran amigo de la música, de la que hacía solamente el caso imprescindible”, afirmaba. Es más, llega a poner en solfa las aportaciones musicales de los músicos que, desde Albéniz o Turina hasta Falla –y este último alabó siempre a Escudero como intérprete de su *Amor brujo*–, han partido de los ritmos flamencos y populares para sus composiciones. Resulta revelador entender las observaciones que a este respecto realiza en *Mi baile* desde el punto de vista de un coreógrafo de vanguardia como Merce Cunningham, que décadas después podría haber afirmado: “Para mí, crear en baile es componer líneas y ritmos, usando como fuerza de expresión gestos y actitudes improvisados al azar”. Su convencimiento de que el baile debe tener una independencia absoluta de la música le lleva a crear *Ritmos sin música*, una pieza en la que salía al escenario dispuesto a improvisar y poco a poco, con la ayuda del zapateado de pies, de las chasquidos de dedos y de uñas –una técnica esta de las uñas que parece que él inventó–, de silbidos y respiraciones creaba los suficientes apoyos sonoros para desarrollar su baile. En Nueva York presenta la misma pieza, marcándose ahora el paso con dos piedras que hace entrechocar en el aire, imitando su sonido empieza a ejecutar su baile. En París, ensaya algo parecido con distintas pilas de sillas que hace desplomar sobre el escenario y en cuya estela de sonido mete movimientos y pies. Después, esta última invención la coloca en la historia el flamenco como de Antonio el de Bilbao, una manera de hacer de lo nuevo arqueología.

Curiosamente es a partir de esta extrema experiencia de separar música y baile, que empieza Escudero a pensar en la posibilidad de bailar el cante por seguiriyas, después de rematar uno de estos *Ritmos sin música* con el mencionado cante. Cuando retoma este baile en 1942, han pasado muchas cosas, la Guerra Civil –la seguriya de Escudero no deja de evocarla a modo de oración fúnebre– por ejemplo, en cuyo trasiego pierde un baúl que contenía su colección de castañuelas metálicas y quizás también, su experiencia radical con las vanguardias. Este otro lado de Escudero, el que se alza contra las mixtificaciones, adornos e innovaciones –al parecer el vallisoletano solo legitimaba las suyas– en el baile flamenco, se abona en el aislamiento que sufre la España de los años cuarenta, atenazada con su política filofascista y el conflicto mundial en marcha que le impide su relación normalizada con París hasta entonces. En ese ambiente de asfixia se produce su gran transformación. Todo su conocimiento teatral moderno se vierte en la creación de su seguriya –recordemos su origen musical en la playera, en decir el canto de las plañideras– y lo que es moderno es presentado como un viaje a la raíz, a las esencias.

Las reflexiones de Escudero sobre este baile, la seguriya, no dejan de tener

interés. Ya he señalado que parte de un concepto sin música, pero además la otra fuente de inspiración está en el baile de *La muerte del cisne* de Saint-Saëns que realizaría la Pavlova. Escudero acudió en 1931 a Londres, al homenaje que se le tributó a la bailarina rusa, y siempre hizo gala de haberla conocido bien. Es pertinente recordar la reflexión de Escudero sobre esta coreografía. Escudero observa cómo Pavlova alcanza el máximo patetismo cuando, durante el baile, exhibe una patente pérdida de facultades técnicas. Es como si a la propia bailarina las fuerzas le fallasen. Así, para su *seguriya* y para el baile flamenco en general, decide dar la vuelta a este recurso y agotarse en un esfuerzo técnico extenuante que hace aflorar de manera natural los recursos expresivos de este baile. En este sentido podemos afirmar que toda la estilización técnica y el dramatismo expresivo que conocemos en el baile flamenco no se corresponden con ninguna herencia formal, ni con fuerza atávica alguna, sino que proviene de las creaciones coreográficas liberadas por Vicente Escudero. Ese hacer teatral –gestos, muecas, espasmos–, del que Pilar López haría escuela, se incorpora al flamenco desde luego en esos mismos años treinta.

En esta búsqueda de las raíces, Escudero se pierde por las ramas. Su reivindicación de la tradición y de un baile *nuestro* está en contradicción absoluta con la lucha de sus primeros años contra los *enteraos*; es decir, los conocedores de las reglas del baile flamenco tradicional. Escudero no tiene problemas en relatarnos sus años juveniles entre gitanos, sus primeros pasos en espectáculos flamencos de donde era expulsado por el absoluto desconocimiento de sus reglas, que calificaba como “absurdos corsés”. Vicente Escudero, que tan amigo era de denunciar imposturas, cayó en la más usual de aquellos años: el *gitanismo*. Los ambientes intelectuales de aquellos años –como los de ahora– se adornaban con el convencimiento de que ese prodigio popular que era el arte flamenco no podía proceder del lumpen proletariado que poblaba los arrabales de las ciudades andaluzas, no podía ser popular. Lo *gitano* lo dotaba de una aristocracia de sangre. Esta mixtificación llevó a un artista de vanguardia como Helios Gómez a proclamarse gitano sin serlo o incluso a que García Lorca se defendiese del cariñoso apelativo de *gitano* cuando Bergamín le dedicó el ballet *Don Lindo de Almería*. Desde los primeros años treinta, Escudero vuelve de París con voz autorizada y el convencimiento –opinión que está vinculada al nacimiento mismo del género– de que los cantes y bailes flamencos están en decadencia. Sus viajes por el mundo y la convivencia con los intelectuales españoles residentes en Europa le llevan a esta posición. A parte de la discutible hermandad entre el baile flamenco y ciertas danzas hindúes –recordemos la procedencia del pueblo gitano, la India– que Escudero afirma categóricamente, una calculada ambigüedad sobre su etnia le hizo pasar por

gitano para números críticos, como ya se ha señalado, incluso para un amigo como Sebastià Gasch. Parece evidente que Vicente Escudero, planteando un baile tan radical como escaso de éxito popular, buscara de alguna manera legitimarse. El descubrimiento de un talento innato como el de la gitana Carmen Amaya –Gasch, que pasa por ser el primer aval de la bailaora reconoce que fue Escudero quién le obligo a abrir los ojos, de hecho incluso contrariando la opinión de Massine– le reafirma en su *gitanismo*. Es curioso porque Carmen Amaya realiza en el baile de mujer la misma revolución que Escudero en el baile de hombre. Es el movimiento de cinturas y brazos lo que hereda del baile flamenco tradicional, pero son los ritmos que marcan sus pies la novedad que la caracterizan. La creación de la cátedra de flamencología y las tesis mairenistas de *Mundo y forma del arte flamenco* de Mairena y el poeta Ricardo Molina, que abundaban en las tesis gitanistas, acaban por convencerlo del todo. Además de paradójico, el asunto puede dejarnos perplejos. Ya se ha señalado que la *revolución* que Escudero proclamaba es fundamentalmente contra unos bailaores “repetidores y mecánicos”, que son fundamentalmente gitanos. La propia Pastora Imperio, matrona del baile flamenco de aquellos años veinte con quien Escudero reestrenó el ballet de *El amor brujo*, se reía de su baile –según el malicioso testimonio de Miguel de Molina, que hacía de Espectro en aquella función– y esa es una opinión común. Se reían de él o lo llamaban loco.

Hasta llegar a su famoso Decálogo de 1952 –publicado en marzo en la revista *Mundo Hispano*, mientras el número de febrero llevaba un decálogo de jóvenes pintores avalados por Benjamín Palencia–, la búsqueda del canon le lleva a emprender campañas contra “esos clones llamados *hombres de goma* que meten pasos de jota, de claqué americano”, a denunciar el *balletismo*, las innovaciones en decorados y luces, el vedetismo cinematográfico, etc. Es decir, en denunciar la contra figura de lo que fue su desarrollo coreográfico. En 1942, en un homenaje a La Gabriela de Cádiz en la Unión Cooperatista Barcelona, Escudero da la primera conferencia, a la que seguirían un largo número de ellas en contra siempre de las distorsiones del baile flamenco. Estas conferencias llegaron antes, incluso, que la publicación de su libro. Esta primera conferencia, bajo el título *Dos estilos de baile flamenco*, la dedica a hacer parodias irónicas en las que satiriza las degeneraciones y amaneramientos de los flamencos ratoneros e imitadores. En esta aparece lo que después, por pudor quizás, omitiría: su baile se imita adaptándolo a formas más comerciales. En esta misma línea, Antonio Ruíz Soler, más conocido como el *Bailarín*, se llevaría las más de sus iras. Incluso cuando Antonio baila por primera vez el martinete –siguiendo la estela de Escudero– lo califica de impropio, igual que hicieron muchos con su baile por seguiriyas. A José Carlos de Luna le sigue en la clasificación de los cantes en *chicos y grandes*, con *baile chico y baile grande*

cometiendo semejantes arbitrariedades y disparates. Volviendo a contradecirse, niega el valor de las aportaciones de pies para el baile femenino que hizo Carmen Amaya. Llega a grabar un disco en España con portada de Teixidor, en el que pretende realizar una antología, canónica también, de los cantes y en el que sin duda demuestra una gran capacidad para el humor. Ya en EEUU había grabado otros dos: *Vicente Escudero. Sings and dances* (g. Mario Escudero, Columbia CL 982) y *Fiesta Flamenca* (g. Mario Escudero and the *ballette* from the Vicente Escudero Company, MGM E3214, de 1954). El paroxismo del confusionismo llega cuando pretende ridiculizar el baile de brazos masculino habiendo sido él quien más definitivamente lo fijó. Todo ello acaba con la propuesta, fracasada, de realizar a modo de Auto de fe un congreso de Arte *Jondo* Masculino que ratificara su canon de baile.

Lo más interesante de esta desordenada vuelta al orden está, sin duda, en los puntos de su Decálogo. Recordemos que la voluntad escolástica de Escudero ya estuvo presente cuando formó parte del profesorado que La Argentina y Max Aub presentaron al presidente de la República Española con la intención de crear una Escuela Nacional de Danza. En una de sus radicales declaraciones llegó a afirmar para poner de manifiesto la necesidad de las escuelas de baile que “ese *duende* que tanto cacarean eruditos y profanos es un mito que desaparece bailando con sobriedad y hombría, solo por el esfuerzo técnico se traduce el misterio que todo arte lleva”. Vicente Marrero en sus escritos sobre Escudero siempre señala esta voluntad didáctica y el apadrinamiento del bailarín Antonio Gades, también lo delata. Enumeramos estos diez puntos: Primero, bailar en hombre; segundo, sobriedad; tercero, girar la muñeca de dentro a fuera con los dedos juntos; cuarto, las caderas quietas; quinto, bailar asentado y pastueño, dejando tranquilo el circo; sexto, armonía de pies, brazos y cabeza; séptimo, estética y plástica sin mixtificaciones; octavo, estilo y acento; noveno, bailar con la indumentaria tradicional, y décimo, lograr variedad de sonidos con el corazón, sin chapas en los zapatos, sin escenarios postizos y sin otros accesorios. Todo un retrato de su baile, desde luego, pero que no podemos dejar de contrastar con las llamadas a lo irracional, a la indisciplina, a romper toda las reglas en el capítulo final de *Mi baile*:

“Siempre me atrajo lo desconocido y quisiera encontrarlo aunque para ello tuviese que gastar un *cerro de cerillas*... Pero para ello es preciso tener espíritu nuevo y abandonar el viejo, casi me atrevería a decir que acabar con él... dediquémonos a trasplantar la realidad a un plano artístico superior. Sin hacer concesiones, ya que esto supone un suicidio moral... Avancemos pues sin retroceder y *adelante con los faroles*, aunque tengamos que *terminar con la chimenea al hombro* pero si cargamos con ella que sea por nuestro gusto y no por el de los demás. ¡Baile de hierro! ¡Baile de bronce! ¡Así bailarí yo!”

Quizás podamos entender ahora mejor la constitución de cuerpo paradójico que le atribuía a Vicente Escudero. Su baile tiene varias vueltas del revés y sigue resultando sorprendente que aúne su paternidad en la estilización del flamenco, algo

en lo que le siguen Antonio Ruiz Soler o Antonio Gades, con la verdad terrible, la *terribilitá* de un baile de Farruco. Sin embargo, la descripción de los distintos elementos contradictorios no soluciona la paradoja Escudero. La radicalidad de su actitud, posiblemente la locura también –entendida ésta como el sentido más común de los poetas–, sigue manteniendo viva la tensión que a toda paradoja la convierte en pregunta constante. ¿Qué estamos viendo cuando vemos bailar a Vicente Escudero?

Pepe de la Matrona, un cantaor que le acompañó bastantes veces opinaba:

“Creo que la mayoría de los que le han conocido afirman que Vicente es un loco genial. Es muy desordenado y trapisondista. Lo conozco muy a fondo. He actuado muchísimas veces a su lado, en París, Nueva York, Londres, en todas partes. Tiene mucha sobriedad clásica, pero al mismo tiempo se le ocurren arrebatos raros, muy modernos.”

A menudo se ha descrito el baile de Escudero como un ejemplo de formas puras y clasicismo. Hasta donde yo llego –sus bailes en cine, la lectura de sus textos, su biografía, sus pinturas, etc.– estamos ante un artista y un baile absolutamente barroco, conceptista, y como tal repitiendo la eterna cuita con los culteranos. Estamos también ante uno de los primeros artistas radicalmente modernos. Alguien al que las estrategias de asimilación de la vanguardia de un Eugenio D’Ors, por ejemplo –a Escudero le llegaron directamente por Sebastià Gasch– no le pudieron domesticar.

Escudero es, además, hijo de las contradicciones que los artistas de vanguardia han mantenido siempre con el flamenco. Sabido es el interés que, desde todos los ámbitos de la música y la danza, siempre se tuvo por las artes flamencas. Menos consciente es saber que el aprecio despertado nace fundamentalmente de un mal entendido. Desde fuera, desde todas las *afueras*, se tiene la primera impresión con el flamenco de que se trata de una manifestación de baile y música primitiva, asilvestrada, espontánea y casi folclórica. Se ha pensado siempre que es una música y un baile más cercano al acontecimiento que al texto; un territorio sin normas, sin pautas y siempre resulta una sorpresa el campo reglado que, a poco que se conoce, el flamenco te presenta. Pero esta mirada foránea ha sido fundamental para el desarrollo y, al fin y al cabo, la identidad del flamenco y los flamencos. Como toda identidad, construida siempre, la música flamenca evolucionó, se definió en esa frontera musical que está entre el acontecimiento absoluto de la fiesta gitana y el texto definido de una malagueña de Chacón; entre el vértigo de una patada por bulerías y la escuela de brazos de Matilde Coral; entre la deriva propia de cada momento y la memoria de la situación que lo anclaba; entre un tiempo marcado por el ritmo musical y los contrapuntos que sobre éste realiza la narración oral. La cantidad de objetivos y adjetivos comunes entre estas expresiones populares –o consideradas como tal en un continuado vaivén entre alta y baja cultura– y los

movimientos artísticos modernos no es casual. Además de rastrearse fácilmente una corriente de *simpatía* –por usar la expresión de José Bergamín– que va desde los Ballets Rusos a las *españolas* de Francis Picabia, las raíces de estas expresiones y los caracteres que ayudan a conformarlas son bien parecidos. La atenta lectura del paisaje que describe Roger Shattuck en *La Época de los Banquetes*, su ensayo sobre los inicios de la vanguardia, no puede dejar de sorprender a ningún conocedor de lo *flamenco*, por la inusual cantidad de lugares comunes. Y nada resultaría extraño si no fuera porque ambas historias, la de las vanguardias y la de los flamencos, están escritas con tanto prejuicio y, es necesario decirlo, tan poco tino. Lo dicho, abundan las falsificaciones, las mistificaciones políticas y la mixtificaciones heroicas y una proliferación, impensable en cualquier sistema de estudios, de las versiones libres. Como bien ha señalado recientemente Lévi-Strauss: “No se entiende por qué el arte africano quiere delimitarse a los museos de antropología y no el arte del siglo XX”. Todos parecen querer darle la razón. En un ámbito categóricamente nuevo –nuevo para el flamenco o para la pintura moderna– como el cinematográfico todas las experiencias notables que alrededor de la música flamenca se mueven coinciden en explorar mundos, en incluirlos, al menos, cercanos a las más radicales experiencias modernas. Y entendemos este ámbito con la definición de Vicente Escudero que Val del Omar recoge: “En el cine están la pintura, la música y la danza ampliando la versión escrita que teníamos del mundo”. Esto es debido a la aventura común que desde los arrabales de la ciudad y la cultura les llevó a ambas, a la *vida* de los flamencos y a la *vía* moderna, a recorrer las fantasmales fronteras, los paseos por la ciudad, los juegos de lenguaje, el mundo de los sueños, las estructuras musicales del tiempo, la ampliación del eros de la vida, etc.

Siempre me he preguntado qué hacía una bailarina española en unos versos como los que encabezan este escrito de Richard Hüelsenbeck en 1916, uno de esos gestos finales del arte que los dadaístas recitaban en el Cabaret Voltaire: “Fin del mundo/ Así pues, el mundo ha llegado a esto. Las vacas encaramadas en los postes telegráficos juegan al ajedrez/ La cacatúa canta melancólicamente bajo las faldas/ La bailarina española como una trompetista de estado mayor y los cañones gimiendo todo el día”. Podría tratarse de algo puramente anecdótico, si no fuese porque las referencias no son aisladas. Todo el camino de la vanguardia está jalado de citas y encuentros con, lo que podríamos llamar, lo *español*. Se puede empezar a entender si uno lee el capítulo XIII de *Mi Baile* titulado “Influencias del cubismo y del surrealismo en mi baile” –por lo que sabemos, el libro lo escribió durante un día, urgiéndole cobrarlo, según cuenta Francisco de Cossío, mánager de Escudero y quien lo transcribió a máquina. Más aún cuando sobre el dadaísmo o un artista como Marcel Duchamp, que en 1947 constituía un auténtico enigma, un bailar flamenco

escribe con tanto acierto. Dice Escudero:”De esta tendencia me gustaba, entre otras cosas, la forma en que algunos fundían los objetos fabricados por el hombre y la naturaleza, sistema que yo aprovechaba en mis decorados. En este sentido admiraba a Marcel Duchamp.” ¿Quién podía en España escribir así de Duchamp a finales de los años 40? De los muchos ámbitos que aún quedan por explorar de la historia de la vanguardia moderna en España, uno de ellos, el flamenco, es especialmente paradójico y ha servido como bisagra permanente a todo tipo de aventuras. Ha sido coartada de la experimentación y señuelo atractivo para los excesos de los modernos. Hasta el catálogo de aquellos tópicos y modernos *Encuentros de Pamplona* de los años 70 se cierra con la foto de John Cage viendo la actuación del guitarrista flamenco Diego del Gastor. Cosas modernas.

Alguien atribuye al Doctor Barros, médico de cabecera de Luis Buñuel, de José Bergamín y del propio Escudero –en su disco de 1962 le dedica un cante al grito de “¡Fuera médicos!”– la frase que sigue: “Si Bergamín hubiese sido bailaor, hubiese sido Vicente Escudero”. El parecido resultaría anecdótico por la evidencia física, por la similitud estratégica de sus poéticas respectivas, por taurofilia, por su situación generacional –La Argentinita, la bailaora de la Generación del 27, es posterior en algunos años a Escudero–, por lo paradójico. Y Bergamín es un buen punto de apoyo para mover la montaña de piedras que es Escudero: “Las raíces son una forma subterránea del arbóreo irse por las ramas”.

Fragmento del texto publicado en el catálogo de la exposición *Dibujos, Vicente Escudero, Caja San Fernando, Sevilla, 2000.*

© Pedro G. Romero 1999

Pedro G. Romero. Artista multidisciplinar, crítico de arte y literatura, editor, ensayista y experto en flamenco. En 1986 hace su primera exposición individual y desde entonces ha continuado exponiendo en diferentes galerías en Barcelona, Madrid, Sevilla, Nueva York o Milán. Desde el año 2000 trabaja en los proyectos del *Archivo F.X.* y *Máquina P.H.* teniendo como material de trabajo a la iconoclastia y al flamenco, respectivamente. Es colaborador de Israel Galván en la dirección artística.

DANZAS DE LA MUERTE

Susan Manning

En junio de 1930 Mary Wigman expuso su visión del “teatro comunal” en colaboración con Albert Talhoff. Juntos interpretaron *Tonenmal* (Monumento a los muertos), un espectáculo multimedia que rendía homenaje a los soldados caídos en la Primera Guerra Mundial. La producción, estrenada en el Tercer Congreso de Danza celebrado en Munich, combinaba un coro de voz y un coro de movimiento. Talhoff adoptó la forma del coro de voz procedente del movimiento teatral de la clase trabajadora, mientras que Wigman eligió la forma del coro de movimiento más vinculado con la vertiente populista de la danza moderna. Disuelta dos años antes su compañía de danza para mujeres, la coreógrafa seleccionó a un grupo de estudiantes de su escuela de Dresde, de la sucursal de la escuela en Munich y de la escuela Dorothee Günther de Munich. Posteriormente comentó en *Totenmal* la transición de su compañía de danza al coro de movimiento.

“Ya no era una cuestión del juego de fuerzas con y contra uno u otro [...] El hecho potencial del conflicto ya no tenía que ser resuelto dentro del grupo en sí. Lo que era motivo de preocupación aquí era la unidad de un grupo de seres humanos [que] se esforzaban desde un punto de vista unificado hacia un objetivo común reconocido por todos; un punto de vista que ya no permitía ninguna división en acciones individuales [...] Del mismo modo que la creación del coro demanda su antagonista –tanto si toma o no forma real o surte efecto como una idea temática por encima y más allá de los hechos– en muchos casos además se pide un líder [Anführer] elegido por los coristas; aquel que exprese el mensaje con mayor eficacia, aquel que, apoyado y llevado por todos los coristas, promueva la idea temática y la lleve a su ejecución final.” (Wigman, 1966: 92-3).

Totenmal provocó más debate crítico que ninguno de los trabajos anteriores de grupo de Wigman. Aunque algunos críticos consideraron la producción como una realización ambiciosa de la *Gesamtkunstwerk* Wagneriana (la obra de arte total), otros la encontraron decepcionante, mucho bombo y poca sustancia y, además, obsoleta. En gran medida, la obra se interpretó como un signo del estancamiento de la danza moderna. Sin embargo, lo que los observadores contemporáneos no pudieron ver fue hasta qué punto *Totenmal* modeló un prototipo para el teatro nazi – en su temática, con el culto al soldado caído; en su formato, por la combinación de un coro de movimiento y un coro de voz; y, sobre todo, en su estrategia de no parecer “político”–. Solo de manera retrospectiva se puede ver cómo Talhoff y Wigman, quizás sin querer, interpretaron no un “teatro sobre política”, como ellos creían, sino un teatro protofascista. Revisando la tradición del festival, es evidente que *Totenmal* sentó un precedente para la dramaturgia nazi al adoptar formas endeudadas con la izquierda y reorientarlas hacia la derecha.

En el prefacio al guión publicado, Talhoff declaró su intención de crear una “alternativa” al “teatro político” de Erwin Piscator, Bertolt Brecht y Kurt Weill entre otros, “una alternativa que apuntara a la esencia humana de la existencia universal, a la vez temporal e intemporal” (Talhoff, 1930a: 12). Pero el guión de Talhoff contradecía su prefacio y hacía resonar “el culto al soldado caído” frecuente en la retórica militar y nacionalista de la época. La representación de Wigman entonces oscureció esta asociación prestando a la producción un aura casi religiosa. La aparente contradicción entre el guión de Talhoff y la interpretación de Wigman fue en sí misma un gesto protofascista ya que proyectaba la ilusión de comunidad (*Gemeinschaft*) como un modo de borrar las auténticas divisiones de la sociedad (*Gesellschaft*).

La evidente inclinación al fascismo en *Totenmal* iba acompañada de un abandono del feminismo implícito en las primeras danzas. En esta producción, Wigman empleó de nuevo máscaras con rasgos faciales realistas esculpidas por Bruno Goldschmitt, artista procedente de Múnich. Estas máscaras servían para definir el género más que para desdibujarlo, ya que un coro enmascarado de hombres –que representaba a los espíritus de los soldados caídos en batalla– se enfrentaba a un coro enmascarado de mujeres –que personificaba a sus esposas, madres, hermanas y amantes–. La acción ponía en marcha un intento de las mujeres, lideradas por Wigman, única figura sin máscara, de revivir a los muertos.

Por primera vez desde la escenificación de *Königin* (La reina, c. 1917) en Monte Verità, Wigman seleccionó a hombres como bailarines en una obra de grupo y su presencia situaba a las mujeres en roles tradicionales. Las mujeres ya no se definían más a sí mismas como una comunidad femenina autosuficiente, sino que sus identidades derivaban de sus relaciones con los hombres. Así, sus máscaras ya no rechazaban la mirada masculina sino que les asignaban identidades femeninas estereotipadas. Wigman permanecía sola, sin máscara, opuesta a la dinámica de las danzas enmascaradas anteriores como *Ein Tanzmärchen* (Un cuento de hadas, 1925) y *Totentanz* (Danza de la muerte, 1926). En dichas danzas, la máscara había permitido tanto a Wigman como a sus bailarinas desafiar la antítesis de lo masculino y lo femenino, lo humano y lo demoníaco, lo vivo y lo muerto. Pero en *Totenmal* la presencia desenmascarada de Wigman mediaba entre el coro de mujeres, el coro de los vivos, y el coro de los hombres, el coro de los muertos. Su imagen desenmascarada encarnaba así su condición próxima a lo suprahumano.

El liderazgo de Wigman, al igual que ocurría en *Totentanz*, se asoció con su propio sacrificio. Durante la primera mitad de *Totenmal* ella dirigía a través del ejemplo de la acción, confrontando a los espíritus de la muerte una y otra vez, a pesar de que las otras mujeres huían. Pero en el punto álgido de la obra ella se

subordinaba al Demonio, la personificación de la guerra y, a partir de ahí, la fuerza de su aquiescencia se convertía en un ejemplo a seguir para las demás mujeres. Por primera vez desde la puesta en escena de *Die sieben Tänze des Lebens* (Las siete danzas de la vida, 1921), Wigman exteriorizó el principio demoníaco bajo la forma de un intérprete masculino. Al oponerse al demonio masculino, redefinía su liderazgo como resistencia femenina puesto que su aparición sin máscara reforzaba el nuevo género de su *Führerschaft* (liderazgo).

Siguiendo la tradición del festival, la producción de *Totenmal* tuvo lugar en un vestíbulo especialmente diseñado para mil seiscientos espectadores y construido con una generosa subvención de la ciudad de Múnich. Además, en la tradición del teatro antiburgués, el espectáculo presentaba un grupo de intérpretes, aproximadamente cien en total, repartidos entre los coros de voz y de movimiento. El guión de Talhoff se interpretó a medias entre el discurso hablado y cantado, una especie de cántico que empleaba técnicas variadas para el control de la respiración. Algunos de los que hablaban se ocultaban en cabinas alrededor del auditorio. Durante los interludios de la acción, estas voces, aparentemente invisibles, leían cartas de los soldados muertos en la guerra. El programa informaba a los espectadores de que estas cartas fueron tomadas de colecciones reales publicadas en Alemania, Francia e Inglaterra. El resto de oradores se dividían en dos grupos sobre plataformas situadas a ambos lados del escenario. Acompañando al coro de voz había una orquesta de percusión (dirigida por Talhoff) así como un órgano de color que coordinaba el sonido y los efectos de luces.

El espectáculo se dividía en ocho secciones[1]. En la primera, *Raum des Rufs* (Espacio de convocatoria), las mujeres entraban por una rampa desde el foso de la orquesta hacia la plataforma central y se detenían una a una bajo el foco de luz. Cada bailarina asumía una actitud física concreta correspondiente a su máscara. Las máscaras estaban individualizadas, aunque estereotipadas, sugiriendo las etapas de la vida de una mujer desde la juventud hasta la vejez. Una vez que todas las mujeres se reunían en la plataforma, Wigman las dirigía y las agrupaba. Fundidas en una masa anónima, resaltaban la extraordinaria calidad de la coreógrafa. De repente, los espíritus aparecían en una plataforma al fondo del escenario asustando a las mujeres. Según las acotaciones escénicas, todas ellas huían excepto Wigman.

En *Totenmal* la oposición entre feminidad y masculinidad corresponde a la oposición entre la vida y la muerte o, en términos de movimiento, entre la movilidad y la inmovilidad, la animación y el estatismo. Las máscaras de las mujeres y los estilos de movimiento son individualizados (aunque estereotipados), sin embargo, los trajes de los hombres son exactamente iguales, sus máscaras casi idénticas y se mueven al unísono con una calidad uniforme. Según las acotaciones escénicas: “[Los

hombres] llevan coturnos. Sus gestos son taquigráficamente monótonos. Cada personaje de espíritu realiza incansables repeticiones del mismo movimiento asignado” (Talhoff, 1930a: 62). La danza de Wigman media entre la oposición de la vida y la muerte y la feminidad y la masculinidad. Su actuación acoge los extremos de movilidad e inmovilidad y engloba una gama mucho más amplia de las cualidades del movimiento que cualquiera de los dos coros masculino o femenino.

Las secciones posteriores repetían e intensificaban la acción fundamental de la primera sección: una y otra vez las mujeres se encontraban a los espíritus y todas, excepto Wigman, huían. Durante los interludios de la acción las voces de los soldados muertos en la guerra resonaban en el espacio, cada una de sus cartas puntualizada por todo el recital del coro. “De aquel que cayó en Flandes... De aquel que cayó en Ypres... De aquel que cayó en Arrás.” (Talhoff, 1930b: 24).

La líder asumía su misión en *Raum der Vergessenheit* (Espacio del olvido). Al principio, Wigman bailaba sola, flanqueada por el grupo de mujeres. Al final, se unían a ella magnificando su invocación a la muerte. Pero tan pronto como el coro de espíritus reaparecía, las mujeres volvían a huir. La coreógrafa se quedaba y continuaba su intento de dar vida al coro de espíritus, pero la oscuridad ocultaba rápido su figura y evocaba las voces invisibles de los soldados caídos.

En *Raum der Bannung* (Espacio de la conjura) la coreógrafa renovaba su intento de evocar a los muertos. Las acotaciones describen su danza como “la lucha entre el espacio y la figura, entre el espacio-luz y el movimiento de evocación” (Talhoff, 1930a: 45). Al final, la líder del coro imitaba su gesto y parecía como si Wigman hubiera logrado por fin despertar a los muertos. Sin embargo, su éxito era ilusorio; el coro de espíritus daba la espalda a la pareja y la figura del demonio aparecía de repente y saltaba entre ambos. La sección finalizaba con una escena del Demonio amenazando a Wigman y en este punto su liderazgo cambia desde la confrontación activa contra los espíritus hacia el padecimiento de su derrota.

La coreógrafa hacía un último esfuerzo para llamar a los espíritus de vuelta a la vida en *Raum des Gegenrufs* (Espacio del eco). Al principio sus pasos eran reverentes, después agitados. Al final, los espíritus se ponían en marcha y ella se retiraba a las sombras mientras su fuerza vital era consumida por la vuelta de éstos a la vida. Según las acotaciones, el coro de la muerte pateaba al unísono y el ritmo de sus zapatazos estaba sincronizado con las voces del coro de voz. En un grito repentino, llegaba la oscuridad interrumpiendo la danza de los espíritus. Wigman resucitaba y bailaba, primero reuniendo reservas de energía, luego despierta y finalmente giraba sobre sí misma hasta el agotamiento. Caía hacia un lado mientras los espíritus corrían hacia adelante agitando sus pesados vestidos como si de

banderas se tratase. Los movimientos rítmicos de los espíritus sincronizaban con las voces del coro de voz que, a su vez, acusaba a los espectadores de haber olvidado a la muerte. Era entonces cuando los espíritus se retiraban a su formación original. Wigman respondía con su danza de la tristeza mediante movimientos casi desprovistos de energía. Se levantaba y se ponía de pie en forma de cruz, después se desmoronaba deshaciendo la postura y se tendía en el suelo como si estuviese muerta. Al igual que en la temprana *Danza de la muerte*, su liderazgo se identificaba con el sacrificio y la cruz la asociaba con el liderazgo sacrificial de Cristo.

Prolongando esta asociación religiosa, la última sección, *Raum der Andacht*, cambiaba el modo de presentación y se centraba en imágenes de luz y sonido. Las voces, alternativamente, anunciaban un nuevo comienzo a través del poder del amor de Dios y maldecían la capacidad de destrucción de la guerra y la incapacidad del hombre para romper el ciclo vicioso del odio. Al final, la fe triunfaba por encima de la desesperación. Un periodista americano describía el “crescendo emocional” del final: “Los órganos de luz cambiaron de tenues a intensos, colores fuertes, el canto aumentó de volumen, los platillos chocaban entre sí, el órgano resonaba con estruendo y las plañideras [el coro de voz] se erguían con los brazos en alto en señal de victoria y de fe. Una audiencia agotada emocionalmente se quedaba pasmada a sus pies.”[2]

¿Por qué al final no se pueden unir los vivos con los muertos, el coro femenino con el coro masculino? Analizados por separado, el guión y la puesta en escena sugieren un solapamiento y respuestas contradictorias. Pero cuando se analiza uno después de otro se proyecta una estrategia ideológica coherente, una retrospectiva que se revela como protofascista.

La coreografía propone un intercambio de energías entre la coreógrafa y el coro de los soldados caídos. Wigman gasta su propia energía vital intentando evocar a los muertos y devolverlos a la vida. La dualidad del movimiento y la inmovilidad, lo animado y lo estático, dominaban el mundo de la danza. Dentro de este mundo de lo inanimado era necesario extinguir lo animado. De ahí que pareciera una barrera cinestética entre los vivos y los muertos, el coro masculino y el femenino.

La puesta en escena está revestida por esta barrera cinestética de relevancia religiosa. Puesto que las imágenes de danza dan paso a imágenes de luz y sonido, la acción sugiere la fusión de lo vivo y lo muerto, no en la realidad sino en la imaginación. Esta unión imaginada es análoga al ritual de la comunión cristiana, en la unión del creyente con Cristo. Esa danza final de Wigman representa la imagen de una cruz que enfatiza la relevancia religiosa de la acción.

El diseño cinestésico de la producción y la religiosidad manifiesta da cuenta de la

intención declarada de Talhoff de crear “una alternativa ... al teatro político”. Pero el guión contradice la puesta en escena y apunta no a un teatro sobre política sino a un teatro de política ambivalente. Jugando a lo que el historiador George Mosse (1979) ha denominado “el culto al soldado caído”, el guión confundía el militarismo y el pacifismo.

El coro de voz sugería que Wigman fallaba en su intento por devolver la vida a los soldados caídos porque la comunidad viva de espectadores no recordaba suficientemente a los muertos. En este sentido, el texto reforzaba la retórica nacionalista que acusaba a la retaguardia de dar “puñaladas por la espalda” a los soldados que estaban ubicados en el frente, y llamaba a la nación a tomar de nuevo las armas para expiar y vengar la derrota. El juego de palabras del título subraya esta implicación ya que en *Totenmal* están implícitas las connotaciones de *Denkmal* (monumento o monumento conmemorativo) y *Kainsmal* (la marca de Caín, es decir, un símbolo de la culpabilidad).

Pero los socialistas también explotaron el impacto emocional de la memoria de los caídos en la guerra e invirtiendo la retórica nacionalista, evocaban la imagen del soldado caído como un aviso contra los riesgos del militarismo futuro. El guión coincidía con este programa pacifista e incluía así cartas escritas por soldados de todas las naciones –no solo soldados alemanes– asesinados en la Primera Guerra Mundial.

La confusión entre militarismo y pacifismo en el guión se ocultaba bajo la personificación de la guerra en la figura del Demonio. Bajo la forma humana, la guerra parecía más un fenómeno natural que un hecho sociopolítico. Como la barrera cinestésica entre la vida y la muerte, la guerra se convierte en un hecho más allá del control humano y de la toma de decisiones de los hombres. Desde esta perspectiva, la distinción entre el militarismo y el pacifismo es irrelevante.

Los testimonios indican que la mayoría de los espectadores contemporáneos consideraban *Tontenmal* como un alegato pacifista. Esta era la opinión de los espectadores y participantes entrevistados décadas después, quienes recordaban especialmente las voces evocadoras leyendo las cartas de los soldados. Supuestamente, estas “voces invisibles” provocaban una gran impresión en muchos otros espectadores que probablemente no había entendido el guión cantado ni reconocido el apoyo encubierto al militarismo. (Sin embargo, el texto estaba disponible a la venta traducido al inglés y al francés, además de la versión original en alemán.) Por supuesto, el crítico del *Völkischer Beobachter*, medio oficial del Partido Nazi, interpretó la producción como una declaración de apoyo al pacifismo: “Talhoff [sic] no parece ser judío [...] pero el hecho de que su pieza esté dedicada a

todos los soldados caídos en la Guerra Mundial solo demuestra su orientación internacional-pacifista.” (anónimo, 1929). Solo unos pocos espectadores fueron tan perceptivos como Ernst Iros quien escribió en *Die neue Zeit*: “La aparentemente clara y concisa progresión de la acción es confusa porque lleva a todas partes, tanto a afirmar la guerra como a negarla. No está por encima de la política, como cree Talhoff, sino que es deficiente y especulativa.” (Iros, 1930: 12).

La ambivalencia política de *Totenmal* adquiere un significado particular en el contexto del desarrollo de la política contemporánea. 1930 fue un año de crisis para la República de Weimar. Bajo la presión de una alta tasa de desempleo y un colapso económico mundial, se vino abajo la precaria coalición de los Social-Demócratas y los conservadores que habían gobernado durante los años veinte. El faccionalismo político dio paso al extremismo. En marzo el gabinete de coalición dimitió y en septiembre los nazis lograron su primera victoria en las urnas. Por tanto, durante el verano que *Totenmal* se representó en Múnich estalló una batalla electoral entre socialistas y nacionalistas. Contra este panorama, la dualidad política hacia el militarismo y el pacifismo de la obra, proyectaba el deseo de la clase media de no tener que elegir entre la extrema izquierda y la extrema derecha. Los espectadores que anhelaban una “vía intermedia” entre el nacionalismo y el socialismo, también deseaban un “teatro por encima de la política”, *Totenmal* parecía satisfacer ambas posturas. La puesta en escena del monumento a los caídos ocultaba su política contradictoria encubriendo la necesidad de elegir. El protofascismo del espectáculo residía en su estrategia de ocultar un teatro excesivamente politizado tras un aura apolítica.

Der Grüne Tisch (La mesa verde) de Kurt Jooss, estrenada en 1932, establecía una comparación reveladora con *Totenmal*. Al igual que en la colaboración de Wigman con Talhoff, el trabajo de Jooss ponía en escena la danza de la muerte empleando máscaras. Pero el parecido terminaba ahí. En contraste con *Totenmal*, que se oponía a las convenciones del teatro burgués, *Der Grüne Tisch* abrazaba para la “danza teatro” (Tanztheatre) las posibilidades que le brindaba el teatro de la ópera. Con música de Fritz Cohen y vestuario de Hein Heckroth, la producción seleccionó bailarines de la Essen Opera donde Jooss había trabajado como director del ballet.

Aunque originalmente fue estudiante de Laban, Jooss no estaba muy interesado en la estructura del coro de movimiento; más bien creía en la síntesis de la danza moderna y el ballet. En 1927 escribió:

“Las aventuras creativas del expresionismo están detrás de nosotros, además de los gritos convulsos del primer jazz, los tonos primitivos de la poesía expresionista y el libre –a su manera bárbara– *Ausdruckstanz*. Vivimos en un momento en el que se está redescubriendo la forma artística [...] Un compromiso creativo entre la expresión personal libre y el cumplimiento formal de un objetivo, el de las leyes intelectuales en desarrollo.” (Markard, 1985: 15).

En la Essen Opera, Jooss fue responsable de coreografiar operetas e interludios y también de crear trabajos independientes como *Der Grüne Tisch*. En relación al Segundo Congreso de Bailarines, afirmó:

“Hoy en día, las posibilidades económicas para la práctica de la danza a una mayor escala solo existen en los teatros de la ópera y, en menor grado, en los teatros. La danza mundial actual debe por tanto tener en cuenta dos aspectos fundamentales: por un lado, satisfacer las necesidades del teatro, y, al mismo tiempo, trabajar sin cesar [...] en la idea general de la danza teatro.” (Markard, 1985: 17).

Der Grüne Tisch se alejaba de *Totenmal*, no solo en su adherencia a las convenciones del teatro burgués, sino también en su alineación inequívoca con la política de izquierdas. Aunque el profascismo de *Totenmal* se ve claro solo en retrospectiva, la afiliación política de *Der Grüne Tisch* fue más evidente en 1932 que en décadas posteriores, cuando su poder de generalización y su supervivencia en el repertorio hicieron que soportara múltiples interpretaciones. Creada durante el último año de la República de Weimar, la producción apoyaba la política progresista a través de un dispositivo estructural simple: la yuxtaposición de secciones enmarcadas y secciones que enmarcan. Mientras las secciones enmarcadas [*framed sections*] asocian la danza de la muerte con la guerra, las secciones que enmarcan [*framing sections*] asignan la responsabilidad de la danza de la guerra a los Caballeros de Negro y al Especulador[3].

La danza tradicional de la muerte existe más allá de coordenadas cronológicas y geográficas. Tal y como muestran unos frescos del siglo XV en los muros de una iglesia en Lübeck, conocido como el Lübecker Totentanz (La danza de la muerte de Lübeck) –y una de las fuentes de trabajo de Jooss–, la personificación de la muerte habita en un lugar generalizado, símbolo de todos los tiempos y lugares. Dentro de este mundo-espacio simbólico conduce a representantes de todos los estratos sociales –mendigo, campesino, obispo, rey– a su fin. Revisando esta concepción tradicional, Jooss localizó la danza de la muerte en el campo de batalla. Dentro de las secciones enmarcadas, la Muerte convoca a sus víctimas: jóvenes soldados y su líder idealista, una mujer anciana, una chica joven y una mujer revolucionaria. La acción sugiere que la guerra destruye no solo a aquellos quienes van a luchar, sino también a todos los que se quedan en casa esperando a sus seres queridos.

Los Caballeros de Negro, enmascarados y con esmoquin, aparecían al inicio y al cierre de cada sección, y enmarcaban el resto de la acción con sus deliberaciones en torno a una gran mesa verde. Aunque gesticulan en desacuerdo, su disputa va revelando sus pactos, repitiendo exactamente los mismos pasos al principio y al final. La lógica de la secuencia presenta su discusión ritualizada como la causa continua de guerra. Ajenos a la destrucción causada por la danza de la muerte, continúan con sus maquinaciones.

¿Quiénes son los Caballeros de Negro? Esta es una cuestión clave para la interpretación política de la obra. En el período de posguerra Jooss insistía en la ambigüedad de sus identidades. En una entrevista realizada en 1976, el coreógrafo apuntaba que representaban a “todos los poderes que se pueden alcanzar en una guerra, y que al final, mediante sus conspiraciones, causan el conflicto”. Y añadía: “Yo no sabía y todavía no sé quiénes son ‘Los Caballeros de Negro’, no creo que sean diplomáticos. Debe de haber uno o dos diplomáticos entre ellos” (Markard, 1985: 49).

El hecho de que la coreografía dejara abierta a interpretación la identidad ambigua de los Caballeros de Negro ha llevado a múltiples explicaciones de la obra. Cuando la compañía de Jooss, en el exilio, llevaba de gira la obra durante los años de la Segunda Guerra Mundial, las bailarinas enmascaradas se veían, en gran medida, como líderes nazis. Cuando el Joffrey Ballet revivió el ballet en 1976, se asociaron con la “compleja industria militar” americana responsable de la Guerra de Vietnam. En otras palabras, las generaciones sucesivas de espectadores han identificado a los Caballeros de Negro en términos de las sucesivas élites de poder. De este modo, *Der Grüne Tisch* ha permanecido en el repertorio con su mensaje siempre de actualidad.

La obra tuvo una especial relevancia en el contexto de 1932, ya entonces los espectadores vieron claramente la alineación de Jooss con la política izquierdista. Tal y como el coreógrafo apuntó posteriormente, la obra bebía de dos fuentes: su visión de la Lübecker Totentanz y su lectura de la revista de izquierdas *Die Weltbühne*, en la que se publicaba la sátira política de Kurt Tucholsky. Jooss recordaba una frase recurrente en los escritos de Tucholsky: “‘No lo creas, no creas todas estas conversaciones de paz. Todo es basura, todo es falso; están preparando secretamente una nueva guerra’. Él tenía verdaderos secretos que podían probar que tenía razón.” (Markard, 1985: 49). Según Tucholsky y otros intelectuales de izquierdas vinculados con *Die Weltbühne*, cierta coalición de empresarios y conservadores ejercían el poder real en el gobierno de Weimar, igual que lo habían hecho durante el Imperio Alemán de Guillermo II. Capitalismo y militarismo estaban aliados.

La coreografía apoyaba la tesis de una alianza entre el capitalismo y militarismo dibujando una conexión entre los Caballeros de Negro y la figura del Especulador. A través de las secciones enmarcadas, el Especulador merodeaba como si fuera la presencia de un demonio, presidiendo el burdel, robando de los cuerpos de los soldados caídos, beneficiándose de la alteración social y la matanza de la guerra. De manera significativa, el Especulador es el único personaje dentro de las secciones enmarcadas que escapa de la Muerte, cayendo al suelo y rodando fuera del escenario justo antes del apagón que precede a la reaparición de los Caballeros de Negro. Tal y

como ha señalado Marcia Siegel, aunque la cualidad de movimiento del Especulador –la manera en que “se encoge, busca, se esconde”– contrasta con el movimiento de la Muerte –“imponente, contenido, directo y fuerte”–, comparte el modo evasivo de los Caballeros de Negro (Siegel, 1989: 20). Dentro de las secciones enmarcadas, el Especulador representa el funcionamiento del capitalismo empresarial, por lo que funciona como el sustituto de los Caballeros. Sus acciones muestran el alcance del capitalismo en el día a día.

Dado el talante de los políticos de izquierdas en los años próximos a la República de Weimar, tal lectura de *Der Grüne Tisch* era inevitable. Los nazis interpretaron correctamente las inclinaciones izquierdistas de Jooss y cuando llegaron al poder hostigaron al coreógrafo. El gobierno municipal de Essen destituyó a Fritz Cohen y a otros tantos judíos miembros de la compañía y apareció un artículo en el periódico local tildando a Jooss de “‘Moisés’ bailarín del templo”. El ataque decía en parte: “En la nueva Alemania el artista tiene la maldita obligación de ejercer disciplina espiritual y nacional debido a su misión pública. Si no puede hacerlo, debe abandonar la feria del arte alemán y exponer sus creaciones donde encuentre almas gemelas ¡espiritual y racialmente!” (Markard, 1985: 51). Jooss captó la indirecta y, junto con los miembros de su compañía, escapó cruzando la frontera hacia Holanda. Al día siguiente la Gestapo local llegó a su casa con una orden judicial de arresto. La compañía se exilió a Inglaterra y el coreógrafo no volvió a Alemania hasta 1949.

Traducción: © Zara Rodríguez Prieto 2013

Notas

[1] Mi reconstrucción deriva del guión publicado de Talhoff (1930a y b), de una copia del guión de Wigman (disponible en la Academia de Artes de Berlín) y de una breve película muda. La película original está disponible en la Federal Film Archive de Koblenz; se incluye un extracto sustancial en el documental de Snyder y Macdonald *Mary Wigman, 1886-1973: “Where the Fire Dances between the Two Poles”*.

[2] Ripley: “Music and the Dance”, NYPL-DC.

[3] Este análisis está basado en la visualización de la obra representada y en el vídeo *Dance in America* producido por Joffrey en 1982.

Bibliografía

Iros, E.: “Uraufführung von Albert Talhoff’s Totenmal,” *Die neue Zeit* 12, 1930.

Markard, A. y H. (eds.): *Jooss*, Ballett-Bühnen-Verlag, Colonia, 1985.

Mosse, G: “National Cemeteries and National Revival: the Cult of the Fallen Soldier in Germany”, *Journal of Contemporary History* 14, 1: 1-20, 1979.

Siegel, M.: "The green table – sources of a classic", *Dance Research Journal* 21, 1, 1989.

Talhoff, A.: *Totenmal: Dramatisch-chorische Vision für Wort, Tanz, Licht*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1930a.

— *The Call of the Death*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1930b.

Wigman, M.: *The language of Dance*, Middletown, Connecticut, Estados Unidos, 1966. Traductor: W. Sorrell. (*El lenguaje de la danza*, Ediciones del Aguazul, Barcelona, 2002. Trad. Carlos Murias Vila).

Texto publicado en inglés, «Dances of the Death: Germany before Hitler», en el libro de Susan Manning: *Ecstasy and the demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, University of California Press, Berkeley 1993; y posteriormente en Alexandra Carter (ed.): *The Routledge Dance Studies Reader*, Nueva York, 1998.

© Susan Manning 1993

Susan Manning. Profesora de Literatura, Teatro y *Performance Studies* en la Universidad de Northwestern (Estados Unidos). Autora de: *Ecstasy and the Demon: The Dances of Mary Wigman* (1993/2006) y *Modern Dance, Negro Dance: Race in Motion* (2004). Comisaria de *Danses noires/blanche Amerique* (2008) y co-editora de *New German Dance Studies* (2012).

TERPSÍCORE EN ZAPATILLAS DE DEPORTE: INTRODUCCIÓN

Sally Banes

Cuando Yvonne Rainer comenzó en los años sesenta a emplear el término “postmoderno” para definir el trabajo que ella y sus coetáneos estaban realizando en Judson Church y otros espacios, lo hizo en sentido cronológico. Su generación sucedía a la danza moderna, término que en su origen incluía a prácticamente toda danza-teatro que partía del ballet o del arte popular, pero que al final de los años cincuenta había definido su estilo y su teoría emergiendo como un género coreográfico específico basado en el empleo de movimientos estilizados y estructuras muy claras (tema y variaciones, ABA, etc.), y cuyo propósito era transmitir emociones y mensajes sociales. La composición coreográfica se apoyaba en elementos expresivos tomados del teatro tales como la música, el atrezzo, la iluminación y el vestuario. Las aspiraciones de la danza moderna, anti-académica por antonomasia, compaginaban lo primitivo y lo moderno. Gravedad, disonancia y una potente horizontalidad del cuerpo fueron herramientas para describir la estridencia de la vida moderna, y al mismo tiempo que los coreógrafos miraban al futuro, fundían su mirada en las danzas rituales de culturas no occidentales^[1]. Si bien los coreógrafos postmodernos eran especialmente conscientes de su papel opositor a la danza moderna, estaban profundamente sensibilizados con la crisis histórica que, al igual que el resto de disciplinas, atravesaba la danza, y se sentían a la vez portadores y críticos de dos tradiciones divididas de danza. Por un lado, la danza moderna, un fenómeno exclusivo del siglo XX, y por otro, el ballet, la *danse d'école*, que establece desde el Renacimiento sus cánones sobre belleza, gracia, armonía, y que se apoya en la poderosa verticalidad del cuerpo. Yvonne Rainer, Simone Forti, Steve Paxton y otros coreógrafos postmodernos de los sesenta no estaban unidos en términos estéticos, más bien les unía un acercamiento radical al concepto de coreografía y un deseo de reformular el lenguaje de la danza.

A comienzos de la década de los setenta comienza a emerger un nuevo estilo con sus propios cánones estéticos. En 1975 Michael Kirby publicó en *The Drama Review* un artículo dedicado a la danza postmoderna –una de las primeras veces que se empleó por escrito el término– donde propuso una definición del nuevo género:

“En la danza postmoderna, el coreógrafo no se preocupa por los aspectos visuales de la obra. El interés radica en el interior: el movimiento no se elige por sus características, sino por el resultado de ciertas

decisiones, objetivos, planes, esquemas, reglas, conceptos o problemas. Es válido cualquier movimiento que ocurra durante la actuación, siempre que se rija por principios de límite y control.” (Kirby, 1975: 3).

Según Kirby, la danza postmoderna rechaza la musicalidad, el significado, la caracterización, el humor y la ambientación, y hace uso del vestuario, la iluminación y los objetos en términos puramente funcionales. En la actualidad, la definición de Kirby parece demasiado limitada y se refiere solo a una de las diferentes etapas – danza postmoderna analítica– del desarrollo de la danza postmoderna que voy a trazar en este texto.

El término “postmoderno” tiene un significado diferente para cada disciplina artística y para la cultura en general. En 1975, el mismo año del artículo sobre danza postmoderna en *The Drama Review*, Charles Jencks lo utilizó para referirse a una nueva tendencia que había irrumpido en el campo de la arquitectura a comienzos de los sesenta. Según Jencks, el postmodernismo en arquitectura tiene un doble código estético: por un lado apela a lo popular, y por otro, a la concepción esotérica que muchos eruditos tienen de la historia (Jencks, 1977). En el ámbito de la danza de la época, quizá solo Twyla Tharp podría encajar en esa definición, pero su trabajo no era, por lo general, considerado danza postmoderna. (Mucha “nueva danza” de los ochenta podría entrar también en esa definición, pero en este momento resultaría revisionista llamar postmoderna solo a la danza de los ochenta, ya que, es más bien postmodernista [...]). En el ámbito de las artes visuales y el teatro, algunos críticos han empleado el término para referirse a obras que son copias o comentarios de una pieza anterior, lo cual supone un desafío a los valores de originalidad, autenticidad y maestría, y deriva en las teorías de Derrida sobre el simulacro. Esta idea es afín a algunas coreografías postmodernas, pero no a todas.

En danza, el término “postmoderno” crea una problemática más compleja, ya que la danza moderna histórica nunca fue realmente *moderna* y, a menudo, ha sido precisamente en el ámbito de la danza postmoderna donde se plantearon las cuestiones que definieron la modernidad en otras artes: el reconocimiento de los medios materiales, la revelación de las cualidades esenciales de la danza, la separación de elementos formales, la abstracción de las formas y la eliminación de referencias externas relacionadas con el sujeto. Por lo tanto, en muchos aspectos, la danza postmoderna funciona como arte *moderno*, pero se denominó *post* en sentido cronológico y, tal y como sucedió con el post-modernismo en otras artes, se opuso a la danza moderna. Entonces, dado que *moderno* en danza no implica una estética moderna, oponerse a la danza moderna no supone en absoluto oponerse a los criterios del arte contemporáneo, sino más bien todo lo contrario. La danza analítica postmoderna de los setenta trató de forma explícita las preocupaciones del arte contemporáneo, y en muchas ocasiones trabajó en colaboración con el arte visual

contemporáneo por antonomasia, la escultura minimalista[2]. Por otro lado, algunos aspectos de la danza postmoderna conectan con ciertas características postmodernas presentes en otras artes: el pastiche, la ironía, el juego, las referencias históricas, el uso de material vernáculo, la evolución de las culturas, el interés por el proceso más que por el resultado, la búsqueda de una nueva relación entre el artista y el público, y la ruptura de los límites entre disciplinas artísticas y entre el arte y la vida[3]. Algunas de las propuestas coreográficas de los ochenta se han posicionado incluso más cerca de las inquietudes y la técnica, en especial la del pastiche, del postmodernismo en otras disciplinas. No merece la pena la confusión que produciría ser escrupulosos y denominar *postmoderna* a la danza postmoderna de los sesenta y los setenta, y *postmodernista* a la nueva danza de los ochenta. Yendo aún más lejos, considero que la danza vanguardista durante las tres décadas es unitaria y puede abarcarse con un solo término, y continúo recomendando el vocablo “postmoderno”. No obstante, el uso de la palabra merece otra salvedad: si bien fue una coreógrafa quien la empleó por primera vez en el ámbito de la danza, en la actualidad muchos críticos y coreógrafos piensan que resulta restringida e inexacta, y algunos escritores la utilizan de forma tan imprecisa que puede significar todo o nada. En cualquier caso, dado que el término se ha empleado pródigamente durante casi una década, considero que más que evitarlo, debemos definirlo y utilizarlo de forma discriminada.

Los años sesenta: danza postmoderna disidente

Los primeros coreógrafos postmodernos asumieron la tarea de purgar y corregir las promesas que la danza moderna había dejado incumplidas en lo referente al uso del cuerpo y a la función social y artística del arte coreográfico. Más que liberar al cuerpo y hacer la danza accesible incluso a niños pequeños, o plantear un cambio social y espiritual, la danza moderna había evolucionado hacia una forma artística esotérica dirigida a una élite y estaba más alejada de la gente de la calle que el ballet. Su léxico corporal se había anquilosado en un vocabulario estilizado, las coreografías se habían abotagado con significados literarios, dramáticos y emocionales, y en muchas ocasiones la estructura jerárquica de las compañías no permitía a los coreógrafos jóvenes entrar en el gremio implícito de los maestros.

Por razones obvias, el ballet no podía ser una alternativa a la danza moderna, por lo tanto, había que crear algo nuevo. Aunque Merce Cunningham rompió de forma radical con la danza moderna clásica, su obra conservaba ciertas restricciones técnicas y contextuales: su vocabulario continuó siendo especializado y técnico, y casi todas sus piezas se presentaban en teatros. Cunningham es una figura que permanece en el límite entre la danza moderna y la danza postmoderna. Su estilo de

movimiento, vertical y vigoroso, y el empleo del azar –que secciona tanto los elementos escénicos, el tiempo y las partes del cuerpo, como el significado de la danza– configura una imagen física del intelecto moderno. El énfasis en los aspectos formales de la coreografía, en la separación de la escenografía y la música de la danza, y en el cuerpo como el medio sensual de la forma artística, lo sitúan como un artista contemporáneo. Sus piezas y las teorías de John Cage, su colaborador habitual, constituyen un punto de partida o de ruptura para muchas de las ideas y acciones de los coreógrafos postmodernos. En cierto sentido, Cunningham rompió con la danza moderna sintetizándola con ciertos aspectos del ballet, y la generación que le sucedió rechazó de lleno esa síntesis[4].

Rompiendo las reglas de la danza moderna e incluso de la vanguardia de los cincuenta (que incluye no solo a Cunningham, sino también a artistas como Ann Halprin, James Wearing, Merle Marsicano, Aileen Passloff, y otros)[5], los coreógrafos postmodernos encontraron nuevas formas de situar el lenguaje de la danza por encima de su significado. Su programa se ajustó muy bien a la tendencia cultural que Susan Sontag reflejó en *Against Interpretation* (Contra la interpretación), un libro que reunía ensayos escritos entre 1962 y 1965. En el texto que da el título al libro, Sontag reclama un arte –y una crítica– transparente, que no “signifique” sino que ilumine una vía abierta a la experiencia.

“Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a ver más, a oír más, a sentir más. Nuestra misión no consiste en percibir en una obra de arte la mayor cantidad posible de contenido, y menos aún en exprimir de la obra de arte un contenido mayor que el ya existente. [...] La función de la crítica debiera consistir en mostrar cómo es lo que es, inclusive qué es lo que es y no en mostrar qué significa.” (Sontag, 1966: 14).

Los primeros coreógrafos postmodernos no centraron sus piezas en un análisis frío de las formas, sino en la investigación del propio lenguaje coreográfico. La danza postmoderna cuestionó la naturaleza, la historia, la función y la estructura de la danza, e impuso un espíritu de permisividad y rebelión desinhibida que presagiaba la agitación política y cultural de finales de los sesenta. Las piezas de la primera generación de coreógrafos mostraron que estos no se desvinculaban únicamente de la danza moderna con sus mitos, héroes y metáforas psicológicas, sino también de la elegancia del ballet e incluso de otras influencias más cercanas a la danza postmoderna. El periodo disidente abarcó aproximadamente de 1960 a 1973; durante los ocho primeros años se vivió un estallido inicial de formas y definiciones, y emergieron algunos de los temas principales del movimiento: las referencias a la historia, el nuevo uso del tiempo, el espacio y el cuerpo, y las dificultades para definir la danza.

El primero de ellos suponía en cierto modo una manera de mirar atrás, de reconocer la herencia que ellos mismos habían decidido repudiar. Algunas piezas

establecían un diálogo con su propia historia por medio de referencias a otras tradiciones dancísticas, a menudo formuladas en términos irónicos, como el grito de Yvonne Rainer inmersa en tul blanco en *Three Seascapes* (1962), o las instrucciones de David Gordon sobre cómo hacer una exitosa pieza de danza moderna en *Random Breakfast* (1963).

Otros artistas miraban al presente y al futuro, y a través de sus piezas se preguntaban qué podía ser esta nueva danza: en *Huddle* (1961), de Simone Forti, los intérpretes se turnaban durante diez minutos para arrastrarse sobre la cúpula de cuerpos; *For Carola* (1963), de Elaine Summers, consistía en tumbarse muy despacio; en *Flat* (1964), Steve Paxton se vestía y desvestía a cámara lenta y quedaba congelado en la pausa en llamativas poses; y en *Trío A* (1966), Yvonne Rainer creaba un catálogo de movimientos no modulados en un tiempo plano y no teatral despojado del dinamismo del fraseo habitual preparación-clímax-recuperación de la danza moderna y el ballet.

La experimentación con el espacio se llevó a cabo bien en la propia composición de las piezas, incorporando detalles arquitectónicos en la coreografía o experimentando con superficies alternativas al suelo, o trasladando la presentación de las piezas a espacios alternativos al teatro como galerías de arte, *lofts* o iglesias. Forti, que nunca perteneció al Judson Dance Theater, presentó sus dos primeras obras, *Roller* y *See-Saw* (1960), en una galería, y *Evening of Dance Constructions* (1961) en el *loft* de Yoko Ono en la calle Chambers; en esta pieza el público caminaba alrededor de unas coreografías prácticamente estáticas, como si se tratase de esculturas. Este empleo del espacio no solo suponía una ruptura con la danza moderna, sino que los lugares escogidos por Forti desplazaban la práctica coreográfica al espacio de las artes visuales y elevaban el estatus del coreógrafo al de artista visual. Trisha Brown presentó su trabajo en el tejado de un gallinero y en un aparcamiento, sus *Equipment Pieces* emplazaron a los bailarines a caminar sobre fachadas de edificios, árboles y paredes. Los componentes del Judson Dance Theater actuaron en el gimnasio y en el altar de la iglesia, también en una pista de patinaje en Washington D.C. y en el diminuto Gramercy Arts Theater, cuyo escenario era tan reducido que todas las coreografías se convirtieron en acciones mínimas. Paxton presentó *Afternoon* (1963) en una granja en Nueva Jersey y actuó en 1965, junto a Deborah Hay, en los jardines de un club de campo en Monticello (Nueva York). A finales de los sesenta, muchos productores organizaron festivales de danza al aire libre, y el impulso de actuar fuera del espacio escénico pasó de ser una elección estética de los artistas a una estrategia de marketing de los productores. Al final de la década, los museos y las galerías de arte se convirtieron en el lugar de presentación más habitual para la danza postmoderna; lo cual fue posible en parte

porque durante los sesenta los artistas visuales comenzaron a presentar acciones o vídeo-instalaciones en vez de crear objetos que colocar en las paredes o el suelo de los museos. Por lo tanto, los eventos coreográficos encajaron muy bien, desde una perspectiva tanto estética como práctica, en la programación de museos y festivales de arte tanto en Europa como en Estados Unidos.

Las cuestiones sobre el cuerpo y su potente significado social se trataron de forma frontal. El cuerpo se convirtió en el objeto de la danza y dejó de ser el instrumento de metáforas expresivas. Las primeras piezas de danza post-moderna sometieron al cuerpo, y a sus funciones y poderes, a un examen descarado. Una forma fue la relajación, la pérdida de control que ha caracterizado la técnica de la danza occidental. Los coreógrafos trabajaron de forma deliberada con intérpretes sin formación en danza en busca de un cuerpo “natural”. Otra estrategia fue la liberación de pura energía en piezas como *Lateral Splay* (1963), de Carolee Schneemann, donde los bailarines se precipitaban a toda velocidad por el espacio hasta encontrarse con un objeto o con otro cuerpo; o en los *contact-improvisation* “violentos” (1961) de Brown, Forti y Dick Levine. También el uso del desnudo en piezas como *Word, Words* (1963) de Rainer y Paxton, o *Site* (1964) y *Waterman Switch* (1965) de Robert Morris. En algunas piezas se comía en escena, y en varias obras de Paxton aparecían tubos hinchables que recordaban a conductos del aparato digestivo. *Meat Joy* (1964) de Schneemann y el dueto “Love” en la pieza *Terrain* (1963) de Yvonne Rainer, trataban de forma explícita sobre el imaginario sexual[6].

El problema de los primeros coreógrafos postmodernos para encontrar una definición de danza giraba en torno a cuestiones relacionadas con el tiempo, el espacio y el cuerpo, pero iba más allá, abarcando otras artes y reafirmando proposiciones sobre la naturaleza de la danza. Juegos, deportes, concursos, el simple hecho de andar y correr, los gestos implícitos al tocar un instrumento o dar una conferencia, incluso el movimiento de una película o la acción mental del lenguaje, eran considerados danza. Estos artistas presentaban sus piezas como coreografías, no por su contenido, sino por su contexto, simplemente porque se enmarcaban como tal. Esta apertura de los límites de la danza suponía una ruptura con la danza moderna cualitativamente diferente a cuestiones sobre el tiempo, el espacio y el cuerpo. Estar desnudo era más radical que ir descalzo, pero es una acción de la misma naturaleza. Denominar danza a una pieza por la relación funcional con su *contexto* (más que por su estructura interna de movimiento o *contenido*) suponía cambiar los términos de la teoría coreográfica situándola junto a la teoría “institucional” del arte contemporáneo[7].

La etapa transcurrida entre 1968 y 1973 fue un periodo de transición en el cual se exploraron al menos tres nuevas cuestiones: la política, el compromiso del público y

la influencia no occidental. Muchas piezas trataron de forma abierta temas políticos, ya expuestos de forma implícita en los primeros sesenta, en torno a participación, democracia, cooperación y ecología. Al mismo tiempo que el teatro y la danza aumentaron su compromiso político, los movimientos radicales de finales de los sesenta –anti-belicismo, poder negro, feminismo, movimientos estudiantiles y grupos gays– emplearon estrategias teatrales para escenificar su lucha. Algunos coreógrafos movilizaron grupos numerosos en sus piezas. En 1970 Yvonne Rainer presenta *WAR*, una versión de *Trio A* para el *Judson Flag Show*, y una protesta callejera; su pieza *Continuous Project-Altered Daily* (1970), examina no solo las fases y formas de la representación, sino también cuestiones de liderazgo y control. *Untitled Lecture*, *Beautiful Lecture*, *Audience performances* (todas de 1968), *Intravenous Lecture* (1970), *Collaboration with Wintersoldier* (1971) y *Air* (1973), de Steve Paxton, eran piezas didácticas que hablaban de forma más o menos abierta sobre la censura, la guerra, la intervención personal y la responsabilidad cívica. El colectivo de improvisación Gran Union se crea en 1970 y al año siguiente presenta una actuación benéfica para los Black Panthers; ese mismo año se crea un colectivo de mujeres que trabaja la improvisación, *Natural History of the American Dancer*. En 1972 Steven Paxton y otros artistas iniciaron la *contact improvisation*, una técnica que trabaja la caída, el trabajo en dúo y las improvisaciones físicas; pero también se trata de un lenguaje con connotaciones políticas y sociales implícitas y que evoluciona como una red social alternativa. Las acciones de *contact improvisation* parecen proyectar un estilo de vida que apoya propuestas basadas en la confianza y la cooperación, además de un modelo posible de mundo donde la improvisación representa la libertad y la capacidad de adaptación.

Si bien desde su origen la danza postmoderna se vio influenciada por formas no occidentales y movimientos filosóficos a través de John Cage y el budismo zen, a finales de los sesenta esta tendencia se pronunció aún más: muchos coreógrafos sustituyeron los cursos de danza por clases de Tai Chi Chuan o Aikido; y otros, como es el caso de Rainer, encontraron nuevas fuentes de narrativa en los drama épicos y mitológicos de la India. La fascinación norteamericana por el Tercer Mundo no solo se hizo eco en la danza postmoderna y en el renacer de la danza negra, sino también en formas culturales diversas como las películas de *kung-fu*, los cultos religiosos hindúes, las sectas políticas maoístas o la moda oriental y africana en el vestir; todo ello refleja un cambio en las relaciones de poder con los países de África y el Lejano Oriente, sin olvidar el impacto de la guerra de Vietnam. Estas crisis políticas suscitaron conflictos entre valores occidentales y orientales tan básicos como las actitudes hacia el espacio y el cuerpo. Las nuevas direcciones en un cambio político generaron nuevos modelos para la composición coreográfica –por

ejemplo, la imagen de millones de chinos levantándose temprano para practicar Tai Chi Chuan por cuestiones de salud y de espíritu comunitario—. Por razones históricas y políticas complejas, la estética y la función social de la danza negra de los sesenta divergió bruscamente del movimiento de la danza postmoderna, predominantemente blanco. Aunque la danza africana se convirtió en una fuente de referencia importante para los coreógrafos negros en los sesenta y setenta, los coreógrafos postmodernos se sintieron más atraídos por las formas orientales.

1970: danza postmoderna analítica

Hacia 1973 emergen un amplio abanico de temas en torno a la danza postmoderna que dan inicio a una nueva fase de consolidación y análisis cimentada sobre las cuestiones surgidas de los experimentos de los años sesenta. Había nacido un nuevo estilo: un estilo reduccionista, fáctico, objetivo y pragmático; aquel al que se refería Michael Kirby (1975). La danza se había desprendido de elementos expresivos como la música, la iluminación, el vestuario, el atrezzo, etc. Los intérpretes vestían de forma casual –pantalón de chándal, camiseta o ropa de calle– y bailaban en silencio en espacios luminosos. Los mecanismos estructurales de repetición e inversión, los sistemas matemáticos, las formas geométricas, el contraste y la comparación permitían el escrutinio del puro, y a menudo simple, movimiento. Si bien las primeras piezas de danza postmoderna fueron polémicas por su ofensiva teórica –un catálogo de diversas formas de rechazo a la entonces predominante y constreñida definición de danza–, la danza postmoderna analítica resulta programática por su empuje teórico. Esto significa que los coreógrafos asumieron el compromiso de redefinir el concepto de danza a la luz de las polémicas surgidas en los sesenta, y lo hicieron con una idea muy clara de cómo esa definición debía reivindicarse: enfatizando la propia estructura coreográfica y situando en un primer plano el movimiento *per se*. Su objetivo consistía en ubicar la atención del público en la danza misma, por medio de piezas basadas en la estructura y el movimiento, sin referencias ni efectos abiertamente expresivos o ilusionistas. *Trio A*, pieza coreografiada por Yvonne Rainer en 1966, fue un ejemplo temprano de danza analítica; otras piezas paradigmáticas fueron las *Accumulation Pieces* y *Structured Pieces* de Trisha Brown, o *Calico Mingling* (1973), de Lucinda Childs, compuesta para cuatro bailarines y basada en simples patrones de caminar hacia delante y hacia atrás en frases de seis pasos que trazaban recorridos semicirculares o lineales. Los solos de improvisación que Steve Paxton realiza en los setenta continúan con la tendencia analítica ya presente en su investigación sobre la acción de caminar iniciada en 1961 con *Proxy*.

La danza postmoderna analítica convierte el movimiento, desprovisto de

expresión personal, en objeto de la danza: el uso de marcadores, la referencia a trabajos o actividades cotidianas y los comentarios verbales enfatizan ese matiz de neutralidad. Las tareas eran una forma de producir un movimiento impersonal, concentrado y real, orientado a un objetivo en un sentido inmediato. Todas estas estrategias ya se habían empleado en los sesenta, pero en los setenta se convierten en la tendencia predominante (aunque no exclusiva) y se organizan de forma cada vez más programática. Algunos coreógrafos continuaron trabajando según códigos postmodernos anteriores (Carolee Schneemann, por ejemplo, presentó acciones en torno a temas relacionados con el cuerpo femenino) o evolucionaron hacia otras disciplinas (como Deborah Hay o Yvonne Rainer, quien en los setenta saltó de la danza al cine pasando por el arte de acción).

Las piezas analíticas prestaron atención al funcionamiento del cuerpo de un modo casi científico; como ocurre, por ejemplo, con el movimiento muscular de Baty Zamir cuando recorre sus esculturas aéreas; o con las presentaciones de *contact improvisation*, donde es posible examinar la configuración de una suspensión o un impulso. El enfoque anti-ilusionista requería que el público pudiera ver de cerca las piezas y que se diera visibilidad a las unidades coreográficas más pequeñas, desviando el énfasis de la frase al paso o al gesto. Los coreógrafos definieron un nuevo virtuosismo, el heroísmo de lo cotidiano, que combinaba inteligencia física con una puesta en escena muy sencilla. Según he observado, el estilo y el enfoque de la danza postmoderna son afines a los valores de la escultura minimalista, y también al legado de la era posterior al Watergate y a la crisis del petróleo en su voluntad de desnudar los hechos y proteger los medios. Los niveles de energía en las piezas de danza postmoderna son bajos, y una de las diferencias más claras respecto a la danza moderna, el ballet o la danza negra, es el rechazo a la musicalidad y a la organización rítmica. Los coreógrafos analíticos también prescindieron de estructuras dramáticas, contraste y resolución; el cuerpo de sus bailarines se mostraba relajado, lo cual no impedía que fueran cuerpos entrenados, aunque sin la musculación del ballet y la danza moderna[8]. Las piezas de danza analítica postmoderna situaban al espectador en el interior del proceso coreográfico, bien por medio de la participación directa o de la desnudez de los dispositivos. Estas piezas no pretendían tener un sentido expresivo –como el contenido psicológico o literario de la danza moderna–, sin embargo, sí querían hacer visible el descubrimiento y la comprensión de las formas y los procesos, y también el esfuerzo por ser objetivos, el estilo pragmático, la actitud informal y serena, la sensación de “esto es lo que es”. Por lo tanto, no eximían de significado a sus piezas, sino que éste constituía un aspecto crucial de su trascendencia. En algunos aspectos, Grand Union se acerca al primer periodo de la danza postmoderna al proponer una problemática más

imprecisa. No obstante, su trabajo se engloba dentro de la danza analítica porque trata a menudo de revelar los medios de la representación: desde las estructuras coreográficas al despliegue de la química psicológica entre los intérpretes. Grand Unión desmitifica el teatro, al mismo tiempo que lo crea.

1970: La metáfora y lo metafísico

Si bien el estilo analítico dominó la danza postmoderna en los primeros años de la década de los setenta, también surgieron otras tendencias inspiradas en distintas fuentes. El aspecto espiritual del propio ascetismo que condujo a la desnudez del movimiento condujo, en cierto modo, a la expresión devocional. El interés por la danza no occidental trajo consigo la atracción por su función espiritual, religiosa, sanadora y social en otras culturas. La disciplina de las artes marciales provocó una nueva actitud metafísica. La experiencia de la vida en comunas inspiró formas dancísticas que expresaban o estimulaban vínculos sociales. La danza se convirtió en un vehículo de expresión espiritual como muestra el ejemplo de los solos que Deborah Hay realizó en los setenta, los cuales incluían imágenes cósmicas que recordaban a las danzas de los templos hindúes; o las *Wonder Dances* de Barbara Dilley, que exploraban el movimiento meditativo y los momentos explosivos de flujo estático, fruto del interés de la coreógrafa por el budismo tibetano. La danza también se convirtió en vehículo de expresión comunitario con carácter espiritual: las obras de teatro mítico de Meredith Monk, como por ejemplo *Education of the Girlchild*, que planteaba el retrato de una tribu o familia de mujeres heroicas; las piezas de Laura Dean y Andy deGroat, en especial las *Spinning Dances* que recuerdan a las danzas sufís y se sitúan en un lugar intermedio entre las imágenes de devoción privada y colectiva; o las *Circle Dances*, de Deborah Hay, que presentan al espectador una especie de danza popular organizada según instrucciones para poder bailar en cualquier ocasión. Los “rituales” de Ann Halprin tenían el propósito de crear comunidades y de sanar física y psicológicamente, utilizaba técnicas parecidas al *Esalen* por medio de las cuales guiaba grupos compuestos por bailarines y gente sin formación en danza para que crearan sus propias composiciones coreográficas bien individuales o colectivas. Kenneth King planteaba sus piezas como metáforas de los sistemas tecnológicos de información y poder, y situaba la propia mente como una categoría metafórica. Por ejemplo, *The Telaxic Synapsulator* (1974), interpretada de forma simultánea a *Radioac-Dance Spell* (1978), incluía la lectura de extractos del texto de Marie Curie “Radioactive Substances”, la proyección de diapositivas que mostraban los efectos destructivos de la radiactividad, la interpretación de unos bailarines emulando la descomposición de los elementos químicos, y la presencia de una máquina sorprendente cuyas partes giraban y

brillaban. Dentro de esta categoría, muchos también sitúan el teatro de imágenes de Robert Wilson, que a menudo incluía piezas de coreógrafos como Kenneth King, Andy deGroat, Lucinda Childs y Jim Self.

La danza postmoderna metafórica incluye elementos teatrales –como el vestuario, la iluminación, la música, el atrezzo, los personajes y el humor– que habían quedado excluidos por la corriente analítica; todo ello, unido a la creación de metáforas expresivas y de representación, puede recordar a la danza moderna, pero al mismo tiempo difiere de ella en cuestiones tan básicas e importantes, que parece más apropiado situarla como una corriente de danza postmoderna. Estas piezas se apoyan en técnicas y procesos postmodernos como la yuxtaposición radical, a menudo emplean objetos y movimientos cotidianos, proponen nuevas relaciones entre el intérprete y el espectador, articulan nuevas experiencias en torno al espacio, el tiempo y el cuerpo, incorporan el cine y el lenguaje, emplean estructuras de quietud y repetición y participan del mismo sistema de distribución en galerías, *lofts* y otros espacios que se han convertido en el escenario de la danza postmoderna, y se presenta a sí misma como tal.

Traducción: © Amparo Écija 2013

Notas

[1] Para entender las estructuras tradicionales de la danza moderna, ver las tres “biblias” sobre el tema: Horst, Louis: “Pre-Classic Dance Forms”, *The Dance Observer*, Nueva York, 1937 (reeditado en *Dance Horizons*, 1972); Horst, Louis and Russell, Carroll: *Modern Dance Forms*, Impulse Publications, San Francisco, 1961; Humphrey, Doris: *The Art of Making Dances*, Rinehart, Nueva York, 1959 (reeditado en Grove Press, 1962).

[2] Noël Carroll desenmarañó con especial claridad algunas de estas cuestiones en su conferencia sobre el postmodernismo en las artes y en la cultura en general impartida el 16 de julio de 1985 en Jacob’s Pillow, Becket, Massachusetts.

[3] Jerome Rothenberg discute algunos de estos aspectos del postmodernismo en: “New Models, New Visions: Some Notes Toward a Poetics of Performance” en Benamou, M. y Caramello, C. (eds.): *Performance in Postmodern Culture*, Coda Press, Madison, WI, 1977. En “Postmodern Dance and the Repudiation of Primitivism”, *Partisan Review* 50 (1983), Roger Copeland argumenta que la danza moderna luchó por la síntesis, en lo referente a la forma, y por la unidad, en relación a la experiencia del público. La pérdida de confianza en el lenguaje sustenta los anhelos primitivistas de los bailarines *modernos*. Aquí y en un segundo artículo, “Postmodern Dance / Postmodern Architecture / Postmodernism”, *Performing Arts Journal* 19, 1983, pp: 27-43, Copeland hace una serie de observaciones muy interesantes sobre la danza postmoderna. En cualquier caso su definición es mucho más limitada que la que yo propongo aquí, aunque sugiere la posibilidad de dos ámbitos diferenciados en la danza postmoderna (ibídem: 33).

[4] Sobre descripciones y análisis del trabajo de Merce Cunningham, ver: Cunningham, Merce: *Changes: Notes on Choreography*, Something Else Press, Nueva York, 1968; Banes, Sally and Carroll, Noël: “Cunningham and Duchamp”, *Ballet Review* 11, 1983, pp: 73-79; Copeland, Roger: “The Politics of Perception”, *The New Republic*, 1979.

[5] Sobre la vanguardia de la década de los cincuenta, ver: Johnston, Jill: “The New American Modern Dance” en Kostelanetz R. (ed.): *The New American Arts, Collier Books*, Nueva York, 1967, pp: 162-193; Cohen, Selma J: “Avant-Garde Choreography”, *Criticism* 3, 1961.

[6] Muchas de estas obras se describen en los capítulos del libro *Terpsichore in Sneakers*, y en: Banes, Sally: *Democracy's Body: Judson Dance Theater 1962-64*, UMI Research Press, Ann Harbour, 1983.

[7] Sobre la teoría institucional del arte ver: Dickie, George: *Art and the Aesthetic*, Cornell University Press, 1974.

[8] Existen dos piezas que muestran de forma muy clara estos aspectos estilísticos: *Calico Mingling* de Childs y *Trio A* de Rainer.

Bibliografía

Jencks, Charles: *The Language of Post-Modern Architecture*, Rizzoli, Nueva York, 1977.

Kirby, Michael: “Introduction”, *The Drama Review* 19, Nueva York, 1975.

Sontag, Susan: *Against Interpretation*, Farrar, Strauss and Giroux, Nueva York, 1966. *Contra la interpretación* (1984), Alfaguara, Barcelona, 1996. Trad. Horacio Vázquez Rial).

Versión reducida del prólogo escrito por Sally Banes para la edición de 1987 de *Terpsichore in Sneakers*. Sally Banes (1977): “Introduction to the Wesleyan Paperback Edition”, *Terpsichore in Sneakers*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 1987.

© Sally Banes, Wesleyan University Press

Sally Banes. Profesora emérita de teatro y danza en la Universidad de Wisconsin-Madison. Autora, entre otros, de los libros: *Terpsichore in Sneakers: Post-modern Dance* (1987), *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962–1964* (1993), *Greenwich Village 1963: Avant-garde Performance and the Effervescent Body* (1993), *Writing Dancing in the Age of Postmodernism* (1994), *Dancing Women: Female Bodies on Stage* (1998), *Subversive Expectations: Performance Art and Paratheater in New York 1976–1985* (1998), *Before, Between, and Beyond: Three Decades of Dance Writing* (2007); y editora de: *Reinventing Dance in the 1960s: Everything was Possible* (2003).

DANZA Y EMANCIPACIÓN.

LA DANZA-TEATRO DE PINA BAUSCH

Norbert Servos

“¿Cómo nos escuchamos por primera vez? Como infinito canto a uno mismo y en la danza. Aún carecían de nombre. No vivían en sí mismas ni nadie las había moldeado personalmente. Poseían, allí donde se las encontraba, la atracción del origen primordial. Pero primero tendrían que encontrar un vehículo que les permitiera prepararse amplia y firmemente para alcanzar la expresión.” (Bloch, 1974: 7).

Cuando en la temporada 1973/74 Pina Bausch se hizo cargo de la danza-teatro de los escenarios de Wuppertal, se produjo un giro en el desarrollo estancado de la escena alemana del ballet. Ya antes otros coreógrafos –como Johann Kresnik en Bremen y Gerhard Bohner en Darmstadt– habían empezado a desafiar los estrechos marcos de expresión tanto de la danza clásica como de la moderna y a buscar formas nuevas más afines a la época; pero solo la compañía de Wuppertal, bajo la dirección de Pina Bausch, consiguió instaurar el concepto de “danza-teatro”, que hasta entonces se había utilizado de forma ocasional como nombre para compañías o como sinónimo de un género independiente. La danza-teatro, una mezcla de recursos teatrales y dancísticos, abrió una nueva dimensión a ambos géneros. De forma programática, esa definición se refería a un teatro interesado en cosas distintas, tanto formalmente como en relación al contenido. Y sirvió básicamente para presentar piezas escénicas que aspiraban a algo nuevo en la forma y en el contenido.

El teatro-danza de Wuppertal descubrió y desarrolló espacios de libertad inusitados en el contexto de una cultura del ballet que en esencia –exceptuando pocos centros experimentales como Bremen, Darmstadt y Colonia– se contentaba con la conservación y la actualización titubeante del legado clásico o con la danza moderna importada de Estados Unidos. La tradición propia de la danza expresionista asociada a nombres como Mary Wigman, Rudolf von Laban, Harald Kreutzberg o Gret Palucca, estaba prácticamente muerta desde la II Guerra Mundial. Empeñados como estaban en un teatro apolítico, supuestamente atemporal, preferían evitar la confrontación con sus provocadores ancestros, cuya renuncia radical a las zapatillas de punta y al tutú, ya en los años veinte, instaba a una nueva comprensión del cuerpo. John Cranko, un innovador –si bien en la danza clásica–, seguía siendo la excepción.

Ahora por primera vez, con Pina Bausch, parecía retomarse –al menos de manera indirecta– el contacto con la tradición revolucionaria casi olvidada; pero se hacía de

una forma totalmente nueva, olvidando su patetismo y su fatalismo universal. Pieza a pieza, la danza-teatro de Wuppertal fue consiguiendo aquello a lo que aspiraron los coreógrafos expresionistas pero no llegaron alcanzar: la emancipación de la danza de las limitaciones del texto, su liberación de ilusiones y fábulas y su posición en relación a la realidad.

Gracias a su formación con Kurt Jooss en la Escuela Folkwang de Essen, caracterizada por una comprensión del movimiento de danza expresionista, así como a sus estancias en Nueva York, donde se familiarizó con la danza moderna, Pina Bausch creó con sus primeras piezas (entre las cuales la más destacada podría ser la coreografía de Stranvinsky *Frühlingsopfer* (La consagración de la primavera)) una síntesis muy original de la tradición alemana y la moderna estadounidense. Y en estas obras, todavía totalmente desarrolladas en un contexto convencional, ya se apreciaba de forma evidente la extraordinaria calidad de su danza-teatro. Sus bailarines liberaban en el escenario una energía hasta entonces desconocida, los cuerpos contaban historias con honestidad, independientes de cualquier significado superpuesto. Aunque la versión de Bausch de *Frühlingsopfer*, de las óperas *Iphigénie en Tauride* y *Orfeo ed Euridice*, así como la posterior *Blaubart* (Barba Azul) todavía se ajustaban a los requerimientos de un argumento, en ellas Pina Bausch ya fue mucho más allá de lo que hasta entonces se entendía por la puesta en escena de un libreto. No “coreo-grafió” el material, sino que utilizó elementos aislados del argumento como punto de partida para su propio mundo de asociaciones. Mientras otros coreógrafos se esforzaban en la traducción de música e historia a movimiento, la danza-teatro trabajaba directamente desde y con las energías del cuerpo. Esos materiales se narraban como historia del cuerpo, no como literatura bailada.

Desde el comienzo de su trayectoria ya era evidente un cambio de paradigma en la forma de verse a sí misma como coreógrafa. En 1969, en la pieza corta *Im Wind der Zeit*, con la que Pina Bausch ganó el concurso de coreografía de la Academia de Verano de la Danza de Colonia, mostró su talento coreográfico –naturalmente enorme– en el marco convencional de la danza contemporánea. Sin embargo, un año después, abandonó el *bailar bonito*. *Nachnull* relataba por medio de movimientos bruscos y abultados una catástrofe que acaba de pasar, tras la cual las bailarinas actuaban convertidas en esqueletos por medio de su vestuario.

También el año siguiente, 1971, Pina Bausch prosiguió en esa nueva dirección crítica con su tiempo. En su primera pieza para un teatro municipal, la coreografía *Aktionen für Tänzer* (Acciones para bailarines), que se realizó por invitación del director artístico de Wuppertal Arno Wüstenhöfer, los bailarines volvían a representar formas desfiguradas. Alrededor de una muchacha amortajada, yaciendo en una cama de hierro, la coreógrafa desarrolló una danza fúnebre grotesca que

casaba a Eros y Tánatos de manera estrambótica. Por primera vez también se encuentran aquí los elementos escénico-teatrales que en lo sucesivo integraría Pina Bausch cada vez más en sus piezas.

Es cierto que después recurriría de nuevo al repertorio establecido de movimientos de la danza moderna con su coreografía de “Venusburg” (Castillo de Venus) –alabada por la crítica– para el *Tannhäuser* de Wagner (1972), así como para las óperas de danza *Iphigénie en Tauride* (1974) y *Orfeo ed Euridice* (1975) de Gluck. Pero aquí ya se anunciaba esa mezcla de fuerza emocional y claridad formal que ha caracterizado hasta hoy a la danza-teatro de Wuppertal. Además, a través de ambas óperas de danza, se presentó un tipo de pieza que no existía hasta entonces.

En la obra que significaría su debut en Wuppertal en la primavera de 1974, Pina Bausch realizó una incursión en el problemático mundo de los miedos de la infancia, al que sin embargo no recurriría de nuevo. No obstante, la ruptura hacia la nueva forma, que obtendría validez mundial más adelante bajo el nombre danza-teatro, se anunció más bien en el espectáculo de revista de media hora de duración titulado *Ich bring dich um die Ecke* (Te llevo a la esquina) en diciembre de 1974. En él sus bailarines no solo bailaban, sino que también cantaban y jugaban. El formato de revista no solo ofrecía la oportunidad de conseguir un carácter de entretenimiento, sino que también daba lugar a una observación crítica y detallada sobre el propio medio. Pina Bausch se acercó a lo que en el futuro se convertiría en su tema central: la relación entre ambos sexos y sus intentos tragicómicos de alcanzar la felicidad. El verdadero descubrimiento de esa velada fue observar que la forma trivial de la revista se presta perfectamente a la exploración de las relaciones interpersonales. La contraposición poética entre la realidad cotidiana y los modelos difundidos a escala masiva se convertiría en los siguientes años en el tema definitorio de la danza-teatro de Wuppertal.

De esta forma, el verdadero significado del trabajo de Pina Bausch radica en su ampliación del concepto de danza, que libera al término coreografía de su limitada definición como sucesión cohesionada de movimientos. Poco a poco, la danza se convertía en un objeto al que se cuestionaba, cuyo lenguaje tradicional de expresión ya no se daba por hecho. La danza-teatro se construye a partir de lo que se podría denominar *teatro de la experiencia* y evoluciona hacia un teatro que transmite estéticamente la realidad, y la hace directamente experimentable en directa confrontación como realidad corporal. La danza-teatro de Wuppertal, al liberarse del yugo del texto y por ello dar concreción a la abstracción de la danza, condujo a ésta –por primera vez en su historia– a tomar conciencia de sí misma, a emanciparse y encontrar sus propios medios.

Los esfuerzos de los planos: el teatro de la experiencia

Ya el primer espectáculo de danza de Pina Bausch en Wuppertal tuvo una acogida dividida y controvertida por parte la crítica. Este debut innovador de danza-teatro no se dejaba clasificar sin resistencias en el canon vigente de valores y categorías, se alejaba de aquello que hasta entonces se entendía por danza. Las reacciones abarcaban desde una observación perpleja y desconcertada hasta un rechazo categórico. Lo iritantemente nuevo de los trabajos de Pina Bausch es que exigían claramente –esto lo demostrarían sus siguientes piezas cada vez con más evidencia– una nueva comprensión de la danza. La superación de los límites disciplinares, la supresión de la línea de demarcación que tradicionalmente transcurría entre danza, teatro hablado y teatro musical se escapaba a todos los intentos usuales de clasificación. Las piezas obstruían el funcionamiento del teatro como empresa y provocaban fricciones que al principio casi nadie estaba dispuesto a entender como productivas. La recepción de estas piezas muestra un largo proceso en el que esta concepción se va imponiendo frente a una crítica que se vio obligada contra su voluntad a cambiar sus modelos de comprensión y sus formas inflexibles de observación. Por una parte, estaba completamente preparada para dar fe de la fantasía, el ingenio, a veces incluso la genialidad de la “artista Bausch”. Por otra parte, los contenidos de sus trabajos resultaban para la crítica en gran medida crípticos e inaccesibles. La separación de personalidad (talentosa) y obra (“hermético-cerrada”) se acabó convirtiendo en la característica distintiva de esta recepción. Fue precisamente la crítica la que proporcionó a la par los argumentos para la atracción y el rechazo simultáneos durante el periodo de creciente popularidad de la danza-teatro de Wuppertal.

Una de las causas de esta irritación radicaba en el montaje, que se convirtió en el principio dominante del estilo en la danza-teatro. La conexión de escenas de libre asociación, que no se ven atadas a ningún hilo argumental, a ninguna psicología del personaje y a ninguna causalidad, resiste también a cualquier intento de desciframiento usual. Una pieza no puede reunir todos sus elementos en torno a *un* punto de vista general, ni un golpe de compás logra explicar en un “sentido” unívoco una agrupación de momentos aislados. Los contenidos y formas de las piezas son demasiado complejos y apenas se dejan ensamblar de un vistazo en una simultaneidad abarcable.

Tampoco el mero listado que recoja una sucesión cronológica de escenas sirve de mucho. Lo que sucede en el escenario difícilmente se deja reconstruir en lenguaje hablado o escrito. Como mucho se puede describir, y en ese caso, hay que contentarse con meras aproximaciones. La complejidad de todo aquello que

constituye el proceso vivo sobre el escenario no se puede fijar en *un* significado. Dado que las piezas de Pina Bausch no poseen ninguna *fábula* en el sentido brechtiano ni se despliegan en torno a la variación sistemática de *un* tema, la conexión se produce únicamente en el proceso de recepción. En este sentido las piezas de Bausch son “incompletas”, no independientes, porque para poder desplegarse requieren un espectador activo. La clave está en el público, a quien se apela en relación a sus intereses y experiencias cotidianas. Éstas exigen ser comparadas y relacionadas con los acontecimientos que ocurren en la escena.

Solo cuando la corporeidad expuesta en la escena (la conciencia corporal representada) entra en correlación con la experiencia corporal del espectador, es posible la elaboración de un “contexto de sentido”. Este depende del horizonte concreto (corporal) de expectativas del público, que se ven decepcionadas o confirmadas o se mezclan con las acciones en escena, abriendo con ello nuevas experiencias. La danza-teatro alejada de la literatura, con todas sus posibilidades de creación corporales-mímicas-gestuales, pone en marcha un teatro como comunicación de los sentidos.

Los trabajos de Pina Bausch parten de la experiencia corporal cotidiana en sociedad, que se ve trasladada y distanciada por medio de secuencias objetivadoras de imágenes y movimientos. Lo que el individuo vive diariamente en su cuerpo como limitación y reducción y que acaba conformando una suerte de autodisciplina tragicómica, se expone en el escenario a través de repeticiones, duplicaciones y otros mecanismos provocadores, de forma que se hace experimentable. El punto de partida es la experiencia auténtica, subjetiva de los actores, que a su vez se le exige al espectador. De esta forma queda descartada una mera recepción pasiva de sus piezas. El *teatro de la experiencia* moviliza los afectos y emociones porque trata de energías íntegras. No actúa, no hace *como si*, sino que es. Y en la medida en que el espectador se ve arrastrado por esta apasionante autenticidad de los sentimientos, desconcertante a la mente y a los sentidos, debe también decidirse y aclarar su propia posición. Hace tiempo que ha dejado de ser el consumidor pasivo de una construcción sin consecuencias o el testigo de una interpretación de la realidad. Se ve incorporado a una experiencia global, que le permite experimentar la realidad en una efervescencia de los sentidos. Sin embargo, la danza-teatro no induce a la ilusión; induce al movimiento con la realidad. Su punto de referencia es la estructura social de afectos, que en cada momento se deja localizar históricamente de manera concreta^[1]. Después de que el teatro de los años 60 se esforzara en alcanzar elevaciones abstractas, la danza-teatro se dedica ahora al *esfuerzo de los planos*.

Del arte de adiestrar a un pez dorado: Cómo se explica a sí misma la danza-

teatro

Con la danza-teatro de Wuppertal la cuestión acerca de lo que podría significar realismo en el ballet, consigue por primera vez establecer algunos ejes para su discusión. Un tipo de *teatro de la experiencia* como este, no solo cambia las condiciones de recepción al implicar al espectador con todos sus sentidos; el traslado de la danza del plano de la abstracción estética al comportamiento cotidiano del cuerpo no es solo una cuestión de estilo, sino que también se refiere a otras cuestiones en el plano del contenido. Si hasta ahora la danza se entendía como esfera de la *apariencia bella*, se refugiaba en una técnica autosuficiente o en el tratamiento abstracto de temas existenciales; las creaciones de Pina Bausch devuelven al espectador directamente a la realidad. Llevar la danza a tomar conciencia de sí misma significa también confrontarla con toda la diversidad de fenómenos reales. La capacidad particular de la danza de explicarse a sí misma a través de la presencia sensorial del cuerpo, se abre a la representación de una realidad que está determinada por convenciones corporales. Bertolt Brecht ya debía barruntar estas posibilidades cuando apuntaba en *Kleines Organon* (El pequeño organon):

“También la coreografía recupera tareas de tipo realista. Es un error de los tiempos actuales el creer que ese arte no tiene nada que ver con las representaciones de “los hombres tal como son en realidad”. (...) En todo caso, un teatro que lo basa todo en el gesto no puede prescindir de la coreografía. La misma elegancia de un movimiento o el encanto de una posición sirven ya para crear extrañamiento, mientras que los hallazgos de la pantomima contribuyen mucho a la fábula.” (Brecht, 1977: 698).

El hecho de que el teatro de movimiento de Pina Bausch no transmita sus contenidos a través de una fábula –ya que se caracteriza precisamente por el rechazo al hilo argumental del texto–, no excluye la utilización de recursos del teatro épico. Aplicados al proceso particular, a la escena particular, estos son, como para Brecht, elementos esenciales de un teatro (danza-teatro) realista. De esta manera, se encuentran de nuevo en la danza-teatro de Wuppertal algunos conceptos fundamentales del teatro didáctico, aunque sin pretensiones pedagógicas: el gesto de mostración, el exponer conscientemente procesos, la técnica del extrañamiento así como la utilización particular de lo cómico han ido evolucionando hasta convertirse en sus recursos determinantes. Estos, junto con los temas tomados del mundo de la experiencia cotidiana, contribuyen a la “representación de *los hombres tal como son en realidad*” postulada por Brecht.

El principio de montaje de Pina Bausch –que no lo tomó prestado del teatro hablado o de la literatura, sino que lo desarrolló a partir de la trivialidad tradicional del propio medio, del vodevil, del *music hall* y de la revista– se apropia de la realidad a través de fragmentos y situaciones aisladas. Y al mismo tiempo prescinde de cualquier dramaturgia argumental convencional. En lugar de ofrecer una interpretación absoluta de todos los detalles, en las piezas prevalece la

pluridimensionalidad y una compleja simultaneidad de acciones que ofrecen un amplio panorama de fenómenos. Las obras no pretenden esa unidad en la que todos los elementos se dejan comprender como piezas alrededor del hilo conductor de una trama. La danza-teatro se acerca en su estructura más bien a los principios musicales, en tanto un pensamiento se insinúa con temas y contra-temas, variaciones y contrapuntos. Comienzo y final no delimitan el marco temporal de una evolución psicológica de personajes. El principio dominante es el de la dramaturgia de números, que trabaja los temas en una sucesión libre, pero perfectamente calculada y coreografiada.

Se trata de investigaciones de campo, que se dirigen a la profundidad de las convenciones corporales y de los sentimientos para desde allí traer a la luz sus hallazgos. Así estos temas complejos se ven iluminados desde diferentes puntos de vista y nos podemos aproximar a ellos desde diferentes direcciones. Y con ello la danza-teatro renuncia a un único punto de vista que presupone siempre una interpretación incuestionable de la realidad. No finge saber lo que de hecho no se puede saber. En su lugar hace aquello que encuentra dudoso, en el mejor sentido de la palabra. En la danza-teatro de Pina Bausch se experimenta el trato con el material de la realidad durante la representación y se puede observar cómo ésta se va transformando en constelaciones cambiantes. El teatro aparece en un sentido original: como lugar de la transformación. Pero estas metamorfosis no quieren engañar al público empleando un juego burdo de prestidigitación, ni tampoco quieren consolarle o hacerle olvidar algo. La danza-teatro no seda los sentidos, los agudiza para percibir “lo que es real”. El teatro vuelve a funcionar como un laboratorio en el que la coreógrafa hace que los diferentes reactivos surtan efecto unos sobre otros, se contradigan entre sí, se complementen y se unan en nuevas configuraciones. El espectador participa en *todo* el proceso, no es despachado como sucede en un teatro meramente efectista que apuesta por los valores del entretenimiento. Y sin embargo, las expediciones de la danza-teatro de Wuppertal son proyectos apasionantes. Pero su entretenimiento vive de la curiosidad, del hambre de experiencias y no de la confirmación de lo que ya se sabe hace mucho tiempo.

Su hambre de experiencias está libre de moral. Donde la dramaturgia argumental al uso dota a sus personajes de algún tipo de ética, sea de motivación política o humana en general, la danza-teatro se abstiene de valoración alguna. Proyecta lo que encuentra, y el espectador puede experimentar aquello que distorsiona sus necesidades originales o lo que les da validez. Las *investigaciones de campo* que continuamente extraen muestras de la vida cotidiana para verificar la idoneidad de las formas usuales de relación, no parten de opiniones preconcebidas. Poseen la

libertad del experimento que hace resurgir una curiosidad. Pina Bausch plantea preguntas; sus piezas muestran lo que las investigaciones con su compañía han sacado a la luz.

Los ejercicios, las variaciones sobre un tema no están obligadas a seguir ninguna lógica estricta. De esta manera también se suprime la vinculación habitual con los principios de causalidad. Ningún hilo narrativo rígido tensado entre principio y final toma al público de la mano y lo lleva hacia una meta preconcebida por la coreógrafa. Las razones por las que las personas actúan sobre el escenario y la manera de hacerlo no activan ninguna psicología como motor de la obra. Las asociaciones libres de imágenes y acciones forman cadenas y analogías, tejen una red de impresiones ampliamente ramificadas que están conectadas entre sí de manera *subterránea*. Si hay alguna lógica, no es una de la conciencia, sino una del cuerpo, que no sigue las leyes de causalidad, sino el principio de analogía. La lógica del sentimiento y de los afectos no se atiene a la razón.

Consiguientemente, en la danza-teatro de Wuppertal falta la habitual diferenciación de roles entre protagonista y actor secundario. Si aparecen protagonistas –como en *Frühlingsopfer* o *Blaubart*– son a la par, en cierto modo, anónimos, su destino representa al de todos los hombres y todas las mujeres. El espectador ya no puede identificarse con la evolución individual de personas particulares. De esta manera, está obligado a buscar la tensión en la obra en un lugar distinto al habitual. Esta ya no se entiende en el sentido de un momento decisivo y liberador en la trama, sino que hay que buscarla en cada momento particular de la combinación de diferentes medios y estados de ánimo, como cuando se contrasta lo ruidoso con lo silencioso, lo rápido con lo lento, la pena con la alegría, la histeria con tranquilidad, la soledad con el acercamiento titubeante. Pina Bausch no investiga *cómo* se mueven los hombres, sino *qué* los mueve. Y no asocia esos motivos a la psicología individual de un personaje.

Esto expande la mirada hacia contextos más amplios. Ninguna figura asume ya la función de representante que actúa de manera ejemplar. Lo individual y lo social se juegan directamente en el panorama de las pasiones. No es necesaria ninguna interpretación para comprender las condiciones sociales que configuran el trasfondo de la persona en escena. Los deseos reprimidos sobre los que tratan las piezas de Pina Bausch se formulan de manera inmediata. Los bailarines no aparecen por primera vez como personas que asumen roles; se muestran desprotegidos, con toda su personalidad. Sus miedos y alegrías poseen el vigor de la experiencia auténtica. La danza-teatro, al hablar de la historia general del cuerpo, cuenta también siempre algo más allá de las historias actuales y vivas de las personas en escena. Cuando Pina Bausch dispone de los diferentes recursos teatrales de manera interdisciplinar,

mantiene la autonomía de los diferentes medios. Sus disonancias, sus fricciones, no se unifican en una “obra de arte total” –en el sentido de Brecht–, sino que la relación entre ellas consiste en que crean un extrañamiento recíproco (ibídem: 699).

Sin embargo, en un teatro que no apela tanto a las facultades cognitivas como a las emotivas, el extrañamiento cobra otra función. Como el teatro físico no utiliza ninguna fábula como “columna vertebral del espectáculo teatral” (ibídem: 693) para la transmisión de conocimiento, su meta solo puede estar en la transmisión de una realidad experimentada en el propio cuerpo. La vivencia inmediata va por delante de la dilucidación racional. Mientras que el teatro épico de Brecht sirve a la confección de una “conciencia verdadera”, la danza-teatro ofrece una experiencia intensa. No organiza la resistencia desde un punto de vista racional, sino la rebelión de los afectos. Si el teatro didáctico apunta ante todo al contexto social y articula las manifestaciones según una visión del mundo previamente adquirida, Pina Bausch pone el acento en las normas y las convenciones interiorizadas. Su teatro físico permite la lectura de las relaciones sociales directamente en el comportamiento físico de las personas.

Como en Brecht, la danza-teatro extrae “todo del gesto”. Pero aquí el gesto se concentra en el campo de la acción corporal. No apoya un mensaje literario ni se compara con él, sino que habla a través de sí mismo. El cuerpo ya no es el medio para lograr un fin; él mismo se convierte en el tema. Este es el principio de algo nuevo en la historia de la danza: el cuerpo cuenta su propia historia. Si por ejemplo un hombre lleva a una mujer alrededor del cuello a modo de chal como señal de que tan solo le sirve como accesorio decorativo, se trata de un tipo de escena que ya no necesita de ninguna interpretación. En las obras de Pina Bausch el cuerpo aparece una y otra vez en su capacidad de verse reducido. Todo el ámbito de los afectos humanos se muestra en su predisposición a atenerse y restringirse a las convenciones, pero también en sus ganas de hacer estallar los límites constrictivos del tabú. El extrañamiento hace visibles las limitaciones que se han arraigado. Lo que suele tomarse como norma indiscutible se extrae de su contexto habitual y se hace experimentable de una nueva manera. El lenguaje corporal cotidiano, a menudo deformado, permite a esta reproducción distanciadora “ser reconocida, pero también aparecer distanciada al mismo tiempo” (ibídem: 680). Lo que en la rutina se ha convertido en segunda naturaleza, solo es reconocido en la distancia de una nueva extrañeza.

A menudo el extrañamiento se logra a través de una comicidad que se sirve de recursos cinematográficos. Las secuencias de movimientos aparecen dilatadas a cámara lenta o transcurren aceleradas de manera cómica. Pero la comicidad nunca se da a costa de las personas en escena. No denuncia sus necesidades reales, sino que

trae a colación algo que se ha perdido bajo la deformación. De esta manera, en los momentos cómicos siempre resuena también una tristeza que hace declinar en tragedia la comedieta grotesca de los modales pequñoburgueses. Se derriba la lógica mojigata de las convenciones y se abole la naturalidad de los gestos con el fin de denunciar una pérdida y poner al descubierto un anhelo que se debe conservar. En el escenario, el espectador reconoce de manera lúdica la realidad de su propio comportamiento. Y al contrario que en la calle, no se divierte a costa del destino de otro. Pina Bausch suprime la frialdad y acerca inquietantemente los deseos reales al espectador. Esto sí puede ser revelador, cuando público y privado –en la rutina cuidadosamente separados– se encuentran súbitamente. Así, por ejemplo, hay una pareja en el escenario, sonriendo amigablemente, mientras por la espalda se maltrata con pequeñas malicias, cuchillos, patadas, etc. La escena cómico-seria desautoriza de forma precisa la contradicción entre la fingida armonía en público y la realidad de la pequeña guerra privada. La máscara sonriente no es la verdadera cara. Las exploraciones de la danza-teatro equivalen a una supervisión permanente de formas de comportamiento adoptadas de manera ciega.

En sus piezas, Pina Bausch retoma una y otra vez los mitos triviales, tal y como se difunden a través de películas de Hollywood, tiras cómicas, canciones de moda o a través de medios similares como la opereta y la revista. No solo toma de ellas los elementos básicos coreográficos de su teatro de movimientos (como formaciones de revista y de coro, el principio de repetición), sino que también les toma la palabra a sus ideales de belleza, camaradería y felicidad. Pero sus representaciones idealistas no resisten la comparación con la realidad. En ellas se descubre la adaptación interiorizada como autodisciplina corporal. La postura del abrazo, que se estudia enfáticamente al estilo de Hollywood, fracasa. Los gestos rígidos de las parejas no armonizan. Los mitos triviales no mantienen sus promesas de felicidad; los acuerdos tácitos degeneran en extraños números cómicos. Sin embargo, detrás aparece la verdadera precariedad que ya no es capaz de tapar la brillante fachada. Con un guiño, el espectador se convierte en cómplice del desenmascaramiento; riendo juntos se suprime la opresión, con liviandad.

Pero no solo el mundo fuera del teatro está incluido en la reflexión, sino también el propio teatro. Las convenciones del aparato teatral, con su división entre acción escénica y pasividad del patio de butacas, se combaten a través de carreras furiosas sobre la rampa, hacia la platea y a través de la expansión de la obra hacia el público y se tematizan directamente sobre el escenario. “Ven, baila conmigo”, invitan los bailarines al público al final de la obra del mismo nombre.

La danza-teatro de Wuppertal se opone a las demandas de exhibición de valores superficiales. Como en la danza expresionista, que renuncia a escenografías y

vestuarios costosos en beneficio de una concentración en el cuerpo, Pina Bausch subordina escenario y accesorios a los objetivos de lo que expresa. Los espacios escénicos sencillos y poéticos –los primeros años eran de Rolf Borzik, ahora de Peter Pabst– se resisten a una actitud consumista pasivo-culinaria. Son de una belleza a menudo amenazada, como por ejemplo el campo de flores en *Nelken* (Claveles), que está custodiado por perros con correas. Se trata de espacios *reales* (la reproducción exacta de una calle de Wuppertal, una habitación agrandada de un edificio antiguo, la sala de un cine) alejados de todo naturalismo. Son espacios de juego poéticos (un prado real, la pintura de un mar solidificado, una isla que flota en el agua) que amplían el realismo de la danza-teatro hacia una realidad utópica, una utopía real. Pero sobre todo son espacios de movimiento cuya naturaleza sirve a los bailarines para desa-rrrollar posibilidades de movimiento, que hacen audibles el sonido de sus pasos (por ejemplo con hojarasca o agua en el suelo) u oponen resistencia a sus cuerpos (por ejemplo con tierra).

Los vestuarios –también en los primeros años creados por Rolf Borzik y después de su muerte en 1980 por Marion Cito– son vestidos, trajes, zapatos de tacón alto y de calle sencillos, o preciosos vestidos de noche brillantes. Vestimenta típica de hombres y mujeres, que se presentan en roles sociales cambiantes. También aquí cuestiona la danza-teatro la función de una u otra prenda. Ya en sus primeros trabajos Pina Bausch mostraba continuamente a las mujeres como vampiras asesinas de hombres o como inocentes muchachas –copias de fantasías masculinas en el límite entre el autoextrañamiento y el encuentro con uno mismo–. El traje hace al hombre, pero sobre todo uno se vende en él. Su función como fundas opresoras se prolonga hasta lo grotesco. Ahí aparece la máscara social como mascarada absurda: cuando un hombre corpulento en un minivestido de lúrex representa al dios Amor disparando flechas. El placer infantil de disfrazarse en este tipo de escenas interviene tanto como el placer de una irritación dramática calculada con precisión. Nadie debería estar demasiado seguro de lo que ve en la danza-teatro, ya que las cosas pueden significar otras completamente distintas. Pero en cualquier cuestionamiento crítico, Pina Bausch también permite a su público, a sus bailarines, y no en último término a ella misma, el puro placer de la elegancia. La belleza sigue siendo un ingrediente importante en la danza-teatro: no como fin en sí, sino como parte del anhelo humano.

De ello hablan también las músicas enormemente variadas que Matthias Burkert y Andreas Eisenschneider compilan para cada pieza y que proceden de todos los países posibles. Ningún dictado de estilo prohíbe su combinación. El jazz se mezcla con música tradicional, el *heavy metal* puede encontrarse con música clásica. La diferenciación entre la música denominada seria y la ligera hace tiempo que está

superada. Se eligen las canciones solo por su contenido emocional y en función de si transmiten el tono fundamental de una escena –no importa si a un volumen bajo, alto, rápido o lento–. También aquí llega lejos la mirada de la coreógrafa: en un respeto que toma en la misma consideración todas las culturas y todas las formas. La franqueza es el precepto más alto y el único principio para decidir si una música da testimonio con precisión y autenticidad de la naturaleza polimórfica de los sentimientos humanos.

Franqueza y serenidad son dos de las palabras clave de la actitud fundamental de la danza-teatro, que se opone tenazmente a las presiones de la representación y a la expectativa del público para, en su lugar, invitar a una exploración conjunta de mundos interiores vivos. Esto quiere decir que el teatro no está fuera de la realidad. La danza-teatro lucha contra lo que encarna como institución, contra la amenaza constante de su inmovilismo, para ponerlo de nuevo en vigor como lugar vivo de experiencia. De esta forma ya no se acepta la frontera entre proceso de ensayo y espectáculo. Lo hecho, lo desahogado, se muestra también como tal con total claridad. Los actores/bailarines se explican unos a otros sobre el escenario el próximo pasaje de danza, deliberan la próxima escena, muestran desgana o frustración durante el trabajo, o, confundidos, dan un paso hacia delante pronunciando la frase “tengo que hacer algo”. En la medida en que la danza-teatro revela su origen y sus recursos, destruye una ilusión escénica perfecta. De esta manera el teatro vuelve a funcionar como proceso actual de apropiación de realidad. Se carga con las contradicciones de la realidad y las traslada a plena escena.

En una escena uno de los bailarines cuenta el tragicómico adiestramiento de un pez dorado para que se sienta marinero en tierra, de manera que el animal, alienado de su elemento, al final amenaza con ahogarse en el agua. Así y no de otra manera – parece– el proceso de civilización deja atrás al hombre: en una realidad corporal como si estuviera en un elemento equivocado.

Posición erguida: Lenguaje corporal e historia del cuerpo

En *Zur Philosophie der Musik* (1974, Filosofía de la música), citada al principio, Ernst Bloch describe a la danza y la música –antes que al texto– como elementos originales que ayudan al ser humano a cerciorarse de sí mismo. Pero “[estos elementos] no viven en sí mismos”, primero “*tendrían que encontrar un vehículo que les permitiera prepararse amplia y firmemente para alcanzar la expresión.*” Es posible que la danza tenga que recorrer un largo camino como para poder ahora llegar hasta sí misma, para emanciparse, encontrar sus propios medios y volver de nuevo a sus orígenes.

Pero el camino recorrido no se deja medir solamente por hitos inmanentes a este género artístico, a los que los historiadores de la danza les gusta tanto dirigir su atención, ya que por fin se ha convertido en algo ocioso hablar de técnica cuando el verdadero tema es el hombre. El trabajo de la danza-teatro de Wuppertal interrumpe la continuidad de la escritura de la historia de la danza, que con los ojos fuertemente cerrados va de una innovación técnica a la siguiente, como si precisamente la persona que baila estuviese fuera de toda evolución social. Si se quiere comprender el significado del trabajo de Pina Bausch para todo el género de la danza, hay que empezar desde más lejos. La irrupción del cuerpo conmovido como objeto de la danza-teatro tiene consecuencias trascendentales. Cuando las rutinas de comportamiento del individuo están en el foco de atención, la historia general del cuerpo es lo que se toma en consideración, la generación de un determinado dominio del cuerpo. El sociólogo Norbert Elias ha investigado como ningún otro la relación entre la corporalidad y las estructuras sociales y económicas de la sociedad.

En *Über den Prozess der Zivilisation* (El proceso de la civilización), Elias parte de la base de “que la construcción del comportamiento *civilizado* está estrechamente unida a la organización de las sociedades occidentales en forma de *Estados*” (1976: Tomo 1, LXXVI), “ya que el origen de las estructuras de personalidad y de sociedad se produce en una relación indisoluble entre ambas” (ibídem: XX). Para Elias, lo fundamental es el desarrollo de la “naturaleza interna” del hombre, que abarca todo el ámbito del comportamiento humano, la transformación de sus afectos corporales y su vida sexual. El proceso de la civilización para él se presenta sobre todo como “transformación estructural del hombre en dirección a una mayor consolidación y diferenciación de su control de los afectos, y con ello también de su vivir” (ibídem: XI). En el proceso histórico se puede constatar una dependencia cada vez más fuerte de los hombres entre sí, que exige un autocontrol del individuo cada vez más complejo: este cambio en la individualización humana se realiza en función de “la transformación prolongada de las figuraciones que los hombres construyen conjuntamente, en dirección a un estándar más elevado de diferenciación e integración” (ibídem: X). De manera simultánea, esta subyugación de la “naturaleza externa”, que se ramifica especialmente a través de la creciente industrialización en ámbitos técnicos específicos, va acompañada de un progresivo control de la vida sexual y de las manifestaciones corporales.

Un claro indicio de este cambio de la estructura afectiva se encuentra en la diferenciación de las formas humanas de intercambio: un progresivo refinamiento de los modales en la mesa (como por ejemplo la introducción al uso de los cubiertos) así como un avance de los umbrales de la vergüenza y la incomodidad. La transformación de las *figuraciones sociales* –como las llama Elias– tienen como

consecuencia un aumento de la complejidad de las reglas de comportamiento cotidianas. Los deseos instintivos pueden servirse cada vez menos de la manifestación directa, ya que están sujetos a un código creciente de convenciones. El ámbito del afecto se subordina con el tiempo a una red diferenciada de instancias de control que transforma decisivamente el hogar del alma. La tecnificación y la industrialización desarrollan un complejo dominio de la “naturaleza externa”, que se requiere igualmente para la “naturaleza interna”.

Individuo y sociedad forman una unidad indisociable de influencia recíproca, están unidos entre sí a través de las así llamadas “cadenas de interdependencia”. De esta manera, se han desarrollado también las formas de comportamiento del hombre, especialmente el control de sus afectos, bajo la presión de las condiciones sociales generales. Aquí adquiere una relevancia central el problema de la monopolización de la violencia: a la progresiva concentración de la violencia que se desplaza de individuos hacia instituciones hasta la definitiva delegación en el Estado, se opone un proceso de interiorización de las coacciones externas hacia las autoacciones. El vínculo entre “exterior” (violencia del Estado) e “interior” (estructuras afectivas individuales) son los miedos. Ellos transmiten la estructura general de la sociedad al funcionamiento psíquico individual de cada persona.

La danza se asienta en esta misma correlación. En la danza se hace visible la influencia de las condiciones externas sobre la constitución psíquica del hombre y su repercusión en el cuerpo. Cuando la danza-teatro se ocupa de los modales, se trata de algo más que de una cuestión de gusto, de costumbre, decencia y “moral”. Apunta a la historia en su estructura profunda, en su forma de inscribirse en el cuerpo. Esto arroja –necesariamente– otra luz sobre la historia de la danza.

El estricto canon de normas del ballet clásico-académico y su orden exacto, son el símbolo del orden social de su tiempo y son ejemplares respecto al control de los afectos exigido al hombre moderno. Fiel al ideal, la *danse d'écôle*, al favorecer la perfección técnica, encarna con precisión las formas diferenciadas de control del cuerpo y de los sentimientos al que se ha de someter el hombre de la era industrial. Pero la danza clásica refleja esta limitación del cuerpo en cierto modo de manera inconsciente. En la danza-teatro, por el contrario, esa continuidad inconsciente se detiene de repente. Los deseos reprimidos, que han invernado en el cuerpo a lo largo de la historia, exigen su derecho. La danza de la bella apariencia se ha paralizado para preguntarse por fin qué es lo que mueve al cuerpo que baila, por qué se mueve.

Ahí precisamente radican las posibilidades de la danza-teatro, donde el control del hombre abandona el marco lingüístico y racional concreto, donde el sometimiento de la “naturaleza externa” va emparejado con el de la “interna”. Junto al análisis de

los grandes procesos históricos, para el que la pieza escénica se presta mucho mejor, el efecto de estos entra en el ámbito físico concreto. Al conocimiento racional se le suma la comprensión corporal, el entendimiento encuentra en la conciencia corporal un socio de igual valor. El anhelo, sin el cual la esperanza no puede existir, es la carencia sentida dolorosamente que goza de un derecho a residir en el cuerpo. Los ideales de la cabeza por sí solos no mueven ninguna mano. En la danza-teatro se completa la utopía: la posición erguida, para Bloch sinónimo de la emancipación del hombre, se tiene que aprender con todo el cuerpo, con todos los sentidos.

Traducción: Alfonso López 2012 , revisada por Victoria Pérez Royo 2013

Notas

[1] El concepto sociológico de la “estructura afectiva” procede de *Über den Prozess der Zivilisation* (Elias, 1976). Elias engloba en este concepto la dimensión de la “naturaleza interna” del hombre, la transformación del comportamiento corporal y la vida sexual, en relación a la “naturaleza externa”, las relaciones sociales, económicas de determinadas formas sociales.

Bibliografía

Bloch, Ernst: *Zur Philosophie der Musik*, Fráncfort, 1974.

Brecht, Bertolt: “Kleines Organon für das Theater”, en: *Gesammelte Werke*, Tomo 16, Fráncfort, 1977. (*Pequeño organon para el teatro*, Ed. Don Quijote, Granada, 1983).

Elias, Norbert: *Über den Prozess der Zivilisation*, Fráncfort, 1976.

Texto publicado por primera vez en inglés bajo el título “Dance and Emancipation” en Norbert Servos: *Pina Bausch – Wuppertal Dance Theater or The Art of Training A Goldfish*, Ballett-Bühnen-Verlag, Cologne, 1984.

Publicado de nuevo en inglés en el libro del autor: *Pina Bausch – Dance Theater*, K. Kieser Verlag, Munich, 2008; publicado posteriormente en alemán: *Pina Bausch – Tanztheater*, K.Kieser Verlag, Munich, 2012.

© Norbert Servos 1984

Norbert Servos. Co-fundador de la revista *Ballett international* (Alemania). Desde 1983 trabaja como coreógrafo y escritor independiente. Es profesor invitado y académico de danza y coreografía contemporánea. En 1993 fundó DanceLab Berlin en la Academia de Artes para la cual ha creado, entre otras, las piezas: *Elements of Mine* (2004) para Arte/NDR, *Drink, Smoke – Made In Havana* (2004), una coproducción con DanzAbierta Cuba. Ha publicado numerosos libros sobre Pina Bausch y el desarrollo de la Danza-Teatro Alemana así como sobre poesía; entre otros: *Schritte verfolgen-Die Taenzerin und Choreographin Susanne Linke* (2005), *Solange man unterwegs ist Die Taenzerin und Choreographin Reinhild Hoffmann* (2008) y *Pina Bausch-Dance Theatre* (2012).

ESPACIO DE LA MEMORIA: LOS BALLETS DE WILLIAM FORSYTHE

Gerald Siegmund

Es solo un poco de historia que se repite

En su ensayo “De la obra al texto” del año 1971, Roland Barthes esboza la idea de cierto placer, *plaisir*, que es inherente al concepto de “texto”. Este placer se diferencia del deleite que se pueda sentir “leyendo o relejendo a Proust, Flaubert, Balzac, incluso –¿por qué no?– a Alexandre Dumas. Pero este placer [...] no deja de ser en parte [...] un placer de consumo.” Barthes concluye con la siguiente observación:

“Si bien puedo leer a estos autores, también sé que no puedo *rescribirlos* (que es imposible escribir hoy “así”) y ese conocimiento, bastante triste, basta para apartarme de la producción de esas obras, en el mismo momento en que su lejanía establece mi modernidad (ser moderno, ¿no es conocer realmente aquello que no podemos volver a empezar?).” (Barthes, 1971: 1216).

En esta cita, Barthes vincula la modernidad en literatura y arte con un ideal de producción de texto que se contrapone al de recepción, –lo “escribible” [*scriptible*] frente a lo “legible” [*lisible*], como lo llama Barthes en “S/Z” (ibídem: 558)–. El texto se define como una actividad permanente de parafrasearse y transformarse y por ello reclama su modernidad en un estado de gozosa producción tanto por parte del artista como por parte del receptor. De esta forma, se redefinen también las relaciones tradicionalmente estáticas entre obra, autor y lector. A partir de ahora todos ellos se sitúan más allá de su clásico reparto de papeles, implicados en una actividad común de la producción de texto. Sin embargo, la modernidad y actualidad de los textos que se elaboran así permanentemente –y con esto llego a mi tesis– no pueden suprimir el pasado en un simple acto de negación. En lugar de ello, la escritura se ve obligada a adoptar una determinada posición frente al pasado y a las formas de escritura previas para poder ser considerada moderna. Moderno significa, según Barthes, saber que ya no se puede escribir así. También los textos modernos, en función de su modernidad, establecen relaciones con la historia, a pesar del hecho de que inevitablemente tienen que acusar cierta falta de sentido e incluso una pérdida. Este conocimiento de que el pasado es irrecuperablemente pasado, a pesar de lo cual no podamos librarnos sencillamente de él, es también lo que caracteriza a la modernidad como melancólica.

Lo que vale para la literatura es sin duda igual de relevante para el ballet clásico,

con sus historias de cuentos e ideales de amor cortés. En entrevistas recientes, William Forsythe, director del Ballett Frankfurt desde 1984^[1], ha subrayado repetidamente que el ballet es una actividad sin sentido y que, como forma artística, posiblemente haya llegado a su fin (Fischer, 1999). El coreógrafo, formado como bailarín clásico en la Joffrey Ballet School de Nueva York, lamenta que el ballet, como disciplina, ya no tenga ninguna utilidad para la sociedad actual aparte de, como diría Roland Barthes, un goce en el consumo improductivo por parte del espectador. Al ballet ya no le queda más que exponer quejumbrosamente la pérdida de un modelo de sociedad estructurado jerárquicamente (precisamente el orden que fue responsable de su aparición). No puede hacer otra cosa que llorar la pérdida de la perspectiva central, un proceso que constituyó a sus sujetos colocándolos en fila a lo largo de líneas de visibilidad, tal y como Michel Foucault demostró que ocurría en el siglo XVIII en *Surveiller et Punir* (1975). Al organizarlos según el valor y la categoría de *élève* a *étoile*, creó un espacio en el que podían ser fácilmente vistos, vigilados, identificados y valorados. El uso del espacio por parte del ballet se corresponde así con el modelo disciplinario del poder que, de manera simultánea a la reorganización del ballet realizada por Noverre, fue impuesto en escuelas y cárceles. Pero, finalmente, tras los profundos cambios sociales y científicos del siglo XX, ya no puede seguir confiándose al modelo del cuerpo erguido, un cuerpo que, cargado de connotaciones de racionalidad, está seguro de su eje vertical y su posición. Cuando Forsythe habla del ballet como un lenguaje y sostiene apodóticamente: “Yo hablo la lengua. No la recito” (en Spier), deja claro que no está satisfecho con la simple relectura de los clásicos como correcto deletreo de su vocabulario. Forsythe sabe que ya no “puede seguir escribiendo así”. Sigue creyendo que “el ballet es una muy, muy buena idea”, porque es un “cuerpo de conocimiento” que le une inevitablemente con el pasado (Sulcas, 1995a: 9). A pesar de que el ballet es historia, se le puede recordar al desmontarlo y reensamblarlo continuamente, justamente al seguir hablando su lenguaje.

Al disolver el ballet, Forsythe abre un espacio de memoria para esta forma de arte, que en su acto de desaparición se mantiene muy viva. Al reorganizar el espacio, el sonido, la luz, el cuerpo y el movimiento, los ballets de Forsythe se convierten en textos que se niegan a crear un objeto, un artefacto, y en su lugar dan preferencia a un efecto artístico melancólico. Utilizan una pérdida original del pequeño detalle, que no permite al ballet ser lo que quisiera, sino que por el contrario desestabilizan exactamente en el acto de recordar aquello que el ballet *no* recuerda. Seguiré desarrollando esta idea en lo sucesivo, refiriéndome a dos piezas muy exitosas de William Forsythe que llevan los títulos significativos de *Artifact* y *The Loss of Small Detail*. Forsythe escenifica espacios de la memoria y convierte la evocación del

sistema del ballet clásico, por medio de un acto de autorreflexión, en el verdadero tema de sus piezas. Asimismo, atenderé a tres maneras diferentes de comprender la memoria en estos textos: la memoria acústica, la espacial y la corporal.

Espacio sonoro: La sala de ecos de *Artifact*

Artifact, estrenada en 1984 en Fráncfort, empieza con una figura calva y gris, que el programa identifica como “Otra persona”, cruzando el escenario en una oscuridad casi absoluta[2]. Un único punto de luz ilumina el suelo de la parte izquierda del escenario vacío. Una “Persona con vestuario histórico”, con mangas imponentes y exageradamente largas, entra en escena y toma una posición central. Da una palmada, señal para que empiece la música: las “Variaciones de Bach” de Eva Crossman-Hecht, que continúa con “Chaconne en re menor” de Bach en el segundo acto. “Adelante”, nos invita la mujer. Detrás de ella, en la penumbra del escenario, aparece la sombra de otra figura, la “Persona con megáfono”. “Olvido el polvo. Olvido las rocas”, se le oye decir con una voz metálica e incorpórea. “Recuerdo una historia que era así. Ella salió y siempre lo veía. Ella entró y siempre lo ha visto.” La cabeza y el torso de “Otra persona” aparecen ahora por una trampilla en el suelo del escenario. El hombre con el megáfono se dirige hacia ella y le dice: “Olvido tu historia. Recuerda, recuerda, recuerda.” “Buenas tardes. ¿Me recuerdas?”, contesta la mujer del vestido histórico de manera afectada y artificiosa. Pero esas palabras no le pertenecen. El hombre con el megáfono le pide que utilice las palabras correctas, y ella obedece a regañadientes, hasta que finalmente en el tercer acto discuten a gritos desenfadadamente.

Poco después aparece de nuevo la “Otra persona” por la trampilla para ejecutar *ports de bras* vigorosamente. Cada vez que junta sus manos delante de su cuerpo y sobre su cabeza da una palmada. Una línea casi invisible de bailarines contesta a sus señales desde el fondo oscuro del escenario dando palmadas dobles asincopadas. Hacia el final del primer acto y al principio del segundo, la figura está ante el *corps de ballet* como una profesora cuyos alumnos aprenden sus movimientos básicos de brazos y pies por medio de ejercicios de repetición *tendu avant, arrière, croisé*.

De una manera similar funcionan en *Artifact* el sonido, el movimiento e incluso el uso parco de la luz. Sus correspondientes sistemas de signos están estructurados de manera individual, aunque siguen el mismo paradigma, al igual que las palabras de un poema producen un tejido denso de significado. En estos tres niveles, la pieza sigue la estructura del doble o del espectro: por eso, el *artefacto* que creemos ver es simplemente un *efecto artístico*, la ilusión de un objeto que creemos seguir viendo, cuando hace tiempo que se ha desvanecido. El procedimiento estético que funciona

en *Artifact* es el de la paralelización de emparejamientos opuestos. “Otra persona” se refleja en “Persona con vestido histórico”, ya que la mujer con el vestido histórico también baila. Con sus pronunciados *ports de bras*, que comparte con “Otra persona”, acompaña sus palabras casi como en una pantomima. De esta forma se relaciona con el movimiento correspondiente, y por ello con el ballet narrativo, mientras que “Otra persona” se puede vincular con la estructura, con el esqueleto abstracto del ballet. Una está erguida, la otra desaparece a medias en el suelo del escenario; una está vestida suntuosamente, la otra casi desnuda. El blanco sin atributos de “Otra persona” crea una película en negativo sin grabar en relación a la historia centelleante exhibida del ballet. Sucede de manera parecida con los niveles estructurales del lenguaje. También “Persona con megáfono”, como estructura lingüística de base, cuya función se realiza a través del instrumento del megáfono, permanece principalmente en la penumbra del escenario, mientras que la narración, en forma de la mujer con vestido histórico, tiene un carácter destacado.

William Forsythe, en *Artifact*, se dedica precisamente a hacer visible esa estructura abstracta del lenguaje y del ballet que permanece en la oscuridad. Mientras el personaje histórico reorganiza palabras creando variaciones dentro de una estructura gramatical dada, de forma que las vacía de su significado, el cuerpo de ballet se dedica a ordenar de nuevo el vocabulario de esta forma artística. El segundo acto consiste en dos *pas de deux*, que se encuentran enmarcados por varias formaciones en grupo. El telón baja una y otra vez, interrumpiendo el continuum contemplativo. Cada vez que vuelve a subir, las formaciones han cambiado su posición: desde la organización en líneas a los tres lados del escenario, pasando por el ángulo agudo de un triángulo y una simple línea detrás, hasta dos líneas paralelas a ambos lados del escenario. Al negarse a coreografiar transiciones suaves, que tan solo encubrirían lagunas y fracturas (históricas), Forsythe destaca las posibilidades estructurales de la línea, cuyas posiciones aísla en el tiempo y en el espacio. Ambos lenguajes pierden sus sentidos cuando sus elementos significativos juegan unos contra otros, aislados y sin contexto. Las palabras cambian su posición como en un ejercicio gramatical. Recordar es igual a olvidar, es igual a pensar, ver, oír; simplemente porque aparecen en las misma posición estructural. En este sentido, pueden verse como ecos unas de otras, como similitudes paradigmáticas de las cuales el objeto presente recuerda los otros ausentes. El resultado es la apertura, tan desconcertante como fascinante, de un potencial de pensamiento y percepción. De una cantidad estrictamente limitada de palabras raíces y una serie de movimientos limitados surgen infinitas posibilidades. Forsythe, al desnudar el ballet y el lenguaje hasta el esqueleto, compone de nuevo sus huesos y sus ecos. William Forsythe describe este enfoque del movimiento en *Artifact* de la siguiente manera:

“Lo que empecé a hacer fue imaginar un tipo de movimiento serial y, manteniendo ciertas posiciones de brazos de ballet, desplazarme a través de este modelo, orientando el cuerpo hacia los puntos externos imaginarios. Es como el ballet, que siempre orienta los pasos hacia puntos externos (*croisé, effacé...*), pero aquí se le da la misma importancia a todos los puntos, se pueden incorporar movimientos no lineales y diferentes partes del cuerpo pueden moverse hacia los puntos a diversas velocidades en el tiempo.” (Sulcas, 1995b: 59).

Esta estructura espectral no es un simple patrón hecho de movimientos fragmentados y repetidos. También es un patrón óptico y acústico, condicionado por los fuertes contrastes blanco-negro, claro-oscuro y el uso de largas sombras expresionistas. Las palabras, o más bien la cualidad de su material sonoro, sus significantes, asumen el papel de la música como acompañamiento para la danza. Los cuatro caracteres diferentes de *Artifact* –“Otra persona”, “Persona con vestido histórico”, “Persona con megáfono” y el *corps de ballet* como unidad– se relacionan entre sí a través de ecos de sonidos. Las palmadas son a un mismo tiempo una llamada de atención y el símbolo de la sincronía, del *ir a la par*, que domina las formaciones históricas del ballet como un imperativo[3]. El personaje histórico está unido con el hombre del megáfono a través de la resonancia de sus frases. Su voz está separada de su cuerpo natural y adquiere un segundo cuerpo en la forma de un instrumento técnico. El megáfono acentúa y aísla la voz descorporeizada y recorporizada a través del sonido metálico que le proporciona. De este modo, la voz humana se convierte, por una parte, en mecánica, lo que indica su función estructural en la trabazón espectral de *Artifact*; aparece también como fenómeno independiente, y, por último, como objeto cargado de propiedades imaginarias. La voz se convierte en fuente de fascinación y fantasía precisamente porque es transformada en objeto que puede ser deseado, como la voz del otro.

La voz se acerca a nosotros desde la distancia. De esta manera, crea un tercer lugar como espacio imaginario intermedio donde las fronteras entre pasado y presente se difuminan. *Artifact* es un gabinete en la sombra y una sala de ecos del pasado del ballet. Sus ecos son efectos, repeticiones de fragmentos que hacen saltar en pedazos el cuerpo ideal del ballet para perderse en una repetición constante. La historia del ballet marca así su propia desaparición en su acto de presencia a través de la repetición (Gilpin, 1996: 110). La presencia del ballet es por eso únicamente un efecto de su ausencia. Su presente ha sido disparado a través de la historia, que a su vez está constituida solo por efectos sonoros resonantes.

El ballet está ausente porque es solo una idea, un *eidos* platónico, como sugiere el título de la pieza *Eidos:Telos*, que se manifiesta en incontables representaciones individuales, en imágenes de segundo grado que no alcanzan la imagen original esencial, el *eidos*. Una consumación, una identidad de la manifestación concreta respecto al *eidos*, su *telos*, significaría la muerte del ballet[4].

“Cuando hablas del vocabulario de la danza clásica, estás hablando de ideas” (Sulcas, 1995a: 9 y Siegmund, 2000: 2); así describe Forsythe este proceso. Ballet es solo una *langue*, que únicamente cobra vida en el acto de la *parole*, del baile[5], lo cual ocurre en cada representación. Pero Forsythe radicaliza esta concepción básica, al llevar mentalmente sus implicaciones hasta el final. Por eso el bailarín, por separado, no baila ningún *arabesque*, sino que lo atraviesa como un holograma y así convoca a la figura que en esencia solo se puede pensar retrospectivamente como *eidos*. Por eso Forsythe puede afirmar que el arabesco no existe, sino que es la suma de todos los arabescos, cuyo número es infinito. Al subrayar así el aspecto *performativo* del lenguaje del ballet, Forsythe permite entender danza y movimiento de forma diferente. El hecho de centrarse en el acto performativo del movimiento, que, al realizarse una y otra vez, se constituye de nuevo en cada momento *in actu*, permite pensar el movimiento no como último residuo de una autenticidad muda, sino más bien como aquello que le permite seguir hablando. Se trata de la articulación de algo que no existía antes del acto performativo. Por eso deja de ser una *esencia* platónica, a la que se le debe dar cuerpo de manera más o menos perfecta (aunque cierta bailarina sea mejor que otra), para en su lugar pasar a ser una forma espectral cuyo status ontológico es la ausencia. La lengua del ballet deja de ser el *logos* de una *pre-inscripción*, de un texto que precede a la pieza y al que simplemente hay que darle realidad y cuerpo. En su lugar, el lenguaje del ballet se convierte en una *in-scripción* en el cuerpo del bailarín individual, el cual la ejecuta en su baile repitiéndola y recordándola para continuar escribiéndola, en el doble sentido de la expresión[6]. El bailarín o la bailarina se mueven a través de la historia del ballet para dejarla tras de sí como movimiento en el espacio. Pero cuando el lenguaje del ballet ya no puede pensarse como esencia, de repente puede mutar y asociarse de todas las maneras imaginables con otras formas.

Espacio corporal: *The Loss of Small Detail* como palimpsesto

Si la sala de eco sirve de modelo a *Artifact*, el palimpsesto constituye el marco de referencia en *The Loss of Small Detail*[7]. Originalmente esta denominación se utilizaba en varios sentidos: para un viejo pergamino cuyo texto se había raspado con el fin de ahorrar material por medio de una sobrescripción de nuevos textos; o para hacer referencia a la capa geológica en la que aún son visibles las huellas de antiguas formaciones. En cambio, aquí el concepto de palimpsesto se utiliza para describir una particular forma de memoria que, paradójicamente, se encarga de borrar la memoria en el acto de recordar. Recordar significa inventar, producir nuevos sentidos de los jeroglíficos del pasado[8].

El propio nacimiento de la pieza de Forsythe es una estratificación de este tipo.

Una primera versión, estrenada en Fráncfort en 1987, se olvidó rápidamente hasta que Forsythe presentó en 1991 una versión completamente nueva, que a su vez experimentó una radical readaptación en 1992. La pieza tiene lugar en un cubo blanco que recuerda a un museo. Sus paredes pueden ser enrolladas y desenrolladas como rollos de pergamino, a la vez que sirven de soporte para todo tipo de proyecciones. Unos minutos después del inicio de la pieza, una nevada empieza a caer lentamente sobre el escenario y a cubrirlo con una capa metafórica de olvido. Al fondo aparecen fragmentos de la obra de Yukio Mishima, tan solo para ser enrolladas de nuevo enseguida:

“Cada año que pasa, sin dejar jamás de cobrarse su precio, sigue convirtiendo lo que era sublime en materia para comedia. ¿Se ha corroído algo? Si el exterior está corroído, entonces, ¿es verdad que lo sublime pertenece por naturaleza solo a un exterior que oculta un núcleo de sinsentido? ¿O lo sublime pertenece en efecto al todo, pero un polvo ridículo se asienta sobre él?” (Ballett Frankfurt, 1991)

En el fondo derecho del escenario se proyectan dos películas. Entre una fuerte luz estroboscópica y un ruido de truenos se puede distinguir una voz distorsionada. Cuando amaina la tormenta, se ve a una figura desnuda sobre una silla. Su cuerpo está pintado de blanco con puntos negros, como si en efecto estuviese cubierta por la nieve o por el recién mencionado “polvo ridículo” de la cita de Mishima, enterrando la noble esencia de las cosas. La nieve/polvo ha convertido a un personaje que, en otro tiempo y en otro contexto podría haber tenido la apariencia de noble guerrero o chamán, en una figura ridícula y extraña. Pero además, esta pintura sobre el cuerpo también lo convierte en su negativo con una inversión como la que produce la técnica cinematográfica en un “salvaje”, un pigmeo de piel oscura con pintura blanca. En el programa de mano, Forsythe describe una escena imaginaria, algunos elementos de la cual conforman una parte de la escena real teatral:

“Muy, muy lentamente en la película hay un fundido en negro. Está nevando. Parece que ha estado nevando durante bastante tiempo. La luz que ahora crece en intensidad revela varias figuras que están mirando una película de hombres primitivos representada por actores contemporáneos. Los personajes están cubiertos de nieve como lo están los actores primitivos del film. La película vista en negativo. La nieve es negra. Los actores primitivos, blancos. Están mirando una escena de una película contemporánea, editada en negativo. También está nevando en esta película, blanca. La nieve real cayendo En ESCENA está iluminada desde atrás por la película, y parece negra.” (ibídem).

Este complejo desplazamiento del marco encuentra su equivalente en escena en un actor que representa a un hombre primitivo en una imagen en negativo, como si realmente hubiese emergido de una película. Sobre el espacio visible se crea una zona intermedia en la que ya no podemos distinguir interior de exterior, cine de teatro, observador de observado. El interior contiene siempre al exterior, y lo marginado, que creíamos ausente, se encuentra en medio de lo que crea alejamientos y lo vacía. Esta cavidad, que transforma el escenario como un dedo de un guante dado la vuelta, derriba las oposiciones binarias que ocho años antes estructuraron *Artifact* como texto estético. En su lugar nos vemos introducidos inmediatamente en un zona intermedia perturbadora, en la que los espectros del pasado, como, por

ejemplo, el salvaje pintado, pueden estar en primer plano, si bien solo dados la vuelta, como una reversión extraña.

Este procedimiento también se hace visible en otra secuencia fundamental de la pieza. Una bailarina está sentada en una mesa en la parte central anterior del escenario mientras otra yace a su derecha en el suelo. Esta implica a la primera en un ritual de pregunta-respuesta. De sus “notas” y “traducciones” lee preguntas como “¿Qué es la puerta?” o “¿Cuáles son las dos orillas del río?”, e intenta extraer significado de historias prehistóricas que Forsythe toma de una antología de cuentos de Jérôme Rothenberg (1985). La primera mujer interpreta estas preguntas de forma explícitamente sexual, de manera que el umbral se convierte en cocodrilo, el pomo de la puerta en pene y ambas orillas del río en hombre y mujer. Sin embargo, el cartel que está sobre la mesa dice “Versión III A” e indica un número ilimitado de posibilidades que podrían plantearse en caso de que la sesión se prolongara, se hicieran otras preguntas o se dirigieran a otra persona. Efectivamente, todo puede significar todo, en función de la pérdida original o la pérdida del origen, la pérdida del pequeño detalle al que se refiere el título del ballet, que garantiza un principio seguro a partir del cual se pueden construir las propias interpretaciones.

The Loss of Small Detail escenifica la pérdida de un origen y sugiere al mismo tiempo una constante producción de significado, incluso aun cuando se trate de posibles malentendidos. La actividad de olvidar se contempla aquí como algo productivo, se considera necesaria para la apertura de nuevas posibilidades.

“Pero nuestro intento de leer la página”, explica Forsythe, “se ve inicialmente frustrado porque todavía no hemos acordado una base común desde la que comprender estos glifos como un sistema de lenguaje. Supongamos que, sin embargo, este texto puede ser descifrado de alguna manera, ¿quizá resituándonos nosotros mismos?. Entonces podríamos considerar de nuevo resituarse el texto. Quizá la reubicación de estos glifos nos podría permitir aproximarnos a su sentido.” (ibídem).

Este tipo de desplazamiento espacial del texto del ballet se ve activado por los movimientos de los bailarines. Al principio una bailarina se levanta lentamente del suelo; sus brazos están extendidos, su cuerpo vuelto hacia dentro. Parece levitar; su cuerpo da la impresión de no tener huesos y ser líquido. Un bailarín vestido de negro se acerca y le lleva una silla. Ella se sienta y se vuelve hacia la mujer que está detrás de la mesa, que luego le hará preguntas. De repente va hasta la mesa y enreda su cuerpo en torno a él, las piernas estiradas debajo, los brazos descansando sobre él. Entonces el hombre de negro la sostiene en sus brazos, ella permanece con el cuerpo rígido y horizontal, como si fuera una tabla. Esta secuencia se repite varias veces y marca la primera aparición del olvido en este ballet: el olvido de algo que se ha hecho previamente, aunque sin éxito y que se repite una y otra vez, aparentemente sin dejar huella en la memoria del bailarín. Es un movimiento cuyo significado desaparece exactamente cuando vuelve a retomarse.

La cualidad específica del movimiento del ballet es una increíble suavidad y transparencia. Los bailarines parecen haber perdido todas sus fuerzas. Resbalan al suelo repetidamente solo para volver a levantarse con extraños movimientos de giro. Esto es posible gracias a una técnica que Forsythe llama “disfocus” (Siegmund, 1999: 16). El foco de la mirada de los bailarines no se dirige hacia un punto ante ellos que sirve de eje al cuerpo, sino que, por el contrario, lo orientan mentalmente hacia la parte trasera de sus cabezas, lo cual aumenta su percepción. La capacidad de percibir su entorno se reduce en beneficio de una percepción ampliada de sus propios miembros y grupos musculares. Estas “co-ordenaciones internamente refractadas” evitan que los bailarines dancen como lo hacen quienes han sido correctamente formados y entrenados. “No es que destruyas los fundamentos, simplemente llegas a un estado opuesto de soporte. El pequeño detalle que se ha perdido es tu orientación física. Tu cuerpo abandona un tipo de fuerza, pero otra entra en juego.” (Sulcas 1995a: 8).

El desplazamiento del foco del exterior al interior cambia el cuerpo que baila ballet, pero no lo destruye. El cuerpo histórico es reconocible como una capa a través de su actual inscripción en forma de palimpsesto. El cuerpo del ballet se percibe a sí mismo entre la orientación espacial exterior e interior; cobra conciencia de sí mismo y quizá incluso adquiere hasta sensación de autoestima, la cual, sin embargo, en el momento justo de encontrarse a sí mismo, se socava y derriba. Este procedimiento es el equivalente técnico en el plano del movimiento de aquel vaciamiento que permitía observar a la par espacio interior y exterior. El resultado de esta autorreferencialidad del cuerpo es una sobreinscripción de su texto histórico, que ahora ya no puede ser escrito, una desaparición que hace al cuerpo ilegible. Ya no se pueden leer esos cuerpos porque en ellos se unen demasiados textos equívocos que se borran en el proceso de constante rearticulación.

Espacio de la memoria

Cuando Forsythe propone un “reposicionamiento de nosotros mismos” en relación a un palimpsesto ilegible con el fin de encontrar una vía para descifrarlo, vuelve a entrar en juego el concepto de placer de Roland Barthes. Debería haber quedado claro que este placer no es el placer de consumir, de releer una vieja historia. Es más bien el placer de inscribirse a uno mismo en ese texto que consiste en paisajes sonoros y teatrales, los cuales entretejen pasado y presente en un espacio de memoria. Precisamente porque el cuerpo se hace ilegible, participa en un juego que no solo se entiende como una asociación entre significantes, sino sobre todo como experimentación con los límites del sujeto. El escenario ya no opera como un espejo que proporciona una idea imaginaria de un cuerpo (social) cerrado como en el ballet

clásico. La escena no es la de la representación, sino la de su otro imaginario, que aparece a través de un cuerpo de un bailarín: la escena de una producción permanente de movimiento. Si se observan los cuerpos de Forsythe en el escenario, vemos que se niegan a ser registrados, identificados y determinados ya solo por el elevado tempo con el que bailan.

El movimiento se abre camino hacia el momento de su desaparición en la grieta entre interior y exterior en lo que Laurence Louppe llama “fonds corporel” (fondo corporal): un cuerpo fenomenológico pre-articulado que se entiende como residuo de significado, pero nunca significativo en sí mismo (Louppe, 1997: 72). Si en la danza el movimiento es al mismo tiempo lo que se produce y lo que produce, cuando el cuerpo que baila es a la par un agente sin conciencia de sí mismo y su propio intérprete, que tiene que mantener a distancia el movimiento a través del acto de análisis, entonces el movimiento o no se da nunca o se transparenta a sí mismo. Es, como ha sostenido Jacques Derrida (1990) en referencia al gesto de un pintor, en su presencia ya “un acto de memoria”. El movimiento nace en el área fronteriza entre el yo y el no-yo, un espacio de la memoria que entrega al pasado cada movimiento en el momento de su nacimiento. El movimiento está siempre en estado de gestación, una cuestión de vida y muerte, que también implica la de la vida y la muerte del ballet que se planteaba al principio de este ensayo. Pero en esta grieta se abre el espacio que permite pensar el movimiento: es el tiempo-espacio pre-articulado, que permite hablar de manera articulada del movimiento como pasado. En el caso de Forsythe, esta zona fronteriza, que no es ni interior ni exterior y, como explicó Donald W. Winnicott, no pertenece ni al sujeto ni al objeto (Winnicott, 1971: 11-12), surge cuando el sujeto que baila abandona el control. El “disfocus” permite al cuerpo alcanzar otro estado de semiconsciencia, en tanto que “tropieza” (Brandstetter, 1990) literalmente con nuevos movimientos, mientras a la par deja a los viejos atrás. El movimiento, como el espíritu de los primitivos en la zona fronteriza de pasado y presente, película y teatro, se convierte así en huella de la memoria de una posibilidad, de un futuro.

Traducción: Alfonso López 2012, revisada por Victoria Pérez Royo 2013

Notas

[1] William Forsythe dirigió el Ballett Frankfurt de 1984 a 2004, en 2005 creó The Forsythe Company (Nota de la e.)

[2] Me apoyo en mi experiencia como espectador en varias representaciones de la pieza en la Ópera de Fráncfort. También utilicé una grabación en vídeo de la representación del 16 de febrero de 1997 para

apuntalar mi memoria. Agradezco al Ballett Frankfurt la posibilidad que me brindaron de ver esa grabación.

[3] William Forsythe construyó la pieza, *Gänge* (1983) en torno a la *unidad* de la línea como elemento estructural principal del ballet clásico.

[4] La pieza *Eidos:Telos* se centra en la muerte en la imagen mediante la congelación de los movimientos de los bailarines llevados a la hipertrofia. El segundo acto despliega el tema a través del personaje de Perséfone como trabajador fronterizo entre la vida y la muerte, que extrae de una grieta de la tierra espectros que bailan vals y que rinden tributo a una cultura cortesana de la danza ya extinguida.

[5] Sobre los aspectos lingüísticos de *Artifact*, ver Gabriele Brandstetter: “Choreographie und Gedächtnis. Konzepte des Gedächtnisses von Bewegung in der renaissance und im 20. Jahrhundert” (1997: 209). En este artículo, Brandstetter describe *Artifact* como “almacén” y como proceso de recuerdo (re)productivo, de la producción de lo nuevo.

[6] Aquí radica la transición al procedimiento coreográfico de la “Coreografía a tiempo real”, que conduce al lenguaje desde la construcción tradicional de una sucesión fija de pasos hacia su desaparición. Respecto a este procedimiento, ver Kerstin Evert: “Self Meant to Govern – William Forsythes Poetry of Disappearance” (1998: 140-174).

[7] De hecho, he visto varias veces la pieza en la Ópera de Fráncfort. Como en *Artifact*, mi interpretación se apoya además en la grabación en vídeo de la representación del 27 de abril de 1996.

[8] Ver también Gabriele Brandstetter: “Der Körper: eine Hypothese. Über Teilchen und Falten in William Forsythes Choreographie” (1998: 38-41). Brandstetter describe “The Loss of Small Detail” como un “experimento de percepción” que pone en escena lo “inmaterial” o “el cuerpo hipotético” de forma análoga a las nuevas tecnologías mediales. A mí en cambio me interesa lo antiguo, esto es, el cuerpo del bailarín de que no de ninguna manera inmaterial, sino que se convierte en palimpsesto.

Bibliografía

Ballett Frankfurt: *The Loss of Small Detail*, Programa de mano, Intendanz Ballett Frankfurt, 1991.

Barthes, Roland (1971): “De l’œuvre au texte”, “S/Z”, en Eric Marty (ed.), *Œuvres complètes* (vol.II), París, 1994.

Brandstetter, Gabriele: “Choreographie und Gedächtnis. Konzepte des Gedächtnisses von Bewegung in der renaissance und im 20. Jahrhundert”, en Claudia Öhlschläger / Birgit Wiens (eds.): *Körper-Gedächtnis-Schrift: Der Körper als Medium kultureller Erinnerung*, Berlín, 1997.

— “Der Körper: eine Hypothese. Über Teilchen und Falten in William Forsythes Choreographie”, Programmbuch Wiener Festwochen, Viena, 1998.

— “Choreographie als Grab-Mal: Das Gedächtnis der Bewegung” (“Coreografía como mausoleo: La memoria del movimiento”), en Gabriele Brandstetter / Hortensia Völckers (eds.): *ReMembering the Body*, Ostfildern, 2000.

Derrida, Jacques: *Mémoires d’aveugle: L’autoportrait et autres ruines*, París, 1990.

Evert, Kerstin: “Self meant to Govern – William Forsythes Poetry of Disappearance”, *Jahrbuch Tanzforschung* (vol. 9), Wilhelmshaven, 1998.

Fischer, Eva-Elisabeth: “Ich habe Geschichte in meinem Körper: Ein Gespräch mit dem Frankfurter Ballettchef und Choreographen William Forsythe über das mögliche Ende einer Kunstform”, *Süddeutsche Zeitung* (13 de Julio de 1999).

Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen*, Fráncfort, 1976. (*Surveiller et Punir*, 1975).

Gilpin, Heidi: “Lifelessness in movement, or how the dead move?”, en Susan Leigh Foster (ed.): *Corporealities*, Londres, 1996.

Loupe, Laurence: *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Bruselas, 1997. (*Poética de la danza contemporánea*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2011. Trad. Antonio Fernández Lera).

Rothenberg, Jérôme: *Technicians of the Sacred*, Berkeley / Los Angeles, 1985.

Siegmund, Gerald: "Interview with William Forsythe", *Dance Europe*, 23, 1999.

— "Wir arbeiten, um uns arbeiten zu sehen: Ein Gespräch mit William Forsythe" ("Trabajamos para vernos trabajar: una charla con William Forsythe"), *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (23 de Enero 2000).

Spier, Stephen: "Engendering and Composing Movement. William Forsythe and the Ballett Frankfurt", 222.frankfurt-ballet.de/spier.html.

Sulcas, Roslyn: "Kinetic Isometries", *Dance International*, Cambridge, 1995a.

— "William Forsythe: Channels for the Desire to Dance", *Dance Magazine*, 69, 1995b.

Winnicott, Donald W: *Playing and Reality*, Routledge Classics, Nueva York, Londres, 1971.

Texto original en alemán, «Gedächtnisraum: Die Ballette William Forsythes», publicado en Klein, G. Klein/ Zipprich, C. (eds.): *Tanz Theorie Text, Jahrbuch Tanzforschung 12*, Hamburg: LIT Verlag, 2002. Traducido posteriormente al inglés, «The Space of Memory. William Forsythe's Ballets», para su publicación en Spier, S. (ed.): *William Forsythe and the Practice of Choreography: It Starts From Any Point*, Routledge / Taylor and Francis Group, Londres/Nueva York, 2011.

© Gerald Siegmund 2002

Gerald Siegmund. Profesor de Estudios Aplicados al Teatro en la Justus-Liebig University in Giessen. Doctor por la Goethe Universität (Frankfurt Am Main) con la tesis *Theatre as Memory*. Entre 2005 y 2008 fue profesor de Teatro Contemporáneo en la Universidad de Berna, Suiza. Es autor de numerosos artículos sobre danza y teatro contemporáneos así como editor del libro *William Forsythe – Denken in Bewegung* (2004). Su monografía más reciente, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes* fue publicada en 2006.

**III.
FORMA
Y
LENGUAJE**

LA MIRADA Y EL TIEMPO

José A. Sánchez

La concepción autoral de la práctica coreográfica condujo inevitablemente a una reflexión sobre la posición del sujeto en el dispositivo escénico. De ella derivó en un primer momento un rechazo de lo espectacular, es decir, de la puesta del cuerpo al servicio de la imagen en beneficio de un cuerpo discursivo. En las propuestas de numerosos coreógrafos a partir de los años sesenta, el cuerpo que actúa para crear imágenes fue sustituido por el cuerpo que escribe y, paralelamente, el espectador fue reemplazado por un lector. Sin embargo, este desplazamiento no dejaba de ser una abstracción teórica, pues la imagen es inalienable del cuerpo y, por otra parte, cualquier imagen (y nuevamente con más eficacia en los tiempos actuales) es al mismo tiempo signo. El conflicto cuerpo-imagen se reveló muy pronto no como un antagonismo dialéctico, sino más bien como una tensión productiva en el interior de la producción co-reográfica.

A comienzos del siglo XXI, numerosos coreógrafos han planteado la cuestión de la mirada como eje central de su discurso. Al hacerlo, asumen la imposibilidad de alterar sustancialmente la situación básica (física) de lo escénico: la de un ser humano que mira el cuerpo de otro ser humano que actúa frente a él; sin embargo, se han esforzado en descubrir nuevos modos de subvertirla, de alterar la comodidad objetualizadora del espectador y activar procesos de comprensión que rompan la inmediatez temporal y permitan una apertura: el cuerpo, sin dejar de ser imagen, se convierte también en generador de discurso y dialoga con la mirada (o con el cuerpo) del espectador en una dimensión ya no absolutamente condicionada por lo sensible. Este diálogo puede ser entendido como una tentativa por parte del autor de apropiarse en cierta medida de la mirada del otro y utilizarla como material para su propia construcción: dado que asumo la objetividad inalienable de mi cuerpo, puedo entonces restar subjetividad a la mirada del otro y tratar objetivamente esa mirada como material compositivo, sin por ello poner en cuestión la condición de sujeto de ambos, más bien intentando enfatizarla en un necesario juego intersubjetivo.

Las técnicas utilizadas para la puesta en escena de estas arquitecturas son diversas. En ocasiones se recurre a poner en evidencia los condicionantes corporales de la mirada y forzar así una conciencia crítica del punto de vista o bien una activación física del espectador; el resultado: una dinamización de la situación básica mediante la ampliación de la dimensión espacial. La activación de la

memoria visual (mediante el recurso a archivos comunes o a elementos sensibles que permiten el acceso a memorias personales) constituye otro medio de ampliación de la situación básica, en este caso en su dimensión temporal. Ambas dimensiones resultan alteradas cuando lo que se propone es una inversión de la mirada, bien porque la mirada se dirija hacia el espectador, convirtiéndolo ahora en objeto, bien porque se invite al ejercicio de miradas imposibles: hacia el interior del cuerpo, hacia el interior del proceso o, incluso, hacia la parte escondida del espectáculo. De la inversión de la mirada puede derivar, también, una propuesta diferente: la sustitución de la imagen escénica por la imagen construida, es decir, la sustitución de la mirada directa por la imaginación condicionada, resultante de una paradójica neutralización del cuerpo tanto en cuanto signo como en cuanto imagen que, sin embargo pone en evidencia la inextricable unión de los tres términos.

Miradas

La mirada que ofrece

Raimund Hoghe es autor de dispositivos para la mirada, en los que su presencia (y la de su cuerpo) indica una voluntad inequívoca de presencia compartida análoga a la de aquellas coreógrafas que pensaron el amor como tema central de sus propuestas. El amor era de hecho también el tema de sus *Lettere amorose* (1999), una pieza en la que Hoghe construía laboriosa y delicadamente sus instalaciones sobre el escenario con el fin de crear el tempo y el ambiente adecuado para la escucha de las tres cartas *de amor*, tan distintas y tan dolorosas. Hoghe se esforzaba por ponerse a sí mismo en condiciones de decir y de sentir el dolor ajeno, sabiendo que esa era una tarea imposible. El espectador que *escuchaba* la “carta a Europa” que un niño guineano había escrito momentos antes de esconderse en el tren de aterrizaje de un avión con destino a Bruselas, podía sentirse conmovido por las palabras y podía creer comprender e incluso reconocerse en el dolor del niño traicionado por unos sueños de cuyos orígenes y cuyas consecuencias somos responsables. Pero el espectador que *veía* el torso desnudo de Raimund Hoghe sabía que nunca podría comprender la experiencia de ese hombre ni identificarse con su dolor, aunque entendiera sus palabras y aunque quisiera responder a su invitación de amor. El espectador que *veía* las acciones realizadas por el autor durante la pieza, el parsimonioso extender y plegar telas, el cuidadoso poner y quitar objetos sobre el cuadrilátero escénico o sus tímidas danzas, podría pensar que esas acciones eran accesibles a cualquiera y que el mismo podría ejecutarlas. Pero el espectador que *escuchaba* la carta que el padre de Hoghe escribió al niño después de abandonarle sabía que nunca sus manos serían las mismas, ni sus movimientos los mismos. La mirada y la escucha tensan un espacio de experiencia ampliado por la memoria,

mostrando los límites engañosos de la espectacularidad sensible y la necesidad de situarse para obtener un retorno, que nunca satisfará la complejidad de nuestra experiencia, ni la mía ni la del otro, pero que puede aportar una ganancia de placer, de emoción o de conocimiento.

La mirada que viaja

Doce años después de convertir la escena en un laboratorio para diseccionar la mirada, objeto central de su primera pieza, *Nom donné par l'auteur*, Jérôme Bel decidió abandonar la fenomenología y aproximarse a la antropología: viajó hasta Tailandia y compuso un diálogo de miradas titulado *Pichet Klunchun & Myself* (2005). En la pieza se establecía un doble nivel de observación: el de cada uno de los intérpretes ante la demostración del otro, y el de los espectadores, que asistían a una especie de clase magistral durante la cual eran en cierto modo ignorados. La construcción de la mirada en este espectáculo ya no solo atendía al control de los tiempos y los humores de la recepción, sino que iba más allá, proponiendo un inteligente tránsito que descolocaba una y otra vez al espectador, obligándole, en este caso con un método diferente, a hacerse consciente de su situación. Si al inicio de la pieza la mirada de Jérôme Bel podía ser ingenuamente criticada por el espectador como *colonial*, a medida que la demostración avanzaba, el espectador mismo iría siendo cautivado por la destreza técnica del bailarín tailandés, cayendo así en una admiración *premoderna* que le situaría de parte de Klunchun y en contra de Bel, asumiendo él mismo una actitud “colonial” (que otorga al otro la habilidad técnica pero no la conciencia crítica). La reconciliación del espectador con Bel comenzaba cuando este intentaba aprender en vano los pasos, los movimientos y los gestos ejecutados brillantemente por Klunchun. Su torpeza como ejecutante lo igualaba a los espectadores, parecía condenarle a la función de *mirón*. Nadie confiaba en que pudiera haber una devolución: ningún espectador conocedor de los trabajos previos de Bel podría imaginar cómo este sería capaz de aproximarse al tipo de demostración realizada por Klunchun. Sin embargo, Bel, que jugaba a la complicidad con el espectador sumándose él mismo a ese escepticismo, lograba explicar a Klunchun su trayectoria y cuál es el sentido que para él tiene la creación contemporánea. Klunchun se convertía entonces en un espectador que mira, pero que sobre todo escucha. Y, para decepción de los espectadores malintencionados (es decir, para aquellos que ansían un retorno rápido a la premodernidad), comprende.

La mirada que mira

¿Qué miran los ojos de Luiz Abreu cuando se hace la luz sobre el escenario de la

Samba para un crioulo doido (2005)? Sus ojos se han transformado en cáscaras de huevo, rígidas e impenetrables. ¿Por qué no nos mira? ¿Por qué no deja que le miremos? Aunque, ¿cómo podríamos mirarle si los nuestros han quedado atrapados en ese enorme telón de banderas que como una atrayente tela de araña captura una y otra vez las miradas? ¿Se esconde la araña detrás de los ojos? Todo era más fácil cuando no se podía ver, cuando el cuerpo del bailarín-coreógrafo era apenas una insinuación, y el exotismo de esa silueta *queer* permitía el libre vuelo de las imágenes.

Entonces deseábamos penetrar entre las sombras. Pero cuando finalmente se nos dio la oportunidad de ver, habríamos querido ver menos. Porque en realidad no estábamos viendo, más bien nos estaban viendo, aquellas imágenes nos interrogaban con una insistencia que interrumpía el placer que la imagen y la danza sin duda ofrecían. El espectador quisiera liberarse del tópico turístico, concentrarse en el discurso y compartir el dolor histórico y personal que subyace a esas contorsiones plásticas del cuello, de los omoplatos, a la exhibición de la sonrisa y del pene danzante, de la bandera agujereada a la altura de las partes blandas del cuerpo y al ejercicio final de antropofagia invertida: ¿quién come a quién?, ¿la bandera al cuerpo o el cuerpo a la bandera? El espectador quisiera liberarse de su estúpida risa de blanco occidental y comprender corporalmente todo lo que la samba cantada por Elsa Soares nos anunciaba: “A carne... A carne mais barata... A carne mais barata do mercado... A carne mais barata do mercado é a carne negra”. Curtido en años de colonialismo, el turista cultural se comporta como se espera de él: aprovecha su oportunidad y se entrega al disfrute. Pero la oferta de placer de ese cuerpo de negro/negra encerraba una amenaza. Algo distorsiona la *alegre* samba y la contemplación del cuerpo monumental, una mirada que se esconde tras la superficie reflectante de los ojos del bailarín, una mirada que sale del cuerpo negro y, que en cuanto cuerpo subjetivo, nos demanda una respuesta que solo en el ámbito de la política puede escapar tanto a la espectacularidad ingenua como a la decadente melancolía.

La mirada memoria

Memory (2008), de Living Dance Studio, forzaba al espectador a una reflexión sobre su posicionamiento en el campo de la mirada y a una toma constante de decisiones sobre cómo situarse en ese campo; en sentido literal, pues la duración de la pieza en su versión original (ocho horas) obligaba a que cada uno decidiera cuándo empezar, cuándo descansar, cuándo volver y cuándo terminar; pero también en sentido político, pues el espectáculo remitía a unos tiempos, los de la revolución cultural en China, que diferentes espectadores podían comprender desde posiciones

muy diversas. La cuestión de la mirada había ocupado un lugar central en la trayectoria de esta compañía dirigida por la coreógrafa Wen Hui y el realizador cinematográfico Wu Wenguang. En piezas anteriores, el espectador se veía obligado a *situarse* siempre en ese doble sentido: en cuanto espectador y en cuanto individuo. En cuanto espectador, debía buscar su lugar: *Informe sobre dar a luz* (1999) era una instal-acción que debía ser recorrida y en cuyo interior el espectador podía decidir sus tiempos; *Danza con trabajadores de granja* (2001) se presentó en una nave en construcción y los espectadores eran invitados a asistir a un momento del proceso en un espacio que más que nunca pertenecía a los otros, a los trabajadores-intérpretes que actuaban en el mismo. Pero también en cuanto individuo, cada espectador debía confrontarse con las piezas poniendo en juego sus condicionantes culturales y afectivos: una apuesta por la recepción individualizada, que sigue siendo un reto en el contexto de la cultura de masas y que en el momento actual adquiere relevancia política, y una apuesta también por la comunicación que asume el reto de la alteridad sin pretender disolverla.

En *Memory*, se proponía una nueva inversión de la mirada. La inversión implica, en sentido literal, un volver la vista atrás, pero ese volver la vista atrás es una metáfora, pues no miramos realmente el pasado, sino que más bien lo re-imaginamos. Al re-imaginarlo, los recuerdos sensibles se asocian a las experiencias afectivas y a la memoria misma del cuerpo; en la memoria, cuerpo e imagen se interpenetran de un modo difícilmente imaginable en la experiencia cotidiana. Wen Hui declaraba que su primer estímulo para la composición de la pieza partía de una memoria corporal asociada a las viejas canciones de la revolución cultural que ella escuchó de niña, y que le llevaron a su cama, cubierta por un mosquitero, sobre la que ejecutó sus primeras danzas ante los familiares. Esta memoria corporal establecía la estructura escenográfica y narrativa del espectáculo, que se completaba con secuencias de un documental de Wenguang sobre los guardias rojos y diversos testimonios *tejidos* física y verbalmente por la actriz Feng Dehua. La memoria corporal era en primer lugar repetitiva; de ahí que durante ocho horas Wen Hui ejecutara una secuencia cíclica, solo modificada por las intervenciones puntuales de Wenguang sobre su cuerpo; de ahí que en determinados momentos, su cuerpo se sumara al de las actrices de las “operas modelo” en la repetición de aquellas danzas revolucionarias, cargadas de optimismo y artificial ingenuidad, que penetraron indeleblemente en su imaginario infantil.

Pero recordar exige también dejar de mirar la realidad actual para concentrar el esfuerzo de la imaginación en el pasado, es decir, recordar exige *cerrar los ojos*. Esto es lo que hacía Wen Hui: volverse sobre su propio cuerpo, buscar en el interior del mismo las experiencias de aquel tiempo pasado enterradas en la memoria de los

músculos, de los gestos, de las posiciones, de las sensaciones. Esto es lo que hacía Feng Dehua: apartar la vista de la imagen y concentrarla en la escritura, en las palabras que ella misma caligrafiaba sobre el tablero de la máquina de coser y que en ocasiones se proyectaban ampliadas sobre el gigantesco mosquitero-pantalla, o en las palabras que pronunciaba durante sus recorridos cíclicos en torno al escenario empujando pacientemente su instrumento de tejido-escritura. Y esto es lo que hacía, paradójicamente, el realizador Wu Wenguang, cuando renunciaba a sus ojos y sus manos de artista, es decir, a la cámara y a las imágenes, y entraba en escena, hablaba, actuaba, incluso bailaba; pero sobre todo cuando, en contraste con los primeros planos de los guardias rojos que recordaban su experiencia durante la revolución cultural en su documental, él proyectaba el primer plano de la parte posterior de su cabeza, cuidadosamente rasurada; sobre esa imagen de la cabeza *hacia atrás* se podía ver en transparencia a Wen Hui, cuyo cuerpo en ocasiones el propio Wenguang modificaba en una vana tentativa de aproximarle a la imagen que él quería crear. ¿Y el espectador?

A él correspondía que la máquina de la memoria no se detuviera, que esos cuerpos presentes en escena no se convirtieran en imágenes de archivo aplastadas bajo el peso de la historia, sino en sensaciones vivas que pueden una y otra vez actualizarse en experiencia.

La mirada que escucha

Tras el éxito de *Todos los buenos espías tienen mi edad* (2002), ese despliegue de imaginación masculina contrastante con la reducción a la inmovilidad del propio cuerpo, anulado orgánicamente incluso en el proceso de envejecimiento mediante una máscara de sí mismo, Juan Domínguez decidió continuar su investigación sobre la metateatralidad en un espectáculo de grupo, *The Application* (2005). En paralelo a la ficción de la representación practicada por Cuqui Jerez en *The Real Fiction* (2005), Domínguez insistió en el recurso a la verbalización imaginando un programa de televisión que sirve para construir la solicitud: los textos escritos proyectados sobre la pantalla se simultaneaban con la ejemplificación o cita efectiva de determinados momentos mediante la colaboración de un grupo de actores, así como con una interacción efectiva con los espectadores, a quienes se otorgaba igualmente el derecho a la palabra y a la réplica. La idea de construir un espectáculo que es en realidad el proyecto que se adjunta a la solicitud de ayuda para otra pieza (*Shichimi Togarashi*) permite a Juan Domínguez reflexionar humorísticamente sobre la ficción y la realidad del espectáculo mismo, sobre la superposición de lenguaje y metalenguaje, de presente y pasado.

El espectador que mira la escena se confronta a un presente físico (el tiempo de la co-presencia), una realidad (la de los actores, la de la escena) y un lenguaje (el de la coreografía), pero el espectador que lee los textos que Juan Domínguez proyecta sobre la pantalla se ve constantemente vapuleado por la irrupción del pasado (el proceso de trabajo) y el futuro (el proyecto de la pieza que aún no existe). Debe acompañar una memoria que le resulta ajena e imaginar un proyecto que probablemente nunca se convertirá en representación efectiva. Al espectador no le queda otra salida que convertirse en cómplice de la construcción de una pieza metateatral, que no existiría sin su participación, sin su aceptación a entrar en el juego, es decir, sin la aceptación del “como si”, de la ficción que se superpone a las acciones reales de los actores, que sin embargo son definidas por el coreógrafo como meramente proyectuales. Cuando el coreógrafo se coloca las gafas que le permiten ver a todo el mundo desnudo y la imagen de las actrices y actores desnudos es proyectada sobre la pantalla, permitiendo al espectador situarse en la mirada del coreógrafo, no solo se está recuperando un efecto mágico para la vieja caja escénica, se está poniendo en cuestión la diferencia entre la imaginación, la memoria y la realidad efectiva: ¿qué es más real?, ¿la imagen de los cuerpos desnudos filmada antes?, ¿la imagen de los cuerpos vestidos que imitan a los cuerpos desnudos para hacer *eficaz* el efecto mágico o esos mismos cuerpos privados de la construcción icónica a que les somete el coreógrafo armado de sus gafas o de su cámara de video? ¿Y cuál es consecuentemente el lugar reservado a la mirada? ¿La mirada que ve?, ¿la mirada que imagina?, ¿la mirada que escucha?, ¿la mirada que proyecta?

La mirada que toca

Olga Mesa se basó en una película sin imágenes del cineasta portugués Joao Cesar Monteiro^[1] para inventar un *Solo a ciegas (con lágrimas azules)* (2008) que presentaba ciertos paralelismos con tentativas anteriores de coreógrafas como Mónica Valenciano o Barbara Manzetti para trabajar en la invisibilidad^[2]. Que esta era una pieza no para mirar, sino más bien una pieza para *tocar*, es algo que dejaba claro la coreógrafa al recibir al público con los ojos cerrados, apenas moviendo las manos, unas manos que tocarían no exactamente objetos, sino más bien constructos resultantes de una combinación de inmaterialidad (luz, sonido) y efimeridad (tiempo). Mediante los largos oscuros, Olga Mesa forzaba al espectador a cerrar también los ojos. Por si esto no fuera suficiente, ya al principio del solo su cuerpo obstruía el chorro de luz que proyectaba los fragmentos cinematográficos, recuperados de forma indirecta, oblicua, como la imagen misma del público, y como esta, arbitrariamente recortada sobre un espejo. Al interferir con su cuerpo-carne la imagen cinematográfica, Mesa parecía insistir en la materialidad del cine, incluso

cuando el soporte es ya electrónico y su imagen el resultado de una multiplicación de reflejos.

El cine es luz y el cuerpo es memoria. En la memoria del cuerpo habita el dolor de aquellos a quienes no se conoció. Habita también el impulso animal, la naturaleza extraña (y sin embargo reconocible en alguna de nuestras zonas oscuras). Y habita la disciplina, la disciplina conocida (la de nuestra educación como ciudadanos y como autores o consumidores de experiencias estéticas), la disciplina por conocer (la bailarina de tango, como víctima de una tortura). La memoria no se muestra en imágenes: se manifiesta primariamente como eco, como sonidos que retornan: imposible controlar su estructura, o prever su frecuencia. Las imágenes están ahí, debemos interpretar su flujo para escuchar. Olga Mesa invitaba a un juego de silencio, de referencias cruzadas, de penetración en el otro.

Y el espectador durante largos minutos privado de su condición de tal, comenzaba a disfrutar estéticamente en el momento en que sus ojos se acostumbraban a la oscuridad, cuando comprendía que las imágenes documentales que fragmentariamente observaba no le devolvían la realidad, sino la memoria (la memoria reside siempre en el cuerpo), cuando comprendía que la extrañeza del movimiento no es el resultado de construcciones caprichosas, sino una destilación de lo que nos resulta más próximo, y que ese cuerpo disfrazado o disciplinado es un deseo (tanto como un recuerdo), que no se construye en escena, que está en nosotros, muy cerca, y que lo podemos tocar. La experiencia estética se producía cuando el espectador asumía que las lágrimas azules no eran metafóricas ni líquidas, sino sólidas, escultóricas, y que, para comprender, debía cerrar los ojos y extender las manos hacia la oscuridad de su imaginación.

Notas

[1] *Branca de neve* (2000). Durante 75 minutos el espectador de cine se ve confrontado a una pantalla negra, siendo la experiencia cinematográfica desplazada a la banda sonora, es decir, a la escucha.

[2] Véase José A. Sánchez, “La construcción de la intimidad. Sobre un proceso de Barbara Manzetti”, *Cairón Revista de Ciencias de danza*, n. 6, Aula de Danza Estrella Casero-Universidad de Alcalá, 2000, pp. 71-79.

Fragmento del texto homónimo publicado en: Ana Buitrago (ed.) *Arquitecturas de la mirada*, Mercat de les Flors / Centro Coreográfico Galego / Institut del Teatre / Universidad de Alcalá, 2009.

© Mercat de les Flors / José A. Sánchez

José A. Sánchez. Catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Castilla-La Mancha. Autor, entre otros, de los libros *Brecht y el Expresionismo* (1992), *Dramaturgias de la imagen* (1994), *La escena moderna*

(1999) y *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (2007); además de numerosos artículos sobre estética, arte contemporáneo y teoría e historia de las artes escénicas. Dirige el grupo de investigación ARTEA y es editor del Archivo Virtual de Artes Escénicas (www.artesescenicas.org).

ESPACIO, TIEMPO Y DANZA

Merce Cunningham

La danza es un arte en el espacio y el tiempo. El propósito del bailarín es borrarlo

Al conservar la imagen de la perspectiva renacentista en el pensamiento escénico, la danza clásica mantuvo un concepto lineal del espacio. La danza moderna americana, partiendo del expresionismo alemán y de los sentimientos personales de los coreógrafos pioneros, convirtió el espacio en una sucesión de bultos, o a menudo colinas estáticas sobre el escenario, sin ninguna relación con la totalidad del espacio escénico, simplemente formas que por su conexión en el tiempo creaban una composición. Parte del pensamiento espacial procedente de la danza alemana abrió el espacio y dejó un sentimiento momentáneo de conexión con él, pero a menudo el espacio no era lo suficientemente visible porque la acción física resultaba de una gran levedad: como el cielo sin la tierra o el paraíso sin el infierno.

Una característica positiva de la danza es que el espacio y el tiempo no pueden estar desconectados; todo el mundo puede ver y entender esto. Un cuerpo quieto ocupa lo mismo que un cuerpo en movimiento, ni lo uno ni lo otro (estar en movimiento o estar quieto) es más o menos importante, salvo que es bonito ver a un bailarín moverse. No obstante, el movimiento resulta más claro si el espacio y el tiempo a su alrededor son su opuesto: la pausa. Aparte de la técnica y de la claridad de cada bailarín, hay ciertos elementos que explican al espectador qué sucede en el escenario. En la danza clásica, los pasos que componen frases de movimientos o poses más largos se han convertido (por la costumbre y por el momento en que suceden) en la guía por la cual el espectador puede dirigir sus ojos y sentimientos a través de la acción. Esto también ayuda a definir el ritmo, de hecho, mucho más que a no definirlo. La tendencia o el deseo de la danza moderna ha sido deshacerse de estos movimientos considerados innecesarios y clásicos [*balletic*]; sin embargo, ha perseguido un resultado idéntico al ballet en cuanto a la dimensión y al vigor del movimiento, dejando en muchas ocasiones al bailarín y al espectador con ganas de más.

Por otra parte, la gravedad del cuerpo que pesa en oposición a la negación (y por lo tanto a la afirmación) de la gravedad por medio de la ascensión en el aire, ha sido uno de los mejores descubrimientos de los que ha hecho uso la danza moderna. El

peso del cuerpo acompaña a la gravedad, hacia abajo. La palabra pesado tiene connotaciones incorrectas, ya que no estamos hablando del peso de una bolsa de cemento que cae (aunque todos hayamos presenciado eso en alguna ocasión), sino del peso de un cuerpo cayendo con el firme propósito de volverse a levantar. No se trata de un fetiche o de un uso intencionado del peso en contra de la cualidad predominante de la levedad, sino de una cuestión en sí misma. Por su propia naturaleza, este tipo de movimiento puede hacer que el espacio parezca una sucesión de puntos desconectados, unido a la ausencia de continuidad de movimiento en la danza moderna.

Puede que los bailarines compartan con muchos pintores ese sentimiento frecuente que les permite crear un espacio en el cual puede suceder cualquier cosa: imitando cómo la naturaleza crea un espacio y pone muchas cosas en él, lo pesado y lo ligero, lo pequeño y lo grande, todo inconexo, pero cada elemento influyendo en todos los demás. Algunos de los lenguajes coreográficos son fruto del convencimiento de que algún modo de comunicación es necesario; otros, del sentimiento de que la mente sigue al corazón, esto es, la forma sigue al contenido; otros, de la sensación de que la forma musical es la más lógica a seguir y, el que me resulta más curioso: el sentimiento generalizado en la danza moderna de que las formas del siglo diecinueve procedentes de formas pre-clásicas son las únicas referencias formales adecuadas o posibles a tener en cuenta. Todo esto parece una contradicción monótona de la danza moderna: estoy de acuerdo con la idea de buscar nuevas (o supuestamente nuevas) formas de movimiento por razones contemporáneas, con el uso de la psicología como una base elástica formidable para generar contenido, con su deseo de ser expresión de los tiempos (aunque, de qué otra cosa puede ser expresión una persona), pero no con la necesidad de buscar una fuente diferente de la cual parta esta expresión. De hecho, me satisface señalar que las formas clásicas no solo son lo suficientemente buenas, sino que, yendo aún más lejos, las formas clásicas son las únicas formas posibles. Éstas constan principalmente de tema y variaciones, y dispositivos relacionados (repetición, inversión, desarrollo y manipulación). Existe también una tendencia a suponer una crisis a la cual dirigirse y desde la cual, más tarde, retirarse de alguna forma. Ya no soy capaz de ver esa crisis como el clímax, a no ser que estemos deseando conceder (yo lo estoy) que cada soplo de viento es un clímax, pero entonces, por exceso, esto eliminaría el clímax. Y aunque nuestras vidas, tanto por naturaleza como por los periódicos, estén tan llenas de crisis que uno ya no es consciente de ello, está claro que continuamos viviendo a pesar de que cada cosa pueda estar, y lo esté, separada de la otra, es decir: la continuidad de los titulares de los periódicos. El clímax es para quienes se emocionan en la víspera de Año Nuevo.

Una estructura formal basada en el tiempo sería más liberadora en el espacio que el obstáculo del tema y la manipulación. Ahora el tiempo puede parecer una horrible molestia con esas cuentas tacañas que lo acompañan, pero si pensamos en la estructura como un espacio de tiempo donde cualquier cosa puede suceder en cualquier secuencia y suceso de movimiento, entonces, el cálculo es una ayuda hacia la libertad en vez de una disciplina hacia la mecanización. El uso de la estructura-tiempo también libera a la música en el espacio al establecer la conexión entre danza y música como autonomías individuales conectadas en puntos estructurales. El resultado es que tanto la danza como la música son libres de actuar como elijan. La música no tiene que esforzarse al máximo para subrayar la danza, ni la danza desbaratarse para ser tan llamativa como la música.

La danza solo necesita ser un ejercicio espiritual en forma física; lo que se ve, es solo lo que es. No creo que sea posible resultar demasiado simple. El bailarín lleva a cabo la acción más realista posible. Pretender que un hombre encima de una colina pueda estar haciendo cualquier otra cosa que simplemente estar, es una separación: separarse de la vida, del sol que sale y se esconde, de las nubes que cubren el sol, de la lluvia procedente de esas nubes, que te envía a una tienda a comprar una taza de café, de las cosas que se suceden la una a la otra. Bailar es una acción visible de la vida.

Traducción: © Amparo Écija 2009/2013

Texto original en inglés, “Space, Time and Dance”, publicado por primera vez en *trans/formation* 1/3, Nueva York, 1952. Reimpreso en Hall, James B., Ulanov, B. (eds.): *Modern Culture and the Arts*, McGraw Hill, Nueva York, 1967; y en Vaughan, David: *Merce Cunningham/Fifty Years*, Nueva York, 1997.

© Merce Cunningham 1997 / The Merce Cunningham Trust

Publicado por primera vez en castellano en: Écija, Amparo, Quesada, Fernando (eds.): *CAIRON 12 Revista de Estudios de Danza. Cuerpo y Arquitectura*, Aula de Danza Estrella Casero-Universidad de Alcalá, 2009. Trad. Amparo Écija.

Merce Cunningham. Coreógrafo. Fue solista en la compañía de Martha Graham y presentó su primer solo, junto a John Cage, en Nueva York en 1944. En el verano de 1953, en el Black Mountain College, creó la Merce Cunningham Dance Company, y desde entonces, hasta su muerte en 2009, coreografió numerosas piezas que revolucionaron el concepto de danza. A finales de la década de los noventa comenzó a trabajar con cine y vídeo en colaboración con otros artistas.

DELANTE DE TUS OJOS. SEMILLAS DE UNA PRÁCTICA DE LA DANZA

Lisa Nelson

Pienso en los ojos. Muchas piezas móviles.

Pienso en ver. Es más complicado de lo que parece.

Pienso en la visión y el movimiento. Lo uno da lugar a lo otro.

Viene a la mente el diálogo. Así es como experimento su unión. Y como experimento mi danzar: dentro de mi cuerpo y en sociedad con personas, cosas y espacio.

Ahora viene la supervivencia. Encontrar maneras de seguir bailando a lo largo de los años ha sido algo tan elemental como eso. Y estoy en deuda, en la inspiración inicial de mi trabajo en relación con la visión, el video y la danza, con una pregunta planteada por Steve Paxton cuando (cito) “señaló” [*pointed out*] la “Contact Improvisation” en 1972. Paxton preguntó: “¿Qué hace un cuerpo para sobrevivir?”.

En medio de un dilema sobre salir o permanecer en el campo de la danza, se planteó un interrogante: ¿Qué vemos en una danza? Para llegar al fondo de esta cuestión, me vi a mí misma haciendo la “ingeniería inversa” tanto de la composición de mi movimiento como de la composición de mi ver. Este texto marca una parte de este viaje.

Somos expertos en leer el movimiento. Para nuestra supervivencia, dependemos de la lectura de los detalles. El hecho de levantar una ceja, ensamblado en un sinnúmero de mínimos desplazamientos y sujeciones en el cuerpo, significa algo para nosotros. Incluso leemos las acciones antes de que aparezcan.

Con una mirada imperceptible, podemos sentir que alguien que no queremos que nos vea está a punto de darse la vuelta hacia nosotros. Antes de saberlo, hemos compuesto nuestro cuerpo para que sea invisible, o hemos compuesto nuestros ojos para que estén en otro lugar en caso de ser pasados por alto. Reacomponemos constantemente nuestro cuerpo y nuestra atención en respuesta al entorno, a cosas conocidas y desconocidas. Esta danza interior es la improvisación más básica: leer y responder a las instrucciones del entorno. Es el diálogo de nuestro cuerpo con

nuestra experiencia.

Con esta fluidez natural, el cambio de leer el movimiento a leer la danza podría parecer sencillo. Obviamente, para muchas personas, hay algo que interviene, alguna otra expectativa entra en juego. Comunicación, tal vez... ¿Qué aportamos a esa lectura?

Recuerdo el movimiento de los ojos de las personas durante una conversación. Con esta parpadeante danza idiosincrásica, nos mostramos unos a otros nuestra atención e intención. La oyente hace juegos malabares con dos pelotas, componiendo su cuerpo para oír y para que parezca que escucha al mismo tiempo. Mientras que la hablante hace juegos malabares con cuatro, componiendo su cuerpo para pensar, para canalizar su pensamiento hasta su lengua y ver y ser vista. Es una difícil negociación entre el diseño de nuestros sentidos, nuestras capacidades físicas y las reglas de nuestra cultura. Los juegos malabares de un intérprete se parecen mucho a los del hablante. ¿Qué pasa entonces con el espectador? ¿En la oscuridad con una pelota?

Para mis ojos, una persona que danza es la noticia, recién salida de la imprenta. Cuando el bailarín aparece, ¿qué miro? Si la iluminación lo permite, miro su aspecto. Siento curiosidad por la apariencia de los seres humanos. Luego miro sus ojos. Siento curiosidad por lo que está pensando, dónde cree estar, hacia dónde cree dirigirse. Incluso a distancia, leo muchas cosas en los ojos de un bailarín. Veo su vitalidad. Y llama mi atención.

Comienza un diálogo entre mi lectura de la intención del bailarín y la mía propia. Editando sobre la marcha para extraer un significado de lo que tengo delante de mí, también examino mi propio gusto.

Me pregunto qué es lo que le gusta observar a la gente.

Me encanta observar a la gente cantar. Cómo se les mueve el rostro para sintonizar con el sonido. Los ojos miran hacia fuera, luego hacia dentro, luego hacia fuera, luego no sé hacia dónde. Puedo ver la reacción que circula de la garganta al oído a la garganta y así una y otra vez. A veces el rostro parece transformarse por completo. A veces flota sobre una tranquila superficie de vibración, pequeñas formaciones de los labios, el atisbo de una lengua. Veo cómo el sonido da forma al cantante, cómo el oído afina el cuerpo a la vez que el cuerpo afina el sonido. Cuando observo este afinamiento, veo lo que deseo de la danza.

¿De qué modo es el “afinamiento” una analogía de la danza y del acto de ver danzar? En primer lugar, es físico: el afinamiento es una acción. Mueve mi cuerpo,

mis sentidos y mi atención. Es también sensual: puedo sentir cómo sucede en mi cuerpo. Es relacional: es mi modo de conectarme con las cosas. Y es composicional: pone las cosas en orden.

Cierto es que hay cosas en la danza más importantes que esto, como las hay en el canto. No obstante, me sentí impulsada a traducir la mecánica del afinamiento a una práctica de danza porque sentí curiosidad y porque podía. Esto ha aclarado muchas cosas, dejando intacto el misterio de la expresión humana.

El cuerpo es un instrumento de afinamiento compuesto por antenas sutilmente diferenciadas. Estos son nuestros sentidos y miden el cambio. Poco después del nacimiento, aprendemos a centrar nuestros sentidos en lo que necesitamos para sobrevivir. La cultura añade una capa de instrucción para construir los filtros receptivos necesarios para dar sentido al mundo. Me ha asombrado la mirada fija y absolutamente abierta de los niños pequeños antes de haber aprendido a componer los pequeños músculos alrededor de los ojos, el ritmo para mirar y apartar la mirada, la distancia adecuada entre sus rostros y el mío.

Nuestras conductas sensoriales se editan a partir de una paleta genética (cómo detectan nuestros ojos la luz respecto de la oscuridad, cómo localizan nuestros oídos la fuente del sonido, cómo se mueven nuestros cuerpos para explorar mediante el tacto, cómo se prepara nuestra nariz para oler) y nos movemos para satisfacer nuestra curiosidad en relación con el mundo. A lo largo de nuestras vidas recurrimos a esta paleta para componer un repertorio de respuestas para cambiar constantemente los entornos internos y externos. Estos patrones subyacen a nuestras elecciones y conforman nuestras opiniones y nuestro deseo de movimiento. Dan cuerpo a nuestra imaginación.

Llevo mucho tiempo hechizada por la danza. No solamente los amplios gestos, la pintura en el espacio o la música visualizada. Sino los detalles de una vida interior exteriorizada. Cuando hice mi aparición en la escena de la danza en Nueva York en 1971, ya había pasado de crear coreografías a crear *performances* basadas en la improvisación. Vine a Nueva York para unirme a la compañía de improvisación de Daniel Nagrin, The Workgroup, y traje conmigo mi imaginación y los patrones de movimiento de mi formación. En cuanto a mi propio trabajo, me preocupaba la perspectiva de crear marcos para lograr que mis incursiones específicas de movimiento fueran significativas en la escena neoyorquina.

Aunque los bailarines de aquella época disfrutaban temporalmente de libertad (para incorporar los movimientos de la vida cotidiana, comportamientos de

movimiento “naturales” y atletismo a los escenarios, y para proponer nuevos marcos para mirar la danza), yo anhelaba ver otra cosa. Algo por debajo de la interacción de los bailarines entre sí y la arquitectura del espacio, algo relacionado con la interacción de la bailarina consigo misma: el diálogo interno que da forma a la superficie.

Observé con envidia que el público del cine animado, donde la figura humana (y el propio espacio) se transforman de forma despiadada, tenía la expectativa de sentir sus imaginaciones atizadas y leer entre líneas. Como consideraba que esa mutabilidad física ilimitada era el territorio natural de la danza, quise que los bailarines en escena reclamaran ese espacio: la articulación del diálogo antaño mágico con el mundo físico que nuestra cultura forja en noso-tros y luego nos emplaza a olvidar.

Consumida por el deseo de poner esto de manifiesto en mi propia danza, sentí que los filtros de mi formación nublaban mi visión. Sin saber qué otra cosa hacer, a los veinticuatro años deje de bailar. Por casualidad tomé en mis manos una cámara de vídeo portátil y en una inmersión de cuatro años encontré nuevamente mi camino hacia la danza, a través de los ojos.

Tal vez porque el cuerpo es a la vez el medio y el producto de la actuación de danza, me deslizo de un lado del espejo al otro, una y otra vez, de considerar verlo a considerar hacerlo o sentirlo. Filmar y editar vídeo me colocó a ambos lados del espejo a la vez. Al hacerme espectadora de mi propia visión, el vídeo fue un catalizador para invertir la danza interior del ver en el espacio. Finalmente, se convirtió en un modelo para explorar junto con otros cómo obtener significado de la danza, desde dentro y desde fuera.

Aunque cuando bailamos utilizamos los ojos de manera distinta a cuando aprendemos u observamos bailar, los ojos desempeñan una función central en cada caso. Durante la danza, los ojos, estén abiertos o cerrados, funcionan para equilibrar el movimiento del cuerpo (un buen motivo para su diseño de extrema movilidad). Cuando están abiertos, son nuestra primera defensa contra el futuro, el sentido más rápido para discernir obstáculos en nuestro camino. Cuando observan, los ojos son la ventana de nuestro sentido cinético: abarcan la danza.

La danza, no por casualidad, es una tradición visual. La aprendemos, principalmente, mediante la mirada y la imitación. Para los bailarines, es a la vez una bendición y una maldición estar genéticamente conectados a imitar los movimientos que vemos desde que nacemos.

La bendición es un mundo lleno de actuaciones libres. Un niño pequeño con un pincel, gente en un vagón de metro abarrotado, estorninos que salen volando en desbandada de un árbol... no carecemos de modelos para observar y encarnar. La maldición es que este reflejo es difícil de controlar. Nos resulta tan inevitable no duplicar los modelos de danza en nuestros escenarios y aulas como no reproducir los gestos de la gente que conocemos.

Sin embargo, existen misterios en este mecanismo. ¿Por qué una niña reproduce la cojera del padre y su hermano la sonrisa constante de su madre? De algún modo elegimos.

Me han sorprendido mis propias elecciones. El hecho de trabajar con vídeo me mostró que reflejar el contenido de lo que veía era solamente parte de la historia. Resultaba obvio que los movimientos mínimos dentro del mecanismo del ojo ejercían una profunda influencia sobre los patrones de movimiento de mi cuerpo.

En los años setenta, la tecnología de edición de vídeo era más físicamente interactiva que ahora. Durante unos años, plantada frente a dos cámaras de vídeo, sentada casi sobrenaturalmente inmóvil excepto para pulsar botones y mover los ojos de un lado a otro, editaba inserciones de fracciones de segundo de frases de movimiento individuales, parcheando y plegando fragmentos de las frases dentro de sí mismas. A lo largo del tiempo, mi danza adquirió una cualidad de transiciones uniformes aunque abruptas, como los saltos de montaje [*jump cuts*] en el cine. Aunque tampoco indeseado, este aprendizaje de remodelación visual y su aplicación a mi danza eran involuntarios por mi parte. Es importante aquello con lo que alimentamos nuestra mirada.

En otros caos, la remodelación no era intencionada, pero mi aplicación sí lo era:

Me intrigaba la idea del “momento anterior a la acción” durante muchos años de grabación en vídeo de la obra de Bonnie Bainbridge Cohen, educadora del movimiento, con niños afectados por lesiones cerebrales. En aquella época ella lo llamaba “planificación premotora”. Con el visor de la cámara pegado al ojo, mi cuerpo se dejaba inundar por la imagen del rostro de un bebé, muy cerca. Cuando Bonnie le ofrecía un juguete, podía ver minúsculos cambios de atención en la concentración de sus ojos y, pensaba yo, en el tono de su piel. Parecía como si entrara en su sistema nervioso, por detrás de sus ojos, o como si él entrara en el mío. Podía ver su deseo cuando, con el atento tacto de Bonnie, el bebé ordenaba su sistema nervioso para alcanzar el juguete y yo veía cómo concentraba sus ojos antes de alcanzarlo. En cierto modo, años de observación de esta planificación premotora en los ojos de los bebés me permitió acceder a mi propia planificación.

La primera vez que invertí mi movimiento, se volvió espontáneo mientras bailaba. Era una reacción al hecho de reconocer que una acción que acababa de hacer era un patrón habitual irrelevante en mi circunstancia actual. De pronto me vi a mí misma invirtiendo la acción como si pudiera devolverla, deshacerla. Luego, tan pronto como me daba cuenta de que había comenzado a invertirlo, me era imposible no volver a dar marcha atrás, atrapada en un ritmo existencial.

Por extraño que pareciera, esto me permitía entender que mi cuerpo estaba reconociendo su comportamiento una fracción de segundo después de comenzar una acción. Si pudiera hacer que mi conciencia retrocediera tan solo otra fracción de segundo, podría reconocer el momento de organización antes de que la acción espetara. De este modo, llegué a sentir este momento detrás de mis ojos, como lo había percibido en los ojos de los bebés.

Me impuse la práctica de redirigir la elaboración o la intención de una acción antes de su aparición, en el instante en que sentía que llegaba a organizarse en mi cuerpo. El resultado fue tan sorprendente como caerse por la madriguera de un conejo. Esto se convirtió en una técnica personal para provocar nuevos patrones de movimiento y una estrategia útil para reubicar mi imaginación.

El vídeo combina dos poderosas herramientas de aprendizaje: un ojo mecánico para diseccionar las partes móviles de la mirada (enfoque, panorámica, rastreo, *zoom*) y reproducción instantánea para mostrar la causa y las consecuencias de tus acciones. Me preparó para explorar cómo el cuerpo se compone a sí mismo: primero, enfocar los sentidos; después, orquestar sus movimientos alrededor de su imaginación y deseo de significado. Fue un pequeño paso para trasladar mis experiencias de aprendizaje con la cámara al trabajo con mis sentidos en el entorno, y lo hice sobre la marcha, integrándolos en mi vida cotidiana, enseñando y bailando con otros.

En un principio, mi única guía era mi cuerpo y la propia herramienta. Colocar la cámara sobre mi ojo amplificaba las sensaciones de la mirada y los movimientos que mi cuerpo hacía como soporte de mi acto de ver. La desorientación física era tan extrema como aprender a conducir un coche. Observé cómo mi cuerpo adaptaba su forma a la cámara sostenida en la mano igual que la mano de un bebé se adapta a la taza. Tomé nuevas instrucciones de movimiento e inmovilidad de este diálogo con mi deseo de ver. Dar satisfacción a mis ojos implicaba a todo mi cuerpo y a toda mi experiencia.

Para dar soporte a mi nuevo ojo, mi cuerpo asumió una inmovilidad que no había experimentado antes. Aunque el visor de la cámara estaba a siete centímetros del ojo, podía sentir cómo mi enfoque me sujetaba al espacio real situado más allá,

mientras que lo que miraba se canalizaba profundamente a través de mi cuerpo, de modo que parecía que literalmente lo sostenía. Entré en un diálogo entre mi atención y mi fisicalidad. Mi interés en el objeto de mi mirada sostenía ambas cosas en equilibrio mutuo o bien me hacía enloquecer.

En el acto de grabar, cada movimiento que hacía alteraba el movimiento que miraba. Al girar la cabeza, el margen del encuadre parecía empujar, seguir, tirar de mi sujeto o dirigirlo a través del espacio. Sobre un fondo sin texturas, rastrear un salto en la dirección del salto borraba su movimiento a través del espacio. Mi propia velocidad podía arrollar la velocidad del sujeto. El conocido principio de que el acto de observar cambia lo observado resultaba obvio y lo inverso era igualmente palpable: lo que yo observaba me cambiaba. Lo más irresistible, según pude ver, era que mi forma de observar me cambiaba tanto a mí como a lo que yo miraba.

¿Qué era la figura, qué era el fondo? Cuando mi ojo exploraba algo inmóvil, el movimiento de mi acto de ver era la figura. No obstante, cuando tanto mi encuadre como el sujeto se movían, cambiaba una y otra vez. Esto era de lo más interesante.

Durante la danza, figura/fondo se traducían en moviente/entorno o moverse/ser movido. Qué era qué estaba determinado por cómo dirigía yo mis sensaciones. En inmovilidad o en movimiento, cuando yo consideraba que estaba tocando una pared, yo era la figura. Cuando yo percibía que la pared me tocaba a mí, yo me convertía en el fondo. Mi cuerpo se convertía en el entorno del espacio. Sentía que mi movimiento se reorganizaba alrededor de estos desplazamientos perceptivos y cambiaba de cualidad, construyendo nuevos patrones interiores para mi danza.

Al mirar a través de la cámara, ¿qué me guiaba? A veces seguía la apetencia de mi ojo. Esta experiencia era extremadamente sensual, ya que mi ojo rastreaba los seductores límites de la luz y la oscuridad, despreocupado de nombrar, jugando con el ritmo y el dibujo. A veces el contenido situado dentro del encuadre atraía mi curiosidad y yo organizaba el movimiento de mi mirada para darle sentido. Intermitentemente, las necesidades de mi cuerpo ejercían funciones directivas, cuando yo estornudaba o dejaba de mirar para aliviar un calambre en un pie. A veces mi ojo seguía a mis oídos, o mi atención se distraía para recuperarse de la furia de mi atención. La dirección cambiaba constantemente de un sentido a otro, de lo que estaba delante de mí a lo que estaba dentro de mí, de sentir a dar sentido. Este escalonamiento de la atención era igualmente obvio mientras danzaba y observaba con ojos desnudos.

A menudo retiraba la cámara. Observaba la actividad de los ojos mientras comía, reía, pensaba, paseaba por campos conocidos, por calles de ciudades extranjeras,

mientras bailaba y observaba cualquier cosa. Anotando sus dibujos, jugaba a alterarlos.

Al entrar en una habitación abarrotada de gente, observé que mis ojos buscan al instante los espacios vacíos, trayectos seguros por donde navegar, un patrón que forjé cuando era muy joven. Cuando los redirigía para enfocar mi atención primero sobre las personas, el cambio en el músculo era minúsculo, pero mi futuro en la habitación cambiaba profundamente.

Abandonados a sus propios dispositivos, como lo están en la danza occidental, los ojos se mueven automáticamente para contrarrestar el movimiento del cuerpo. Cuando invertía esa relación redirigiendo mis ojos en medio de la danza, me asombraba el poder de dos pequeños globos de fluido, movidos por doce pequeños músculos, para arrastrar mis cincuenta kilos por el espacio.

Observé patrones de micromovimientos, como la composición del movimiento de mis ojos y la postura de mi cuerpo caminando hacia atrás. Mantener esa organización caminando hacia delante hacía algo más que provocar formas de andar cómicas. Me convertía en una criatura, poniendo de manifiesto que nuestra forma de afinar nuestros sentidos está en la raíz del carácter, y es fácil acceder a su transformación mediante la recomposición de los ojos.

La reproducción de lo grabado ponía en evidencia que cada movimiento de la cámara era una elección, consciente o no, ya sea del deseo fisiológico o de los hábitos de mis sentidos, mi necesidad de dar significado a lo que se encontraba delante de mí o de la circunstancia de mi cuerpo. Cuando veía una cinta justo después de grabarla, podía recordar lo que ocasionaba el desplazamiento de mi atención dentro y fuera de mi cuerpo y ver las consecuencias. Llegué a reconocer cualidades diferenciadas resultantes de cada uno de estos principios de organización y anoté mis preferencias.

A veces veía cosas en la reproducción de las que no me había dado cuenta durante la grabación, pero que en una segunda visión quedaba claro que me habían guiado. Evidentemente, mi movimiento estaba conformado por reacciones a señales del espacio que me eran invisibles. Esto arrojaba una luz de duda sobre la idea del impulso de movimiento “espontáneo”. Y esto cambió mi percepción del espacio durante la danza: estaba nadando en señales.

Actuar con los ojos abiertos me había mantenido alejada de mi entorno. Para acercar el espacio, lo único que necesitaba era cerrarlos. Nuevas instrucciones para navegar por el espacio surgieron del tacto y del oído y reinformaron mi danza con

los ojos abiertos. Leer el espacio de este modo lo grabó en mi cuerpo, me convirtió en un impresionista. Y a la inversa: mi movimiento sostenía un espejo ante el espacio, haciendo visible su vida oculta.

Al observar la danza, como al observar cualquier cosa, se construye una imagen desde la aportación de muchos sentidos y cada uno mide el tiempo a su manera. Con los ojos cerrados, se requiere mucho tiempo para aprender un movimiento de alguien. La imaginación se inserta en el flujo del tiempo. Al apoyarse en el tacto y en el oído, surgen extraños dilemas físicos, que invocan recuerdos de interacciones con los mundos animado e inanimado mientras repaso toda mi experiencia para dar sentido a lo que tengo entre manos.

A veces lo que recordaba haber saboreado durante la grabación no era visible durante la reproducción o apenas lo era. El tiempo que se tarda en ver es un factor. El tiempo pasa de manera distinta en un pequeño fotograma. Recuerdo mi irritación durante una actuación en directo cuando el movimiento complejo fluye más deprisa que mi capacidad de lectura. Mis sentidos buscan una implicación más rica, tal vez para leer el espacio o el sonido negativos; o abandonan la sala para irse a mis pensamientos. La jerarquía de los sentidos es otro factor. Cuando había música a mi alrededor mientras grababa, en la posterior reproducción veía cómo mi ojo se iba tras ella, bien cegándome o bien atrayéndome hacia los detalles del movimiento que tenía delante.

El vídeo es una máquina de tiempo. Una grabación facilita el recuerdo e imita sus imperfecciones. La idea de que una grabación es algo fijo ha sido de muy poca utilidad para mí. Veo algo diferente cada vez que la miro. Es más, la grabadora pone el tiempo en tus manos. Un acontecimiento grabado en cinta tiene plasticidad. Puedes hacer que retroceda o que avance de nuevo. Puedes ir más deprisa, condensando la forma. O más despacio, estirando los tejidos de contenido. Puedes saltar al azar de un momento a otro. Empezar en cualquier punto, terminar en cualquier punto. Dentro del cuerpo, estas operaciones adquieren complejidad.

Moviéndome con o sin cámara, cuando pido a mi cuerpo que retroceda en su viaje lo más lejos que pueda recordar, las ayudas nemotécnicas surgen espontáneamente, sin un orden concreto, de numerosas fuentes, desde mi organización física, mi relación con el espacio, mis sensaciones o mis pensamientos sobre la marcha. Mientras centro mi atención en el pasado reciente, viajo a través del tiempo en dos direcciones a un tiempo, siguiendo a mi cuerpo hacia donde he estado a la vez que me encuentro conmigo misma donde estoy. No se trata tanto de una prueba de memoria como de una cuestión de conciencia. ¿Dónde he estado? ¿Qué disfruté allí?

Cuando alguien observa mis esfuerzos o yo miro los suyos, podemos comparar nuestros recuerdos.

Siempre curiosa por saber cómo miran una danza los bailarines, les pido que asuman la función de la grabadora de vídeo con sus cuerpos. Observamos una danza, luego un grupo de nosotros, todos al mismo tiempo, mostramos inmediatamente al intérprete (o a los intérpretes) lo que hemos percibido. Para llevar a cabo esta reproducción fielmente, accedemos a todas nuestras capacidades físicas y a toda nuestra experiencia.

Se pone ante nosotros lo que cada observador ha encontrado digno de mención en la danza. Algunos se han sentido atraídos por el diseño en el espacio, otros por la relación con la arquitectura, otros por la psicología, otros por la cualidad del movimiento, otros por la acción, otros por lo que imaginaron mientras observaban (lo que les gustaría haber visto). Lo que se muestra es una percepción colectiva de la danza, una danza de opiniones.

Observar estas danzas de segunda generación es como observar el cielo. Invariablemente tomamos nota de sus manifestaciones peculiares y su forma en general a lo largo del tiempo. Llaman la atención los puntos de consenso entre nosotros. Sin embargo, no hay conclusiones aquí. Este ejercicio de percepción deja abierta la pregunta: ¿qué vemos en una danza? Es una semilla que pone la visión en la línea y en el campo de juego.

Traducción: © Antonio Fernández Lera 2012

**Una versión de este ensayo se publicó por primera vez traducido al francés bajo el título “Vu du Corps: Lisa Nelson, Mouvement et Perception”, en la revista *Nouvelles de Danse* números 48-49, Bruselas, 2001. Fue publicado posteriormente en inglés bajo el título “Before Your Eyes: seeds of a dance practice” en *Contact Quarterly* Vol 29, número 1, invierno/primavera de 2004.
© 2003 Lisa Nelson**

Lisa Nelson. Coreógrafa, intérprete de improvisación y artista de colaboración que explora, desde los años setenta, el papel de los sentidos en la actuación y observación del movimiento. A raíz de una investigación del vídeo y la danza en los años setenta y ochenta, desarrolló un enfoque hacia la composición espontánea y la performance que ha denominado “Tuning Scores”. Nelson viaja por todo el mundo para actuar, enseñar y crear danzas y mantiene colaboraciones con otros artistas como Steve Paxton y Scott Smith. Es co-editora de *Contact Quarterly*.

PARTITURAS

Laurence Louppe

Las fuerzas externas (la gravedad, el impulso, el roce, las fuerzas centrífugas y centrípetas) así como las fuerzas internas (la respiración, los huesos, el estado muscular, el grado de tensiones, los esquemas familiares), los parámetros del entorno (el suelo, la temperatura, las dimensiones del lugar, el momento del día, la organización de las duraciones). El juego de estas fuerzas entre sí es lo que constituye la partitura. El reto consiste en poner a prueba su variedad y sus límites. Steve Paxton[*]

La partitura carece de límites. Es extensiva hasta el punto de que todo acontecimiento, concomitante o no, lejano o próximo, visible o invisible, se infiltra e influye en ella y la reorienta a cada instante. En la continuación del texto citado en el encabezamiento de este capítulo, Steve Paxton evoca la *contact improvisation*, que al inducir la presencia del otro permite una desmultiplicación de los recursos gestuales y un alejamiento de los límites de lo posible (y por tanto de los límites de la partitura). Si bien la partitura interviene con seriedad y rigor ejemplares en el «establecimiento del texto», no por ello deja de recibir la influencia del «fuera de texto». Incluye también el «contexto» cuyos límites no están asignados. Es decir, el «contexto» como proximidad de una realidad que siempre es necesario tener en cuenta[1].

Las partituras están por todas partes. Pueden revestir una infinidad de formas y naturalezas. Lawrence Halprin ha dedicado una parte importante de sus reflexiones al concepto de partitura. En su opinión, pueden inventariarse en «todos los campos de las actividades humanas. Incluso una lista de la compra o un calendario, por ejemplo, son partituras»[2]. Nos encontramos en tal caso frente a partituras «encontradas», que ya estaban allí, *ready mades* en sentido literal. Como esas «imperfecciones del papel» detectadas cuando se mira una hoja al trasluz y que sirvieron de partitura a Merce Cunningham, en particular para *Canfield* (1969). Basta con desplazar esos objetos en un contexto y sobre todo con un uso no habituales para que su régimen y su estatuto cambien totalmente. Pero, contrariamente al *ready made*, simple objeto de fabricación en serie trasplantado a un museo, opaco y mudo, la partitura, aunque sea «encontrada», es elocuente: es el producto de una actividad cultural específica, de una construcción, de un juego extremadamente elaborado de intervalos, de puntos de referencia desmultiplicados.

El uso (renovado) y las enseñanzas de las notaciones de danza abrieron, una década después, vías de creación y reflexión inéditas. El importante trabajo del

Quatuor Knust a partir de la cinetografía de Laban ha respondido en gran parte a esta nueva orientación. Este grupo ha aportado, gracias a la revalorización de las notaciones de danza, una dinámica irreversible. A menudo con un equipo ampliado, el Quatuor ha podido reponer obras emblemáticas de la modernidad, sin dejar de sacar a la luz (y de cuestionar) la identidad y el interés de la partitura. Es decir, en palabras de Jean-Christophe Royoux, «la elaboración de un proceso de *anamnesis* [en cursiva en el texto original] que vuelve a sacar a la superficie un acontecimiento enterrado, un olvido inicial susceptible de reanimar modos de apropiación de la modernidad venidera»[3]. Lo cual suponía reinyectar en los modos de producción de danza un nuevo planteamiento: alejar la obra de la dominación de un estado de origen (a menudo convertido en fetiche por la comunidad coreográfica), aceptar su estatuto inestable, «alográfico» según la expresión de Nelson Goodman[4], que es tanto como decir la pluralidad de ejemplos y las potencialidades infinitas de sus reconstrucciones. La palabra «construcción» [*chantier*] no se emplea aquí al azar, pues abre el campo semántico del trabajo [*labeur*]. La reposición en danza está vinculada siempre a la implicación de un sujeto en un acto. La producción de un gesto se hace siempre a costa de un «gasto». (La re-producción no en el sentido de duplicar, sino de *producir de nuevo*, cualesquiera que sean los registros de esta reproducción, implica igualmente un gasto). El cuerpo trabaja y una de las opciones de la reposición dependerá de la proporción de ese trabajo. En lo *partitural*, el cuerpo que trabaja en la reproducción hace al mismo tiempo legibles los modos de esa reproducción.

El proyecto de Rudolf Laban desde los años veinte (construir el campo coreográfico del siglo xx en torno a un sistema de notación herramienta a la vez de archivo y de análisis) revela aquí su fuerza de impacto y su premonición. La notación, atenta al «modus operandi», a los despliegues y a las trayectorias, no proporciona una materialidad concreta (es decir, lo «autográfico» de Goodman, retomado por Gérard Genette con el término de «inmanencia»). Por ese mismo motivo, pone de manifiesto el énfasis perentorio de un gesto, que, sin mencionar sus procesos de producción, mantiene en la opacidad las circunstancias de su propia aparición. Pero sobre todo permite a la danza compartir los cuestionamientos que, desde Benjamin, afectan a todo el arte contemporáneo: la reproductibilidad de la obra, las interrogaciones críticas en torno a un objeto cuya identidad (y cuya autenticidad) se medirían exclusivamente por su fijeza inalterable. La danza, por lo tanto, establece un diálogo con otros procedimientos artísticos cuyo desarrollo es hoy cada vez más frecuente. Más aún: la danza establece un modelo: porque la partitura coreográfica (en mayor medida aún que la partitura musical tradicional) proporciona un *programa de actividades*, ofrece «guiones» que a su vez generan

«escenas» que se desmultiplican en el tiempo y en el espacio[5]. Pero este programa de actividades, captado en directo o en diferido, reconducido o reconfigurado de manera distinta, proyecta en numerosas prácticas contemporáneas, de forma más o menos legible o reivindicada, la sombra creada por la partitura (volveremos sobre este asunto). En lo concerniente a la danza o a lo relacionado con ella, quiero citar a dos artistas cuya investigación sobre la partitura va más allá de las fronteras que le son generalmente asignadas, y abre un campo de reflexión ilimitado. Pertenecen a dos generaciones muy distintas (en esto se reconoce el tiempo ampliado de la danza contemporánea) sin que por ello se establezca entre una y otra la menor continuidad: Lawrence Halprin y Myriam Gourfink.

Lawrence Halprin es uno de los que, sobre el concepto de partitura, ha construido toda una visión del mundo. Arquitecto, medioambientalista (y esposo de la coreógrafa Anna Halprin), activo desde los años sesenta, concede a la partitura una función constitutiva en los procesos reflexivos, estéticos y éticos, e incluso en las construcciones sociales: las partituras no son una instancia de juicio, no imponen una norma que sea necesario alcanzar[6]. Las partituras liberan el sujeto creador porque no pretenden categorizar, ni organizar, sino hacer legible el proceso. Por consiguiente, avivan la toma de conciencia artística[7]. Las partituras son no utópicas: como simples espacios de consignación, están libres de todo objetivo. Por último, en un plano a la vez social y *performativo* (dos polos entre los cuales el pensamiento de Lawrence Halprin no cesa de circular en todos los sentidos): La partitura es el mecanismo que nos permite *a todos* estar implicados, hacer sentir nuestra presencia... En danza y en teatro, actúa a través de lo *partitural* abierto (*scoring*) que establece «líneas de acción en las que todos contribuyen y de las que finalmente emerge una actuación». En las relaciones personales, lo *partitural* permite una interacción constante que elimina el moralismo de los «está bien» o «está mal», comentarios «que inhiben el desarrollo del proyecto, los contactos profundos y la implicación. En la organización de una comunidad, una partitura visible para todos permite a cada uno responder, descubrir nuestra propia energía, poner en juego la influencia de cada uno antes incluso de que se haya elaborado la actuación, antes de fijarse las cosas»[8]. Entre creación y transmisión «la partitura podría ser un modelo de todos los procesos de la vida en los que tenemos necesidad de integrarnos»[9]. La partitura sería ese dispositivo cambiante y polimorfo, susceptible a la vez de ofrecer el proceso y abrir nuevos campos desconocidos de lo posible. En el marco del *Ciclo RSVP (Resources-Scores-Valuaction-Performance [Recursos-Partituras-Evaluación-Actuación])*, los análisis (evaluaciones) permiten en cada momento estudiar los procedimientos y devolverlos al ámbito de la creación, de la transmisión o de la existencia.

Una artista que hizo su aparición en la escena coreográfica en la segunda mitad de los años noventa, Myriam Gourfink, construyó todo un horizonte estético sobre la idea de partitura. Una visión artística y teórica inspirada, que marca el contexto actual. Junto con sus socios (Laurence Marthouret, bailarina-coreógrafa y experta en notación de cinetografía Laban, y Frédéric Voisin, músico-informático, coautor, junto a la coreógrafa, del *software* LOL, sin olvidar al músico Kasper Toeplitz), Myriam Gourfink abre una vía de creación sorprendente. En primer lugar por un recurso a diversos sistemas de anotaciones simultáneas que proporcionan a los acontecimientos una lectura y una escritura diferentes con todo lo que ello comporta como divergencia de enfoque. Aunque solo sea porque cada sistema de notación tiene su modo singular y selectivo de considerar qué es lo que constituye acontecimiento o no. Y precisamente la paleta de los «acontecimientos» (en otras palabras, lo que sería preciso anotar) se desmultiplica aquí. En primer lugar porque los espectáculos de la coreógrafa ponen en juego trayectos interiores cambiantes, multidireccionales. Geisha Fontaine, a este respecto, dice: «En cada espectáculo de la coreógrafa hay una infinidad de acontecimientos, de movimientos, pero están a menudo en el límite de lo perceptible, donde únicamente se revelan en el despliegue de la duración... Se trata de mostrar todas las modificaciones casi microscópicas en el cuerpo, no como descomposición, sino como pasaje»[10]. Todas estas «modificaciones» se reúnen en torno a una multiplicidad de microorientaciones a menudo contradictorias, pero que no por ello dejan de tejer una continuidad lenta. Debido, sin duda, a un engarce en factores que Laban, en su teoría del *Esfuerzo*, describía como un tiempo «continuo» y como un régimen de tonicidad «tensa» (*bound*). A partir de parámetros nuevos, Myriam Gourfink cuestiona igualmente este repertorio de factores del movimiento ya inventariados en la danza moderna y en la cinesiología. Retoma por su cuenta, buscando hacer legible, más allá del gesto, con anterioridad al gesto, ese «premovimiento» que lo colorea y lo induce. «La exploración del peso y la respiración son dos factores que conciernen al premovimiento, es decir, nuestros recursos motrices más ocultos, más profundos. Estos premovimientos permiten la aparición de los micromovimientos, los microcambios de orientación, generando una cantidad de gestos que toman en consideración cada centímetro de espacio, cada centímetro de cuerpo, de piel, de célula, de vida»[11]. Gourfink amplía su diversidad con la inserción de los factores que, en su opinión, están en el origen de la danza. Aquí encontramos, además, algunas de las fuerzas internas y externas enumeradas en la cita de Steve Paxton incluida en el encabezamiento de este capítulo: forma, respiración, orientación del cuerpo en el espacio. La coreógrafa les añade otros, más misteriosos e íntimos, ligados a la vida psíquica: «dirección de los pensamientos en el interior del cuerpo», «dirección de los pensamientos en el exterior del cuerpo», «miradas», es decir,

«parámetros que pudieran estar en el origen de una danza»[12]. La gestualidad de Myriam Gourfink está influida por una estética de lo «decepcionante» [*déceptif*] (un concepto esencial para el arte contemporáneo, que debemos a Anne Cauquelin). La percepción del espectador constantemente de-safiado por la invisibilidad de los cambios progresivos que intervienen en el paso de lo que la coreógrafa denomina una «postura» a otra, bajo el efecto de una deformación lenta debida a los micromovimientos.

La naturaleza de las partituras es múltiple. La notación de Laban antes citada propone un verdadero sistema de signos, codificado y estructurado. Pero otras figuras pueden aspirar a las funciones partituras. Por ejemplo, dos piezas reconstruidas por el Quatuor Knust, *Continuous Project Altered Daily* (Proyecto continuo alterado diariamente, CPAD-1972) de Yvonne Rainer, según el título de una obra de Robert Morris, y *Satisfying Lover* (Amante satisfactorio) de Steve Paxton (1967) son archivadas mediante descripciones verbales, recapitulativas, fichas, esquemas. No sin relación con las «tareas» puestas en juego por Anna Halprin desde finales de los años cincuenta. Las tareas tenían una doble finalidad: desubjetivar la fuente del movimiento y despojarla de preocupaciones estilísticas u ornamentales. Robert Morris, que participaba en sus talleres, retoma por su cuenta esta idea: «Un alto grado de complejidad de estas reglas y consignas bloquean efectivamente el espacio de actuación [*performing "set"*] del bailarín y lo reducen a tratar de responder frenéticamente a consignas, lo reducen del estado de actuación [*performance*] al estado de acción [*action*]»[13]. La «tarea», cuando propone actividades banales como «barrer» o «subirse repetidamente a una escalera», preserva de la estética arrogante de lo espectacular y por su régimen calmado suscita una nueva cualidad de presencias. Dicho esto, las tareas sugeridas por Anna Halprin no siempre eran sencillas, a veces exigían movilizar todas las fuerzas del intérprete, como levantar una masa muy pesada o colocarla en equilibrios precarios. La redacción de «cartas» [*chartes*] (a la vez esquemas y modos de empleo) permite entonces reexaminar el cuerpo sin pasar por los encadenamientos del determinismo orgánico. E inventar nuevas partituras «indeterminadas» (no lejos de la *indeterminacy* de Cage) y cuya evolución, ligada a la práctica de la improvisación, lleva al sujeto a trabajar fuera de sus esquemas. Los movimientos que había que realizar, relacionados con funciones elementales (genéricas) del cuerpo (rotación, flexión, extensión, etcétera), se relacionaban mediante un proceso aleatorio. Surgía entonces lo inesperado, aquello que el sujeto corporal no conocía de sí mismo. El valor de experimentación es total. «Entonces –dice Anna Halprin– lo intenté. Me metí en las combinaciones de movimientos más delirantes, cosas que no había podido ni imaginar. De pronto mi cuerpo empezó a experimentar nuevas formas de

moverse»[14]. De hecho, la partitura, *score* en inglés, palabra que reaparece constantemente en la danza (y hasta hoy), se abre a una experiencia sin límites (la partitura carece de límites, decíamos más arriba). El propósito de la partitura es, en efecto, disipar las referencias. Pero también, como veremos en diversos ejemplos, crear comunidades artísticas, en torno a un proyecto objetivo de cuya legislación ningún poder personal o ninguna dominación narcisista pueda apropiarse. Lo que denominamos el «programa de actividades» no implica una preferencia estilística vinculada a las elecciones cualitativas de una sola persona. «Como profesora y directora del grupo, nunca he dicho a nadie cómo debe ser un movimiento o a qué debe parecerse. En este sentido, igualmente, deben elaborar su propia técnica. Incluso hoy [en 1965] en nuestra compañía no hay una apariencia uniforme. Existe u n *enfoque* [cursiva nuestra] común, pero cada uno es distinto en su movimiento»[15]. Cuerpos libres alrededor de la lectura de las reglas del juego, pero una adhesión al proceso, dado que a nadie se le oculta el fondo teórico y sobre todo las articulaciones del proyecto. Estas palabras, escritas hace cuarenta años, son de tal naturaleza que todavía hoy resuenan intensamente en la conciencia de los bailarines. La opción *partitural* aparece como un medio (¿una oportunidad?) de elaborar un marco no edípico, donde ya no sea necesaria la adhesión a un modelo de cuerpo, ni la transmisión de valores y, sobre todo, de creencias preestablecidas.

La partitura puede inscribirse también en el espacio: las *Constructions* (Construcciones) de Simone Forti, en la Reuben Gallery en 1958, proponían dispositivos materiales (estrados en el caso de *Platforms*, arcones sobre ruedas en *Rollers*, balancín en *Seesaw*, etcétera)[16]. La partitura se construye entonces a partir de distintos materiales heterogéneos, más o menos restrictivos: las consignas y los objetos, el espacio, el sonido, la presencia de los espectadores, etcétera. A partir de ahí se elabora la prescripción de las actividades deseadas o simplemente posibles, que el marco material puede indistintamente desencadenar o inhibir. En *Rollers*, por ejemplo, personas que no son bailarines toman asiento en pequeñas cajas con ruedas, de fabricación sencilla, desplazadas por los intérpretes: la exigüidad del lugar y los recorridos no predeterminados transforman el conjunto en un circuito para coches de choques. La partitura programa no solamente la circulación caótica pavor de sus ocupantes. En este mismo sentido, en numerosos trabajos del Judson Dance Theater se utilizarán objetos como partituras para recorridos. Se puede ver ahí, desde luego, como Sally Banes en su primer estudio de estacorriente en 1977 (la célebre *Terpsichore in Sneakers*), un enfoque del objeto mediador, como factor supremo para eliminar «el drama del espectáculo de danza, sustituyéndolo por un propósito directo y funcional»[17], es decir, una herramienta de transformación estilística. Más adelante, con la perspectiva que podemos tener hoy sobre ese grupo mítico de

artistas, Banes modula su análisis y ve el objeto como «constructor de danza» apoyándose para ello más en particular en el texto de Robert Morris (antes citado). Para Morris, los objetos eran superiores a las «tareas» como medios para resolver los problemas y así crear una estructura para la danza. Y para enumerar los «problemas» en cuestión, que no son otros que los de una partitura composicional «como establecer una relación entre los movimientos, el espacio y la duración, desplazar el “foco” entre “lo egocéntrico y lo exocéntrico”»[18]. Incluso aunque los términos precisos del encuentro con el objeto no se establezcan en detalle, el objeto-partitura contiene en sí todos los movimientos que puedan servir para su manipulación: hoy la «lectura» de objetos o elementos del entorno sirve a veces de «partitura» en los talleres de Simone Forti[19]. En este caso, la partitura es anterior al acto *performativo*, como sucede con las «retículas» que Susan Buirge utiliza para sus coreografías y algunos de cuyos procedimientos comparte en el curso de su enseñanza.

En el debate (generalmente estéril) en torno al interés de las notaciones en danza, a menudo se reprocha a la partitura el hecho de cuadrangular territorios, asignarlos, formalizarlos. No se debe creer, no obstante, que el concepto de partitura se limite a una organización previa del trabajo coreográfico, por una parte, o a un registro de huellas, por otra parte. Es decir, una visión más bien lineal del antes y el después. Esta visión ya no se sostiene desde el momento en que determinadas experiencias la han puesto en tela de juicio. Visión que, por otra parte, resulta inoperante, vista la relación que no ha cesado de establecerse hasta nuestros días entre partitura e improvisación. Así, en *L'Écarlate* (La Escarlata) de Myriam Gourfink (2001), dos intérpretes improvisan a partir de una estructura predeterminada: los elementos son modificados por la interpretación. Nace una nueva partitura en notación Laban, redactada en directo durante el espectáculo por Laurence Marthouret, presente con su ordenador en proscenio. Esto implica una mutación de la partitura en el transcurso de la actuación. Este nuevo uso de las notaciones es claramente identificado por todo el equipo de Myriam Gourfink como un modo de investigación de nuevos procesos. Es también el reconocimiento del proceso analítico de toda notación (aquí la cinetografía Laban) que lleva a cabo una ruptura con la búsqueda de efectos espectaculares, no precedidos de investigaciones teóricas: «El hecho de que esta escritura necesite un análisis genera un fenómeno de reflexión, de evolución, que puede ser el punto de partida de otros medios, otras herramientas para la composición y la investigación. A diferencia del uso habitual de las notaciones, que consiste en anotar las coreografías existentes, o en reconstruirlas a partir de partituras, lo que buscamos aquí es que la notación sea una salida posible hacia un proceso de composición coreográfica»[20]. La dinámica de la «salida

posible» designa claramente lo *partitural* como proceso abierto y evolutivo. *Continuous Project Altered Daily*, de Yvonne Rainer, citado anteriormente, propone, a ejemplo de una escultura biodegradable de Robert Morris, una «alteración» de la obra, es decir, de modalidades que deben reinventarse cotidianamente (*daily*). La partitura se recrea en la aparición misma de los distintos acontecimientos a partir de módulos determinados, reorganizados en cada actuación, y en los acontecimientos corporales inesperados que suscita, mediante su encuentro o su sucesión. Cuando participé en la reposición de esta obra en 1999 por parte del Quatuor Knust, me sentí constantemente en estado de sorpresa, como si cada ordenación se abriera a una perspectiva desconocida. El único punto de referencia era el retorno recurrente, cada quince minutos, de una canción de Tina Turner, *When I was a little girl*, verdadera cantinela en el sentido deleuziano del término. Para Lisa Nelson, la partitura en improvisación se presenta bajo el aspecto de un «montaje», hacia el que convergen las directivas verbales, imágenes corporales temporales y espaciales[21]. La *tuning score* de Lisa Nelson articula entre ellas varias líneas de actividades cuyo ajuste [*réglage* en francés, *tuning* en inglés] es establecido por los propios intérpretes mediante consignas (véase más adelante el capítulo «Teatro de operaciones»). La coreógrafa bruselense Patricia Kuypers (conocedora desde mucho tiempo antes de la obra de Steve Paxton y Lisa Nelson) se interesa, en su obra esencialmente improvisacional, por «el aspecto interactivo de la improvisación en grupo, donde la invención se produce en lo que emerge entre los individuos y su entorno, en un espacio que escapa al pensamiento aislado de una sola persona...». La partitura entonces hace legible al instante «lo que ocurre como consecuencia de la relación entre diversas inteligencias en movimiento»[22]. Nos encontramos muy lejos de la concepción goodmaniana de la partitura como estasis, como guardiana de la identidad de la obra entre dos ejecuciones. La partitura se elabora aquí entre presencias, es constitutiva de las acciones que la originaron. Más aún, está llamada a transformarse sin cesar. Ella misma entra en mutación, y ya no puede, por consiguiente, garantizar ninguna permanencia. Por otra parte, el concepto de «partituras de improvisación» exagera el carácter concomitante de la elección gestual con lo mostrado que confunde el instante de la invención y su transformación inmediata en escritura y en lectura.

No es indiferente que la improvisación como proyecto *partitural* de lectura, que pone en juego lecturas o esquemas simultáneos al acto, tenga su origen en los años setenta del siglo xx, en el momento mismo en que se elaboraban dispositivos tecnológicos de reflexiones (en todos los sentidos de la palabra) sobre el retraso, la toma de conciencia de lo instantáneo como ya diferido, ya convertido en representación. Por ejemplo, el *Corridor* (Pasillo) de Bruce Nauman (1970) o el

Present Continuous Past (Presente continuo pasado) de Dan Graham (1973). En cada una de estas obras encontramos dos características específicas de lo *partitural*: 1) La puesta en circulación de un sujeto en el interior de un escenario espacial que suscita un determinado recorrido; 2) La remanencia mediante un procedimiento de registro de un movimiento pasajero que se inscribe en el tiempo de su propio desarrollo y más allá. Así funciona igualmente la puerta giratoria del *Pavillon pour Loïe Fuller* («Pabellón para Loïe Fuller», perteneciente a la serie grahamiana de los pabellones de cristal iniciada a comienzos de los años ochenta). El gesto de empujar la puerta es captado durante el tiempo mismo de su realización por la superficie acristalada. La rotación del tambor lo desmultiplica y lo difracta en diferentes paredes. Paso de un sujeto a través de las imágenes de su propio gesto, que deja extenderse a sus espaldas. Reflejo-acción, reflejoespejo, reflejo-huella. En otras palabras, por hablar como Peirce, a la vez el icono (imagen) y el índice (huella, impronta). El vector lineal del tiempo se pulveriza con el estallido de las categorías cronológicas. La partitura funciona en este caso a fondo: al programar las modalidades del trayecto, preexiste al movimiento. Casi al mismo tiempo, produce su muy tenue y furtivo registro. Pone en crisis el tiempo del gesto, que se evade de un momento único en favor de un «presente» desmultiplicado (¿el actual en devenir de Foucault?). Finalmente, propone una experiencia (aquí de extravío sensorial) a un sujeto actor al mismo tiempo que experimentador[23].

El viaje de la partitura por distintas topografías se extiende a otros lugares de cuestionamiento. En el momento de la «reposición» en 1995 de *Le saut de l'ange* (El salto del ángel, 1986), obra firmada conjuntamente por Dominique Bagouet y Christian Boltanski, este último hacía una comparación crucial entre la transmisión de una obra coreográfica y el destino de toda creación contemporánea después de la muerte del autor (Dominique Bagouet, desaparecido en 1992). Del mismo modo que la partitura coreográfica se transmite al «interpretarse» de nuevo, así la obra de arte contemporánea podría constituirse en «reglas de juego que hay que interpretar» (reglas de juego, tareas, otros tantos modelos *partituras*). Tomando el ejemplo de sus *Réserves* (Reservas) de ropa cuyo detalle concreto es indiferente en relación con el proceso, Boltanski imagina un museo poblado por lo que podríamos denominar como partituras, «un museo con un cierto número de reglas de juego y planos y que habría que reinterpretar cada vez»[24]. La idea de «interpretar» y por tanto de someter todo trabajo de creación plástica a un régimen totalmente alográfico se plantea en Pierre Huyghe, en particular con la experiencia de *Traffic* (Burdeos, 1996) y la película *Dubbing* (de la misma fecha). El autor se adueña del patrimonio urbano o cinematográfico para «reinterpretarlo» en otro tiempo, el del «doblaje» que sustituye a la «versión original» gracias a nuevos «intérpretes». La película-partitura

se desarrolla entonces en una ausencia de imagen, análoga, en el marco de las notaciones de danza, al trazado en forma de signos de gestos no actualizados. Pascale Cassagnau, a propósito de este trabajo, habla a su vez de «la partitura de la que se apodera un intérprete para reactivarla»[25]. Este concepto de «intérprete» de una película ya realizada mucho tiempo antes se asemeja a la lectura de una partitura escrita a la vez por el cineasta y por el actor de la versión original. En la perspectiva esencial de lo *partitural*: estar más en lo diegético (la distancia discursiva o *citacional*) que en lo mimético. Jean-Christophe Royoux puede señalar, a propósito de otra obra de Pierre Huyghe, la justamente denominada *Remake* (1995), relectura de *La ventana indiscreta* de Hitchcock: «Más que ceñirse a un personaje o imitarlo, el intérprete parece así, aunque sin ostentación, citarlo»[26]. El *papel* en todos los sentidos de la palabra, que incumbe a quien Pierre Huyghe denomina «el doblador» (¿el doblador, nueva figura del doble?). Toda partitura, por tanto, de cualquier práctica a la que haga referencia, cumple una tarea esencial de la modernidad: «... poner en evidencia el trabajo de la representación en proceso de realización»[27]. Numerosos prácticos/teóricos de la danza (Anna y Lawrence Halprin, Trisha Brown, Yvonne Rainer) habían insistido ya en la importancia de hacer visible el proceso en el momento mismo en que se realiza, en el momento de la improvisación, de la partitura, de los esquemas...

Habríamos podido seguir hasta el infinito este catálogo de partituras no identificadas, innominadas, infiltradas en el arte contemporáneo. Pero volvamos a la danza, a lo que se desarrolla hoy en ella, a lo que el cuerpo y su presencia son susceptibles a la vez de interrogar y reactivar, de hacer vivir y revivir (¿sobrevivir, en el sentido de la *Nachleben* de Warburg?). Lejos de plantearse como herramienta de conservación museística, la partitura, insiste Pascale Cassagnau citando a Nietzsche, autoriza una «... operación que permite escapar a la tiranía del tiempo y al resentimiento que la acompaña»[28]. Las figuras diversas de la partitura, en la instantánea o en la reconstrucción, están reñidas con el tiempo. Nos encontramos aquí con las redes del tiempo a las que Geisha Fontaine dedica su estudio. El tiempo como dimensión de la Historia donde el acontecimiento corporal no cesa de recrear su propio escenario.

Traducción: © Antonio Fernández Lera 2011

Notas

[*]*Contact Quarterly*, 4 (invierno de 1978-1979).

[1] En su evocación de «una relación directa, sin intermediario, entre la obra y la realidad», Paul Ardenne se

refiere a un «tejido» entre la obra y el mundo, lo que se corresponde plenamente con el trabajo de la danza entre partitura y entorno. «Para el artista se trata de “tejer con” el mundo que lo rodea, al igual que los contextos tejen y vuelven a tejer la realidad». Paul Ardenne, *Un art contextuel*, París, Flammarion, 2002, p. 18. [Trad. esp.: *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación* (trad. de Françoise Mallier), Molina de Segura, Azarbe, 2006, pp. 11 y 15].

[2] Lawrence Halprin, *The RSVP Cycles, Creative Process in the Human Environment*, Nueva York, G. Braziller, 1969, p. 1.

[3] Jean-Christophe Royoux, «Remaking cinema: les nouvelles stratégies du remake et l'invention du cinéma d'exposition», en *Reproductibilité et irréproductibilité de l'oeuvre d'art*, Bruselas, La Lettre volée, 2001, p. 216.

[4] En *Los lenguajes del arte*, Nelson Goodman distingue las obras «autógrafas» cuya materialidad coincide con la identidad, y las obras «alógrafas», que «se interpretan» a partir de una partitura o de un texto. Nelson Goodman, *Languages of art: an approach to a theory of symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1968; trad. fr.: *Langages de l'art*, Nimes, Jacqueline Chambon, 1990. [Trad. esp.: *Los lenguajes del arte* (trad. de Jem Cabanes), Seix Barral, 1974].

[5] Lawrence Halprin, op. cit., p. 3.

[6] Ibídem, p. 5.

[7] Ibídem, p. 4.

[8] Ibídem.

[9] Ibídem.

[10] Geisha Fontaine, *Las danses du temps, recherche sur la notion de temps en danse contemporaine*, tesis doctoral, Universidad de París I, Panthéon-Sorbonne, 2002.

[11] Myriam Gourfink, «De *L'Écarlate* à *Contraindre*», en Sivia Fanti/Xing (dir.), op. cit., p. 119.

[12] Véase Gourfink-Marthouret-Voisin, «LOL: un environnement expérimental de composition chorégraphique», *Éc/art S*, 2 (2001), p. 2.

[13] Robert Morris, «Notes on dance», *Tulane Drama Review*, 10, núm. 2 (invierno de 1965), pp. 179-190.

[14] Anna Halprin, «Yvonne Rainer interviews Anna Halprin», *Tulane Drama Review*, 10, núm. 2 (invierno de 1965), pp. 142-166; trad. fr. en *Nouvelles de Danse*, 36-37 (invierno de 1998), pp. 156-182.

[15] Ibídem, p. 158.

[16] Para la documentación sobre *Constructions*, véase Simone Forti, *Manuel en Mouvement*, trad. fr. en *Nouvelles de Danse*, 43-44 (otoño-invierno de 2000).

[17] Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers*, Boston, Houghton-Mifflin, 1977, p. 43.

[18] Sally Banes, *Writing Dancing in the Age of Post-Modernism*, Austin, Wesleyan University Press, 1994, p. 228.

[19] Véase Rosalind Krauss, el capítulo «Grids» (Retículas), en *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1985; trad. fr.: *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, París, Macula, 1995, pp. 93-109. [Trad. esp. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (trad. de Adolfo Gómez Cedillo), Madrid, Alianza, 2009].

[20] Laurence Marthouret, «Comment une écriture (notation) du mouvement peut amener une réflexion sur l'écriture dans le sens de composition du mouvement», *Éc/art S*, op. cit., p. 3.

[21] Lisa Nelson, «Sensation is the Image», *Writing on Dance*, 14 (1994); trad. fr. en *Nouvelles de Danse*, 38-39, pp. 144-148.

[22] Patricia Kuypers, correo electrónico dirigido a Laurence Louppe, 6 de junio de 2002. Gérard Genette hablaba aquí de lo «hiperalográfico», es decir, «de obras de inmanencia plural»; véase *L'oeuvre de l'art*, París, Seuil, 1995, pp. 173 y 228. [Trad. esp.: *La obra del arte: inmanencia y trascendencia* (trad. de

Carlos Manzano), Barcelona, Lumen, 1997].

[23] A propósito del *Pavillon pour Loïe Fuller*, convencida del aspecto *partitural* de la puerta, solicité a Bernard Blisténe, comisario de la exposición *Danses tracées*, que la incluyera en la exposición: además de la perturbación que provoca el hecho de cruzarla, el sentimiento de linealidad del tiempo era perturbado por el hecho de que, al cruzar aquella puerta, se pasaba de las notaciones contemporáneas a las notaciones barrocas.

[24] Christian Boltanski, *A propos de Dominique Bagouet*, entrevista en vídeo por Charles Picq, colecciones de la Maison de la Danse de Lyon, 1995.

[25] Pascale Cassagnau, «Pierre Huyghe, le temps désaffecté», *Omnibus*, 19 (enero de 1997), pp. 10-11. Observemos que «adueñarse» de una partitura, para un bailarín lo mismo que para un músico, es prácticamente imposible: las partituras coreográficas y musicales protegidas por derechos de propiedad intelectual no pueden dar lugar a semejante apropiación. De ahí la extrema divergencia existente entre el campo coreográfico y el de las artes plásticas, cuyos modos y marcos de producción son extremadamente distintos. En cada caso habría que estudiar cuáles son los micropoderes existentes que generan esas constricciones.

[26] Jean-Christophe Royoux, op. cit., p. 220.

[27] *Ibidem*.

[28] Pascale Cassagnau, op. cit., p. 10.

Texto reproducido por cortesía de Ediciones Universidad de Salamanca; publicado en Laurence Louppe: “Partituras”, *Poética de la danza contemporánea* (trad. de Antonio Fernández Lera), Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2011. © Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

Publicado por primera vez en francés en: “Partitions”, *Poétique de la danse contemporaine, la suite, Contredanse*, Bruselas, 2007. © Contredanse 2007

Laurence Louppe. Escritora, crítica e historiadora especializada en estética de danza y artes visuales. Profesora en la Université du Québec (Montréal), en P.A.R.T.S. (Bruselas) y en Cefedem-Sud of Aubagne. Autora de: *La Matière et la Forme* (1991), *Danses tracées: dessins et notation des chorégraphes* (catálogo, 1991), *Poétique de la danse contemporaine*. “La pensée du Mouvement” (1997), *L’Histoire de la danse. Repères dans le cadre du diplôme d’État* (2000) y *Poétique de la danse contemporaine, la suite* (2007). Laurence Louppe falleció el 5 de febrero de 2012.

CALIBÁN DANZANTE

Ramiro Guerra

Consideramos necesario establecer las intrínsecas características de la danza africana, bien diferenciadas de la oriental y de la europea. Creemos que al recurrir a los paralelismos y diferencias con los otros grandes estilos dancísticos de la cultura universal, llegaremos, quizás, a delimitarla y situarla dentro de cánones definitorios.

Si dejamos bien establecidos el carácter hierático, de profunda introversión y simbolismo de la danza desarrollada en el ámbito del Oriente, cuna de las más antiguas civilizaciones de la humanidad, no nos será difícil captar otros de sus rasgos característicos: el uso simbólico del lenguaje de las manos o de objetos-signos, como son el abanico o las anchas mangas de la vestimenta que se extienden desde el Japón y la China, hasta Java, Bali y la India; pequeños, pero intrincados pasos, movimientos de brazos y cabezas, llevados del exagerado rotar de ojos hacia la distorsión de las articulaciones de codos y muñecas, movidos al poderoso impulso de una fuerte concentración interior, son marcas de la danza en el Oriente.

Un convencionalismo plástico, igual que el de las artes visuales egipcias y mesopotámicas, rige la acción dancística a la que nos estamos refiriendo. Un riguroso sistema de codificación desarrolla la técnica del bailarín profesional, sea adjunto al templo o a la corte, ya en épocas antiguas o en su actual danza teatralizada. Citemos un ejemplo: el caso de la danza en la India, en que existen diferentes escuelas, aún dentro de su misma cultura dancística, como la del Kathakali, la del Bharata Natya, la del Khatak y la del Manipur, las que no agotan las distintas formas coreográficas de esa civilización a través del tiempo, pero sí conforman la totalidad de su expresión con infinitos matices regionales enraizados en antiguas tradiciones. La danza en el oriente posee una perspectiva bidimensional, dejando el torso en hierática inmovilidad, al tiempo que cabeza, cuello y miembros se entregan a complejas elaboraciones técnicas de breves y convencionales movimientos, pero de intensa concentración y fuerza interior. El uso del espacio es limitado a veces al extremo de danzar en posición sentada de manera que el bailarín se crea un estrecho ámbito alrededor de sí, desde el cual irradia gran intensidad y proyección, con movimientos escultóricos, subrayados por una tendencia a fuertes diseños producidos por una plasticidad de repercusiones simbólicas.

La elaboración rítmica es compleja: difíciles coordinaciones se establecen entre

cabeza, pies y manos. Un intenso racionalismo caracteriza la danza del Oriente, enmarcado en una angulosidad y gusto por la simetría equilibrada. Una elegante y refinada actitud del bailarín lo muestra frecuentemente personificando sus héroes mitológicos, dioses y personajes fuera de lo común, que exhiben su egocéntrica satisfacción, encendiendo la admiración de su público con una intensa proyección interior, al contar las sagas de sus arquetípicas divinidades.

La forma de bailar en el ámbito europeo, propia de su cultura y civilización, posee características bien diferenciadas de la anterior: es una danza atlética, extrovertida, de fuertes cuerpos que disfrutan la expansión y apertura de miembros, la libertad de acción viva y las traslaciones espaciales, como si se desarrollara en los campos abiertos donde se gestaron las danzas folclóricas, que después fueron la base y fundamento de su técnica coreográfica. De ahí que sus bailarines son amigos del salto largo, que rompe el espacio como aguda flecha; de los giros rápidos y animados, del juego de las parejas en que la fortaleza masculina lanza al aire la frágil figura femenina. No siendo danza gestada en templos solemnes y cerrados, sino en las celebraciones campesinas, y después controladas sus expansiones eróticas por el cristianismo, se convirtió en la forma de baile en pareja por excelencia, ya fueran estas separadas o unidas por abrazo, pero siempre en antagónica unificación de sexos.

La civilización europea, después de pasar por las distorsiones y frenéticos movimientos de la danza medieval, se dirigió hacia un racionalismo refinado que en el Renacimiento marcó para siempre el estilo con una extroversión cortesana de amanerada elegancia reverencial y de una triunfante oferta del bailarín hacia su público. El virtuosismo técnico se entroniza con la presencia del maestro y el especialista en la confección de la danza, el coreógrafo, convirtiendo, entre ambos, al bailarín en una prodigiosa máquina; de exactitud en la proeza, de excitación en el peligro de una pirotecnia física que hace contener el aliento al observador y desencadena el entusiasmo por el dominio perfecto de lo difícil. El genio del individualismo, resultado de la civilización europea, hace resaltar aún más el brillo de una técnica depurada, y naturalmente artificiosa, que unida a una exaltación del elemento femenino, llega a opacar la presencia masculina, con el baile aéreo, incrementando la imponderabilidad y el gusto exagerado por la elevación.

La expresión emotiva, por lo general, se hace precaria dentro de una marcada forma académica de posiciones abiertas, por las cuales debe regirse el cuerpo del bailarín y sus movimientos, y en que cinco posiciones rectoras relacionan todas las acciones coreográficas. El trabajo activo de las piernas se hace fundamental, y una especial musculatura fue lograda con ejercicios complejos en las extremidades inferiores que desarrollaron el plegado de la pierna, para dar más impulso al salto y

a su suave descenso; el estiramiento total del pie que ayudó a esa elevación y a enfatizar la elegancia de la pierna; la abertura, desde la articulación de la cadera que permitió una más correcta visión de las piernas en la más elegante forma imaginable de elongada estilización; y los brazos se dedicaron a establecer una delicada conformación en el diseño general, al mismo tiempo que se constituirían en recia ayuda para giros, y el suspense de los balances o equilibrios. La técnica europea, como también la asiática, soslayó el uso del torso, convirtiéndolo en un recio y sobrio soporte de alta postura dignataria, para que las piernas elaboraran sus grandes, rápidos y complejos movimientos en que la estabilidad del cuerpo humano se ve constantemente amenazada hacia la pérdida del centro por la acción coreográfica.

La danza surgida en el continente africano, es poseedora de características tan fuertes y definidas, que la capacita para ser confrontada con las otras dos expuestas, así como otras manifestaciones culturales han conquistado, también, un puesto bien diferenciado, como expresión muy propia de su raza, y que han dado su aporte al acervo cultural universal.

El cuerpo del africano, es necesario decir, ante todo es poseedor de una línea muy especial, fuera de toda convención anatómica. Varios siglos de prejuicio han dificultado el reconocimiento de la belleza anatómica de la raza negra, regidos como hemos estado hasta ahora por los cánones de un pseudoclasicismo ario, concepto desgastado a través de la historia por la confrontación de clases y razas. Hoy la línea plástica del bailarín negro se yergue con la misma fuerza de su escultura, la que ha revolucionado los conceptos estéticos del siglo XX.

Hoy por hoy, podemos estudiar la danza africana dentro del contexto de los grandes movimientos dancísticos de la cultura universal aunque no haya sido codificada, *escolastizada* ni academizada, siendo esto, quizá, una de sus más peculiares características y que le aporta un especial sello de frescura. La fuerza vital de su expresividad, única en agresivo impacto, reside seguramente en su gran libertad de expresión física y su atmósfera improvisadora. La rapidez de acción del torso africano produce una acometividad emotiva no conocida en ninguna otra forma dancística. El tan discutido centro emocional del cuerpo en el bailarín, irradia en la danza africana con una poderosa acción ondulante que lo lleva al frenesí y su concomitante éxtasis dancístico, lo cual parece ser una fuerte peculiaridad de la danza africana. Sinuoso y dionisiaco, el africano baila con imágenes interiores mágicas que vuelca al exterior, tratando al mismo tiempo de moldear con ellas el mundo que lo rodea y su propio destino. Frecuentemente se sitúa en el límite mental de lo ignoto y misterioso: sus danzas, aún las más profundas expelen un tipo de religiosidad ajena a los dogmas, solo regidas por la comunicación con las fuerzas de

la naturaleza, a las que se somete al mismo tiempo que moldea. Torso, brazos, piernas y cabeza, están regidas por la más extrema libertad; solo limitadas por la exactitud rítmica del tambor que lo acompaña.

La danza pélvica adquiere en el africano, una compulsión jamás conocida en el mundo danzado, donde el erotismo no es visto ni tratado como lo ve y presenta la llamada cultura occidental, marcada por la inhibición que el cristianismo impuso, al estigmatizar el impulso vital sexual como pecaminoso. Los movimientos del africano en relación con el eros son directos y realistas, y están a su vez despojados de malicia, intención en el regodeo de algo prohibido o grosera manifestación de lujuriente exhibición. Toda una línea de manifestaciones bailadas se desprende de la danza africana (incluyendo nuestra rumba), en que las parejas se unen, se separan, golpeándose a veces la pelvis, o evitando el encuentro con rápidos avances y retrocesos. Pero también, existen danzas estrictamente masculinas de avasalladora agresividad y fuerza, igual que las exclusivamente femeninas de enternecedor lirismo.

Lo que sí es cierto, es que un sensual abandono muy específico, suele emanar de este tipo de danza, hermanado con la bárbara fuerza de su acción, con que golpea el suelo, salta por los aires, gira en locas torsiones; se identifica con animales, seres humanos y fuerzas abstractas de la naturaleza en viva imaginería.

Su poder mimetizador va desde el más hilarante humor hasta el trágico éxtasis del trance, jugando a veces, simultáneamente, con ambos extremos. La danza africana posee movimientos, tanto tensos, animalísticos y rudos, como otros llenos de relajamiento, suavidad y lirismo, todos con un sello peculiar de gracia no convencional. Usa a veces movimientos de gran simplicidad, repetitivos, y otras, complejos y virtuosos alardes que bordean con la acrobacia. La dirección articulada de sus miembros parte tanto de posiciones abiertas como cerradas, según la necesidad expresiva de su comunicación dancística y libre en diseños, es ajena a elementos de refinamientos decorativos y amaneramientos, siendo una danza funcional que gusta, sin embargo, de la suntuosidad ornamental: fibras, rafia, collares, caracoles y conchas, hojas y ramas; pinturas en el cuerpo que la hermanan con el mundo vegetal que la rodea, como si en ella residiera la explosión cósmica del movimiento que emana de la quietud misteriosa del monte y la foresta; personifica además lo ignoto con la máscara que transforma al bailarín en antepasado o en fuerza de la naturaleza.

La danza africana, hay que constatar, surge fundamentalmente del ritual, y a partir del mismo, elabora un amplio vocabulario que viene de internas percepciones en relación con el mundo mágico que la rodea, recreándola en su imaginación y

fantasía, a la medida y necesidad de la comunicación con sus ancestros y los espíritus del bosque, del animal totémico, del agua, de los metales o de las fuerzas de la muerte o del destino.

A pesar de todas las superposiciones culturales que el africano ha sufrido en tierras ajenas, o en la suya propia, esas vivencias, quizás transformadas, adaptadas o actualizadas, siguen rigiendo como estática de su civilización, y los movimientos de su danza siguen siendo espontáneos, no racionalistas, simples y directos, sin que la simplicidad signifique simplismo, pues el bailarín profesional sabe que debe ofrecer una elaborada textura coreográfica a su público que, en vez del aplauso nuestro, lo premia de forma curiosa, pegándole sobre la frente sudorosa, monedas o billetes, o lanzándoselos al aire mientras baila en los momentos de intenso virtuosismo o de especial significación para la percepción de la audiencia.

Igual que su cultura ha sido remisa a la expresión escrita, siendo la tradición oral el medio de comunicación generacional, la danza en el África, también se ha mantenido en esa forma intemporal de existencia, ajena a las escuelas de aprendizaje, constituyendo estas últimas, la plaza pública, la comunidad, el hogar y la vida diaria, en los que la danza se hace actividad cotidiana y ejercicio de vida colectiva. Todo africano baila: hombre, mujer, niño, anciano, sin que el cuerpo deforme o lisiado sea excusa para no hacerlo, no existe ningún tipo de inhibición, sino que por lo contrario, muestra una activa comunicación grupal, tan necesaria al carácter introvertido y jovial del africano.

Todas estas características no solo son propias de la actividad dancística, sino también marcas indistintas de la cultura africana, que en sus otras manifestaciones artísticas exhibe también el mismo tipo de expresividad, donde se mezcla lo religioso con lo profano, lo funcional con el entretenimiento, y lo práctico con lo esotérico.

Texto publicado en la revista *Tablas*, N.3, Cuba, 1992. (Fragmento inédito para el libro *Calibán danzante que la editorial Letras Cubanas publicaría en 2008*).

© **Ramiro Guerra**

Ramiro Guerra. Ensayista, bailarín, coreógrafo, crítico e investigador; Doctor Honoris Causa por el Instituto Superior de Arte (1989), Premio Nacional de Danza (1999) y Premio Nacional de Enseñanza Artística (2006). Considerado el fundador de la danza moderna en Cuba. Después de haber estudiado con Martha Graham, Doris Humphrey y Charles Weidman, creó en 1959 el Conjunto Nacional de Danza Moderna.

DANZA EN GENERAL **O COREOGRAFIANDO EL PÚBLICO, CREANDO** **ENSAMBLAJES**

Rudi Laermans

1.

El discurso dominante en danza y coreografía todavía da cuenta de un sólido *humanismo respecto al cuerpo*. A pesar de que el vocabulario que se utiliza bien podría derivar del pensamiento post-estructuralista, los críticos y teóricos una y otra vez dan por sentado que el cuerpo humano es el medio distintivo de la danza y, por tanto, también de la coreografía como el arte de escribir, componer o escenificar danzas. En este medio donde todo se da por sabido, el cuerpo humano no es más que un potencial comparable a, por ejemplo, el medio del lenguaje en la literatura o el medio del sonido en la música. Lo que sugiere el discurso dominante es que toda coreografía activa selectivamente esta realidad virtual con mayor o menor grado de credibilidad. No se trata solo de poner a prueba distintos movimientos o de combinar de distintas maneras movimientos ya fijados, ejecutados por uno o más bailarines, con o sin música. Si consideramos el cuerpo humano como el medio principal de la danza y la coreografía, entonces tendremos que incluir también tanto la capacidad de moverse como su negación complementaria. En pocas palabras, el cuerpo-como-medio es un asunto paradójico: es la unidad de la diferencia entre movimientos posibles y posibles no-movimientos (o, si nos referimos a una pieza en particular, es la unidad de la diferencia entre movimientos representados y todos los movimientos que aparecen entre uno o más movimientos durante los cuales el cuerpo se detiene o se congela en una pose).

Desde la Judson Church, el vocabulario corporal utilizado en las coreografías se ha ampliado. Quienes creaban danzas descubrieron la “democracia del cuerpo” (Banes, 1993) y, como consecuencia, la danza entró en la era de *el cuerpo en general* librándose de aquellos cuerpos del ballet tan delgados, hieráticos y narcisistas, todavía presentes en la danza moderna de, por ejemplo, Merce Cunningham. Hoy en día cualquier movimiento físico como caminar o estar sentado, jugar con los dedos de una mano o agitar la cabeza, puede adquirir cualidad dancística. Posibilidades de movimiento que una vez fueron firmemente rechazadas por abyectas o consideradas corrientes se convirtieron después en la piedra angular de la coreografía. Pero

incluso así, la democratización del cuerpo no da respuestas al humanismo respecto al cuerpo presente en los discursos dominantes que todavía hoy conforman la danza y la coreografía. Tal humanismo se ha vuelto tan solo más inclusivo y abierto a aquellas formas corporales o acciones que la sociedad occidental estigmatiza. En pocas palabras: se ha vuelto más humano.

A la centralidad del cuerpo le corresponde una práctica coreográfica, o al menos un (auto-) entendimiento de la coreografía, que inevitablemente desdobra el cuerpo que baila en un cuerpo real y en un cuerpo observado, en una presencia que está al mismo tiempo ausente en la, en parte simbólicamente codificada, en parte imaginariamente dedicada, representación que disfruta el espectador. Es precisamente esta separación la marca distintiva de la llamada danza pura de, por ejemplo, Balanchine o Cunningham, y sus numerosos vástagos. Dentro de esta tradición coreográfica, el cuerpo danzante se reduce a una representación tautológica de sí mismo. Por tanto, lo que dice es “bailo que bailo” –pero se trata de una representación en la que el cuerpo danzante no se encuentra consigo mismo sino que indica, como mucho, su propia ausencia–. Si consideramos el cuerpo humano como el medio principal de la danza y la coreografía, teorizar sobre esto último se reduce a un ejercicio de limitaciones que trata de cercar el vacío real –el vacío de lo Real– en el conocido corte que distingue la presencia de la ausencia, el cuerpo danzante de su auto-representación, el cuerpo real de su simbólica e imaginaria realidad [*realness*] (aquí estoy aludiendo al revelador estudio de Gerald Siegmund (2006) que parte del marco lacaniano para conceptualizar este vacío).

En una actuación de danza, no solo el cuerpo real sino también el cuerpo-como-medio están a la vez presentes y ausentes. Del mismo modo que el lenguaje o el sonido, este medio solo puede referirse a lo siguiente: todo movimiento o no-movimiento ejemplifica un potencial no representable, una infinidad virtual de posibilidades de las cuales solo algunas son actualizadas durante la actuación (comparar con la noción de medio de Luhmann (1995: 165-215). Dejo abierta la cuestión de si, en consecuencia, podríamos invocar aquí la noción de Cuerpo sin Órganos (Deleuze y Guattari, 1972 y 1980), definido como la materialidad virtual que se da “dentro” de un organismo organizado, cuando se trata de repensar la naturaleza del medio que damos por sentado en danza y coreografía, dado que el interrogante principal es si toda la danza contemporánea suscribe la premisa central del discurso según la cual es hoy predominantemente mediada e interpretada. Y si no es así ¿a qué remite la noción de coreografía en aquellas actuaciones que vuelven a coreografiar el acuerdo dominante de su propia práctica? ¿Es acaso posible discernir, dentro del ámbito de la danza contemporánea, una forma específica de *coreografía post-humanista*?

2.

En su ensayo “Abwesenheit” (Ausencia), cuyo subtítulo es “Una estética performativa de la danza”, Gerald Siegmund (2006) muestra en detalle que algunos coreógrafos contemporáneos como William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy y Meg Stuart a menudo enfatizan en sus propuestas la ausencia, en su doble auto-representación, de un cuerpo danzante real. Tanto estos como otros creadores contemporáneos subrayan, a través de dispositivos técnicos como micrófonos o imágenes de vídeo, la ruptura constitutiva entre el cuerpo real y el sensorial. Uno de los medios preferidos para crear una fisura en la mirada del espectador es el vídeo, que permite agrandar fragmentos del cuerpo, dilatar el tiempo o incluso refigurar un movimiento que se acaba de ver en escena. Esta fisura no solo desestabiliza el punto de vista panóptico del espectador sino que además hace visible cómo uno no ve lo que cree estar viendo, en este caso, la presencia de un cuerpo real. Bajo el título “Highway 101” Meg Stuart y Damage Goods presentaron entre los años 2000 y 2001 una serie de actuaciones en localizaciones específicas de cinco ciudades europeas. Las actuaciones incluían numerosas escenas en las que se utilizaba el vídeo de forma muy ingeniosa para poner en duda lo que el público creía estar viendo, y se hacía a través de un isomorfismo entre las presencias corporales y las representaciones encarnadas. Además, “Highway 101” no solo abordaba con un ímpetu innegable la ideología de lo vivo que todavía hoy reina tanto en los bailarines profesionales como en los aficionados, sino que también supuso un ejemplo de las redefiniciones de coreografía propias de aquella época, en la que las diferencias entre una actuación y una “instalación viva” se volvieron indeterminadas.

Tomemos el ejemplo de *closer*, una producción del año 2003 realizada por el colectivo artístico deepblue de Bruselas. El trío formado por Yukiko Shinozaki, Heine Avdal y el artista sonoro y daturgo Christoph De Boeck –quienes iniciaron y todavía hoy continúan formando parte de deepblue– concibieron e interpretaron *closer*. El espectáculo estaba lejos de parecerse a cualquier actuación al uso ya que en primer lugar no había una “cuarta pared”, que es lo que en un espacio teatral convencional determina la ruptura entre el cuerpo real y la realidad de su representación. Cada espectador recibía unos auriculares y acto seguido entraba en un espacio cerrado, ligeramente iluminado, dentro del cual podía caminar a su antojo o sentarse. El espacio estaba formado por una pequeña zona abierta rodeada de varillas de bambú sujetas al techo pero que no llegaban a alcanzar el suelo. En el interior de este paisaje de ensueño, con todos los ingredientes necesarios para ser “un mundo dentro del mundo” o una isla monádica, empezaban a sonar unos chasquidos digitales que se escuchaban a través de los auriculares y que a veces se

convertían en ondas masivas de sonido electrónico. El color y la intensidad de la iluminación variaban cada cierto tiempo, a veces en conexión con la dramaturgia del sonido. De vez en cuando se proyectaba un vídeo, pero el foco principal de la pieza estaba en los dos intérpretes.

Yukiko Shinosaki y Heine Avdal iban y venían, solos o acompañados, haciendo simples movimientos entre el público, caminando a gatas por el suelo, moviendo los brazos y las manos, etc. Movimientos que cualquier persona del público podría realizar, pero que en realidad nadie se atrevería a hacer allí. En ese sentido los intérpretes actuaban como los cuerpos fantasma que alojaban los cuerpos virtuales de los espectadores. De hecho, parecían duplicar la corporalidad performativa del cuerpo disperso del público mientras miraba la actuación. Además, la disposición general del espacio hacía que los espectadores no fueran simples observadores sino parte integral de la pieza. Y no solo observaban los gestos de Shinosaki o los movimientos un poco alocados de Avdal, sino también a los espectadores que tenían alrededor, tumbados incómodamente o sentados en el suelo, con la mirada ausente o concentrados en el sonido que se escuchaba por los auriculares. De modo que la pasividad de cada espectador adquiría cualidades performativas: la presencia corporal de cada cual y la experiencia visual de la pieza se convertían en ingredientes fundamentales de la propia obra.

En un primer momento *closer* parece mostrar la tendencia de la danza contemporánea a redefinir la distribución habitual de roles entre intérpretes y público. De hecho se trataba de una instalación en sentido literal, como aquella que rompe con las diferencias entre “hacer algo” y “ver hacer algo”. Por tanto *closer* propone que la experiencia visual y corporal del espectador de una pieza de danza no es solo una condición necesaria ante cualquier tipo de evento en vivo, sino que debería ser considerada como una acción performativa en el sentido de que es co-constitutiva de la acción observada. Esta es una de las cualidades distintivas de *closer*: el hecho de que, involucrándole por completo, la pieza hace literalmente visible la performatividad del espectador. ¿Podríamos hablar, por tanto, de un nuevo tipo de danza, de una coreografía que es a la vez total y abierta? Total porque *closer* aunque se podrían mencionar otros ejemplos, como las piezas de Boris Chamartz o Meg Stuart integra tanto los movimientos de los intérpretes como la presencia del público en una coreografía envolvente y global que incluye también sonidos, imágenes de vídeo, cambios de luz y varas colgantes de bambú. Y abierta, dado que en la propia coreografía no están fijadas ni la presencia performativa de los espectadores ni las interacciones posibles de estos con los intérpretes. ¿Cómo pensar a partir de este doble y aparentemente paradójico carácter de estas propuestas que vuelven a coreografiar la coreografía?

3.

Todo lo que podemos asegurar es esto: entendida en un sentido temporal, la expresión “danza contemporánea” indica una zona experimental inestable y constantemente redefinida en la que artistas con formaciones distintas cooperan y de una manera aparentemente ilimitada combinan texto, movimiento físico, video-tecnologías, iluminación y géneros musicales diversos. Desde mediados de los noventa, la danza contemporánea se ha convertido en el principal laboratorio de las artes escénicas. Por tanto ha contribuido ampliamente a que dicha noción se amplíe notablemente, lo que hoy en día incluye la escenificación de un cuadro viviente de Rothko (me refiero a la primera parte de *M.#10 Marseille* de Romeo Castellucci) o una serie de movimientos realizados por una máquina (como en el trabajo de Kris Verdonck). ¿Qué sentido le podemos buscar a esta coyuntura? Thierry de Duve acuñó la expresión “arte en general” en su profundo debate sobre la situación de las artes visuales “después de Duchamp”. Siguiendo con esta idea, podríamos decir que la característica de la situación actual de las artes escénicas es la de tender hacia un “arte performativo en general” que responde a las fronteras instauradas aparentemente entre los géneros escénicos y que al mismo tiempo explora formas nuevas de performatividad, incluyendo la actuación de actores no-humanos. Aquellas formas de danza contemporánea que ponen el foco en los movimientos y acciones del público, destacan dentro de este nuevo ámbito. Por tanto lo que sucede en *closer*, la pieza de deepblue que he analizado antes, no es solo que se crea una relación simétrica entre la acción de los seres humanos implicados, es decir, entre los intérpretes y los espectadores, sino que también son parte de la dramaturgia otros elementos como las variaciones en los rayos de luz interrumpidos por las varas de bambú y especialmente las ondas de sonido mediado tecnológicamente. Todos se consideran movimientos en sí mismos: son, de hecho, coreografiados.

Propongo hablar de *danza en general* cuando una pieza coreografía movimientos humanos tanto como acciones no-humanas, realizadas a través de operaciones simétricas de manera que no se puedan reducir estas últimas al servicio de las primeras. En una pieza de estas características, tanto el cuerpo humano como el sonido o la iluminación son tratados como medios de la danza en tanto que son capaces de producir una variedad de movimientos y poses. Por tanto, un rasgo distintivo de una *danza en general* (una expresión ciertamente incómoda) es el hecho de tratar con componentes no-humanos. La *danza en general* es una forma de arte post-humana que difiere totalmente de la utilización habitual de elementos no-humanos en danza contemporánea. El uso de aparatos de vídeo, de micrófonos, de paisajes sonoros y lumínicos, se ha vuelto algo tan habitual en la danza

contemporánea que hoy en día ver dos cuerpos bailando en un cubo blanco da automáticamente una impresión de austeridad. Además, en la mayoría de los casos, la materialidad no-humana funciona de manera instrumental buscando, de hecho, mantener, subrayar y destacar la acción de los cuerpos humanos. Por tanto, siguiendo el discurso dominante de la danza, el cuerpo humano como medio sigue siendo el centro de atención de la coreografía. Dicho cuerpo se puede mostrar fragmentado, distorsionado o inquietante a través del vídeo o de una banda sonora envolvente, pero seguirá siendo el foco de atención en la mayoría de las coreografías. Por el contrario, una *danza en general* trata las cualidades performativas de los cuerpos no-humanos de forma equitativa a las de los cuerpos humanos. Además de los movimientos físicos del cuerpo; la iluminación, el sonido, los objetos, los fragmentos de texto o las imágenes de vídeo, se consideran agentes activos que contribuyen y que por tanto definen conjuntamente la acción global de la pieza.

La coreografía en general es, por lo tanto, el arte de crear *danzas en general*. Todo esto nos lleva a *la construcción y modulación de ensamblajes*, a la asociación o acoplamiento de distintos tipos de materialidad de las acciones realizadas tanto por humanos como por no-humanos. El concepto de ensamblaje ha ganado cierta notoriedad en los últimos tiempos gracias a algunas relecturas del libro *Mille Plateaux* (1980) de Deleuze y Guattari. En el libro el concepto de ensamblaje sustituye a la noción de “máquina deseante” que ambos proponían en su anterior libro *L’Anti-Œdipe* (1972). Según los autores, todo ensamblaje, incluyendo aquellos no-humanos, extraen de uno o más ámbitos un territorio que es a su vez arrastrado por diversas “líneas de desterritorialización”. Entre los ensamblajes humanos distinguen también un material que es fundamentalmente un “segmento de contenido”, que consiste en acciones y pasiones procedentes de “segmentos de expresión” predominantemente lingüísticos o semióticos. Se trata de una diferenciación muy útil, sin duda, que Manuel de Landa (2006) ha intentado volver a articular a partir de conceptos de codificación y (re-)territorialización, con vistas a una “nueva filosofía de la sociedad”. Pero incluso sus elaboraciones, que son tan concretas, son incapaces de aportar algo de carnalidad a los ejercicios conceptuales de Deleuze y Guattari, tan obstinados y abstractos. Por tanto, el acercamiento más estimulante a la cuestión de los ensamblajes –si bien no menos importante ya que se centra en el acto de realización de asociaciones entre humanos y no-humanos– es probablemente el propuesto por Bruno Latour en su Teoría del Actor-Red (TAR).

Bruno Latour argumenta que “un actor es lo que está hecho para ser *actuado* por otros” (2005: 46, cursiva en el original). La expresión “actor-red” trata precisamente de nombrar este estado de cosas. Implica que la agencia final, o de manera más

general, la performatividad posible de un actor, a saber, de un intérprete cualquiera, es una cualidad relacional y depende de la red concreta en la que funcione tal actor o intérprete. Además, no son solamente los actores o intérpretes dentro de la red los que adquieren formas de actuar extraordinarias gracias a la red sino que, dentro de ese mismo contexto, la acción es a su vez sobrepasada por otros componentes de la red, que utilizan la acción para activar su propia performatividad. Por lo tanto, la performatividad general de un grupo de actores-red siempre conlleva traducciones mutuas y modificaciones de sus operaciones y modos de hacer singulares. No se puede reducir a las acciones individuales de los actores asociados, pero lo cierto es que emerge de sus interacciones, en las que los actores-red desbordan constantemente las acciones de los otros para ser más activos. En suma: cualquier configuración de un actor-red, o *un ensamblaje*, es un campo de fuerzas constantemente en movimiento que produce una total performatividad emergente[1].

4.

En una *danza en general* el ensamblaje o campo de fuerzas consiste en las asociaciones y los desplazamientos de rayos de luz, sonidos, movimientos corporales y no-movimientos, imágenes, objetos y las operaciones realizadas por artefactos tecnológicos. Los elementos son posibilidades actualizadas de acción o no-acción, o singularidades generadas en los potenciales de distintos materiales que suceden en el aquí y el ahora o tienen cualidad de acontecimientos. O, parafraseando a Deleuze y Guattari (1980), las singularidades producidas son *haeceitas*[2]. Un rayo de luz, un brazo que se mueve, una serie de partículas de sonido... son singularidades porque siempre hay una actualización particular surgida de una variedad virtual de posibilidades que tienen como resultado una línea de movimiento –un suceso, una *haecidad* o *mismidad*– que indica un tiempo y un espacio abstractos. Toda singularidad es a su vez intensidad, desde el momento en que actúa como fuerza que afecta a otras singularidades pero a su vez es afectado por ellas (y en parte su capacidad de afecto deriva del hecho de ser afectado). Por lo tanto, durante una pieza, una onda sonora interfiere con una imagen o un movimiento y es a su vez capturada por esa misma representación visual o por ese mismo gesto corporal. Las singularidades que se producen actúan constantemente unas sobre otras generando una performatividad global de la que el público generalmente habla en términos ambientales (como algo oscuro, inquietante o luminoso).

Teniendo en cuenta la naturaleza interactiva del campo de fuerzas creado, la *coreografía en general* no consiste solo en enlazar acciones heterogéneas o distintos tipos de performatividad tanto de humanos como de no-humanos, sino que cualquier asociación momentánea de los componentes utilizados construye a su vez un campo

de fuerzas complejo que, desde el punto de vista de su consistencia interna o una distribución sostenible de las distintas fuerzas y sus interacciones, requiere ser modulado o *gobernado*. En este contexto utilizo deliberadamente la palabra “gobernar”. Coreografiar siempre ha sido, y todavía es, sinónimo de ejercer un poder en sentido foucaultiano: no como prohibición de declaraciones o represión de movimientos, sino como una manera estratégica de actuar sobre acciones o interacciones posibles, “una ‘conducta de conductas’ o una gestión de las posibilidades” (Foucault, 2002 (1982): 341). En la *coreografía en general* lo que gobierna puede ser la responsabilidad individual o colectiva respecto a los humanos involucrados en ella. Además, su cualidad distintiva es ante todo y principalmente la asociación gobernada de acciones humanas y no-humanas con vistas a alcanzar una performatividad global y emergente que no puede reducirse a la mera suma de movimientos (o no-movimientos) de los actores o intérpretes.

De hecho, la *coreografía en general* es el arte de crear máquinas de actuaciones multi-mediales consistentes en fuerzas que interactúan o en movimientos de distinta naturaleza que se afectan unos a otros en un plano de consistencia gobernado. Algunas de estas fuerzas tienen un carácter corporal o material mientras que otras, como la luz, el sonido o la enunciación de una palabra, poseen una naturaleza inmaterial (al menos para un observador humano). El campo de fuerzas construido es una forma genuina de socialidad, un *común* –prefiero utilizar esta palabra a expresiones como “comunidad” o “multitud”, más de moda– habitado por movimientos tanto humanos como no-humanos que (inter-)actúan como intensidades o singularidades. Durante una *danza en general* este “común” coreografiado es el lugar [*locus*] de la performatividad total de la pieza. Uno puede en vano tratar de diseccionar dicha performatividad o atribuirle a uno u otro intérprete en particular. Pero, como he dicho, la coreografía en general es el arte de crear y modular –de gobernar– ensamblajes heterogéneos. Si el ensamblaje se realiza con éxito, el resultado será una red performativa no jerárquica que es no solo el medio de la actuación, sino su intérprete principal. Este intérprete no tiene nombre ni cara: *es porque sucede, actúa*.

La *coreografía en general* es el pragmático arte de construir tal “ello” [*it*] anónimo^[3]. Por tanto, lo más importante al observar una *danza en general* no es qué significa sino cómo funciona, cuáles son las lógicas y las racionalidades que gobiernan el gobierno del campo de fuerzas que observamos. De hecho, en tanto que coreografiado, el campo de fuerzas que observamos es siempre, como dice Nikolas Rose en un libro sobre la relación entre el poder y la gubernamentalización moderna, “un *campo inteligible* con límites especificables y características particulares, cuyos componentes son atracciones y coexistencias” (Rose, 1999: 33, las cursivas son

mías). La inteligibilidad de una *coreografía en general* remite al descubrimiento, y a la experimentación, de una o más racionalidades que hacen referencia a consideraciones generales tanto como a relaciones selectivas de medios/fines. En una *danza en general* las conexiones entre los materiales ensamblados y los movimientos inmateriales no solo son puestos a prueba con vistas a la creación de un particular plano artístico de consistencia, sino que también se escenifican “para” los espectadores, con el fin de poner a prueba la capacidad de sus cuerpos y cerebros de ser afectados de un modo extraordinario. La coreografía en general es también, de hecho, el arte de *capturar y modular, de gobernar la atención sensorial del público* (lo cual, tal como he sugerido en mi análisis de *closer*, podría ser considerado como un modo preciso de performatividad).

Desde el punto de vista del público, toda *danza en general* es una máquina para capturar. En francés el verbo “capturar” tiene dos significados: capturar como recoger, interceptar o absorber, y capturar como apoderarse de algo con astucia. Coreografiar la atención del público mediante los ensamblajes coreografiados es una estrategia de juego cuyos resultados, por definición, son inciertos. Puede que esa sea una de las razones para que innumerables intérpretes de danza contemporánea recurran a las estrategias de modulación de la atención propias de “lo espectacular” –de las producciones culturales de las principales corrientes, incluyendo programas de noticias–. Además, en muchos casos la estrategia puesta en marcha para capturar la atención sensorial o el cuerpo del espectador da cuenta de una ingenuidad que apuesta por la eficacia de medios bastante flojos como la repetición desencajada de movimientos. Sea como sea, la *coreografía en general* implica la relación entre el ensamblaje construido y el público que observa como un campo de fuerzas gobernable. Puede que *closer* de deepblue me parezca un espectáculo revelador precisamente porque envuelve completamente los cuerpos y la atención de los espectadores en el ensamblaje creado haciendo visible en todo momento su cualidad de ser (también) una máquina para capturar. La red resultante es la sujeción placentera de un “ello” [*it*] anónimo –de una performatividad coreografiada que es al mismo tiempo total y abierta–.

Traducción: © Isabel de Naverán 2013

Notas

[1] De acuerdo a distintas tradiciones teóricas, uno podría incluso argumentar que un ensamblaje es un sistema completo. Partiendo de mi preferencia por la noción de ensamblaje y de una interpretación libre de la TAR no quiero sin embargo vetar aproximaciones teóricas más sistémicas a la danza contemporánea o a la *coreografía*

en general. Sin embargo, el empleo de marcos teóricos sistémicos conlleva un nivel de abstracción conceptual que es lo que precisamente trato de evitar en este ensayo.

[2] N. de la t.: En *Mil Mesetas* de Gilles Deleuze y Félix Guattari leemos “Existe un modo de individuación muy diferente del de una persona, un sujeto, una cosa o una sustancia. Nosotros reservamos para él el nombre de haecceidad” (Deleuze y Guattari, 2002: 264).

[3] Me abstengo de interpretar psicoanalíticamente este “ello” [it] como el “id” freudiano o como una inconsciente “máquina deseante”, tal y como lo harían Deleuze y Guattari.

Bibliografía

Banes, S.: *Democracy's Body: Judson Dance Theatre, 1962-1964*, Duke University Press, Durham y Londres, 1993.

De Duve, T.: *Kant After Duchamp*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996.

De Landa, M.: *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*, Continuum, Londres y Nueva York, 2006.

Deleuze, G. y Guattari, F.: *L'Anti-Oedipe: Capitalisme et Schizofrénie 1*, Minuit, París, 1972. (*El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Paidós, 1985).

— *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizofrénie 2*, Minuit, París, 1980. (*Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, 2010. Trad. José Pérez Vázquez / Umbelina Larraceta).

Foucault, M.(1982): “The Subject and Power” en *Essential Works 3: Power*, Penguin, Londres, 2002.

Latour, B.: *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, Oxford, 2005. (*Reensamblar lo social: una introducción a la Teoría del Actor Red*, Paidós, 2008).

Luhmann, N.: *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995.

Rose, N.: *Powers of Freedom: Reframing Political Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

Siegmund, G.: *Abwesenheit: Eine performative Ästhetik des Tanzes*, Bielefeld: transcript, 2006.

Texto publicado en inglés, «Dance in general or Choreographing the Public, Making Assamblages», en *Performance Research - On Choreography*, volumen 13, número 1, Routledge, Londres/Nueva York, 2008.

Rudi Laermans. Profesor de Teoría Social en la Facultad de Ciencias Sociales de la KU LEUVEN (Universidad de Lovaina). Profesor invitado en el programa teórico de P.A.R.T.S. (Bruselas). Es también ensayista y crítico de danza. En 2008/9 ocupó la cátedra de danza en el Instituto de Ciencias de Teatro en la Free University de Berlín. En 2013 publicará el libro *Moving Together*.

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos a los autores su generosidad por permitir que sus ensayos sean traducidos e incluidos en este volumen, así como a las editoriales donde fueron publicados originalmente por facilitar la reunión de textos tan diversos.

Susan Leigh Foster: “Choreographing History”, en Foster, Susan L. (ed.): *Choreographing History*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1995, pp. 3-21.

— **en Alexandra Carter (ed.): *The Routledge Dance Studies Reader*, Nueva York, 1998, pp. 180-191.**

© Indiana University Press, Susan L. Foster 1995

Christine Greiner: “Researching Dance in the Wild: Brazilian Experiences”, *TDR/The Drama Review*, 51:3195, Otoño, 2007, pp. 140-155.

© 2007 New York University / Massachusetts Institute of Technology

Bojana Kunst: “Dance and work”, en Gabriele Klein, Sandra Noeth (eds.): *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, Editorial Transcript. Bielefeld, 2011.

© Bojana Kunst 2011

André Lepecki: “The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances”, *Dance Research Journal*, Volumen 42, Número 2, Invierno 2010, University of Illinois Press, pp. 28-48.

© André Lepecki 2010

Bojana Cvejić: “Learning by making and making by learning how to learn”, en Angelika Nollert, Irit Rogoff, Bart De Baere, Yilmaz Dziewior, Charles Esche, Kerstin Niemann y Dieter Roelstraete (eds.): *Academy*, Revolver Verlag, Berlín, 2006. © Bojana Cvejić 2006

— **“Aprender haciendo y hacer aprendiendo cómo aprender” (trad. Ana Butirago). <http://www.in-presentableblog.com/contenido/aprender-haciendo-y-hacer-aprendiendo-como-aprender.html>**

Ramsay Burt: “Nijinsky: modernism and heterodox representation of masculinity”, *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexuality*, Routledge, London, 1995.

— **“Nijinsky: modernism and heterodox representation of masculinity”, en Alexandra Carter (ed.): *The Routledge Dance Studies Reader*, Routledge, New York, 1998.**

© Ramsay Burt 1995

Pedro G. Romero: “Hueso de la mano y el pie. Comentarios a las relaciones entre vanguardia y flamenco en la figura de Vicente Escudero”, *Dibujos, Vicente Escudero*, Caja San Fernando, Sevilla, 2000.

© Pedro G. Romero 1999

Susan Manning: “Dances of the Death: Germany before Hitler”, *Ecstasy and the demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, University of California Press, Berkeley 1993.

— en Alexandra Carter (ed.): *The Routledge Dance Studies Reader*, Nueva York, 1998, pp. 259-268.
© Susan Manning 1993

Sally Banes (1977): “Introduction to the Wesleyan Paperback Edition”, *Terpsichore in Sneakers*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 1987, pp. xii-xiv.
© Sally Banes, Wesleyan University Press

Norbert Servos: “Dance and Emancipation”, *Pina Bausch-Wuppertal Dance Theater or The Art of Training A Goldfish*, Ballett-Bühnen-Verlag, Cologne, 1984.
— *Pina Bausch-Dance Theater*, K. Kieser Verlag, Munich, 2008.
— *Pina Bausch-Tanztheater*, K.Kieser Verlag, Munich, 2012.
© Norbert Servos 1984

Gerald Siegmund: “Gedächtnisraum: Die Ballette William Forsythes”, en Klein, G. Klein/ Zipprich, C. (eds.): *Tanz Theorie Text, Jahrbuch Tanzforschung 12*, Hamburg: LIT Verlag, 2002, pp. 397-411.
— “The Space of Memory. William Forsythe’s Ballets”, en Spier, S. (ed.): *William Forsythe and the Practice of Choreography: It Starts From Any Point*, Routledge / Taylor and Francis Group, Londres/Nueva York, 2011, pp. 20-37.
© Gerald Siegmund 2002

José A. Sánchez: “La mirada y el tiempo”, en Buitrago, Ana (ed.): *Arquitecturas de la mirada*, Mercat de les Flors / Centro Coreográfico Galego / Institut del Teatre / Universidad de Alcalá, 2009.
© José A. Sánchez, Mercat de les Flors 2009

Cunningham, Merce: “Space, Time and Dance”, *trans/formation 1/3*, Nueva York, 1952. Reimpreso en Hall, James B., Ulanov, B. (eds.): *Modern Culture and the Arts*, McGraw Hill, Nueva York, 1967; y en Vaughan, David: *Merce Cunningham/Fifty Years*, Nueva York, 1997.
© Merce Cunningham 1997 / The Merce Cunningham Trust
— “Espacio, tiempo, danza”, en: Écija, Amparo, Quesada, Fernando (eds.): *CAIRON 12 Revista de Estudios de Danza. Cuerpo y Arquitectura*, Aula de Danza Estrella Casero-Universidad de Alcalá, 2009. Trad. © Amparo Écija.

Nelson, Lisa: “Vu du Corps: Lisa Nelson, Mouvement et Perception”, *Nouvelles de Danse 48-49*, Bruselas, 2001.

”Before Your Eyes: seeds of a dance practice”, *Contact Quarterly Vol 29*, número 1, invierno/primavera, 2004.
© 2003 Lisa Nelson

Laurence Louppe: “Partituras”, *Poética de la danza contemporánea* (trad. de Antonio Fernández Lera), Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2011. © Ediciones Universidad de Salamanca 2011

”Partitions”, *Poétique de la danse contemporaine, la suite*, Contredanse, Bruselas, 2007.
© Contredanse 2007

Guerra, Ramiro: “Calibán danzante”, *Tablas*, N.3, Cuba, 1992, pp.: 4-8; se trataba de un fragmento inédito del libro: Ramiro Guerra, *Calibán danzante*, Letras Cubanas, 2008.
© Ramiro Guerra

Rudi Laermans: “Dance in general or Choreographing the Public, Making Assamblages”, *Performance Research - On Choreography*, volumen 13, número 1, Routledge, Londres/Nueva York, 2008.

Agradecemos también la colaboración de todas las personas que respondieron a nuestra encuesta, aportando información muy valiosa para la edición de este libro: Jaime Conde-Salazar, Paula Caspão, Jérôme Bel, Noémi Solomon, Quim Pujol, Ana Buitrago, Victoria Pérez Royo, Bertha Díaz, Boyan Manchev, Claudia Dias, Idoia Zabaleta, Anamaría Tamayo, Julie Perrin, Jussara Sobreira, María Muñoz, Ivana Ivkovic, Adrien Heathfield, Catarina Saraiva, Mónica Valenciano, Elena Córdoba, Guadalupe Álvarez, Nikolina Pristaš, M. José Cifuentes, Juan Domínguez, Amalia Fernández, Cristina Blanco, M. Fernanda Pinta, Pablo Palacio, Carmen Giménez, Olga Mesa, Ixiar Rozas, Catarina Saraiva.

Director: José A. Sánchez
Edición: Amparo Écija, Isabel de Naverán
Coordinación editorial: Amparo Écija

ARTEA Editorial, Madrid.

arteeditorial.arte-a.org

ARTEA Editorial está abierta a cualquier propuesta o comentario en:

arteeditorial@arte-a.org

© de la edición Artea Editorial 2013

© de los textos: Indiana University Press / Susan L. Foster, Christine Greiner /New York University / Massachusetts Institute of Technology, Bojana Kunst, André Lepecki, Bojana Cvejić, Ramsay Burt, Pedro G. Romero, Susan Manning, Sally Banes / Wesleyan University Press, Norbert Servos, Gerald Siegmund, José A.

Sánchez / Mercat de les Flors, Merce Cunningham / The Merce Cunningham Trust, Lisa Nelson, Ediciones Universidad de Salamanca, Ramiro Guerra, Rudi Laermans

© de las traducciones: Antonio Fernández Lera, Amparo Écija, Isabel de Naverán, Zara Rodríguez, Ana Buitrago

I.S.B.N.: 978-84-941278-2-3

Diseño: Artea Editorial

Colabora: Gatzipeko Kultur Elkartea

Maquetación: Solana e Hijos Artes Gráficas, S.A.

Este libro se inscribe en el marco del proyecto de investigación ARCHIVO VIRTUAL DE ARTES ESCÉNICAS de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha PEII09-0033-4520.

artea





LECTURAS

SOBRE

DANZA

Y

COREO

GRAFÍA

ISABEL DE NAVERÁN y AMPARO ÉCIJA, Editoras

artea