

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Trio A, Cover y Videoclip:
La expansión de la danza hacia un pensamiento coreográfico

Tesis Doctoral

para obtener el grado de

Doctora en Ciencias Sociales y Humanidades

Presenta:

Zulai Macias Osorno

Directora:

Dra. Ileana Diéguez Caballero

Asesores:

Dr. Edwin Culp Morando
Dra. Erika Rebeca Lindig Cisneros

Sinodales:

Dra. Shaday Larios Ruiz
Dra. Andrea Margarita Tortajada Quiroz

Enero 2017

Índice

Agradecimientos.....	7
Introducción.....	9
Capítulo 1.	
La danza más allá de la danza. Su contexto, posibilidad y potencial.....	21
Capítulo 2.	
Rastreo y uso del concepto coreografía en un fragmento de la historia de la danza occidental.....	65
Capítulo 3.	
De <i>Trio A</i> al <i>Cover futurista</i> . Una expansión desde el apropiacionismo.....	113
Capítulo 4.	
<i>Videoclip</i> . Fragmentos para un acercamiento al pensamiento coreográfico.....	163
Conclusión.....	199
Bibliografía.....	215

Agradecimientos

Aunque esta tesis doctoral sea el producto visible de tres años durante los que se gestaron las siguientes páginas, es difícil delimitar en dónde empieza y cuándo termina su reflexión. De la misma manera considero que señalar estrictamente la autoría de este trabajo a una sola persona resulta limitante porque, además de las citas explícitas, hay un montón de influencia que de una u otra forma han moldeando mi pensamiento. Así, antes de dar inicio formal a este trabajo, me gustaría nombrar a todas aquellas personas que explícitamente han sido parte de éste.

Mucho tengo que agradecer a Ileana. Su mirada sobre mi trabajo logró que se transformara en uno más cercano a mis propias inquietudes y a la realidad desde y en la que escribo. Además, estar concluyendo este trabajo tiene que ver con su solidaridad e impulso para que mi compromiso con la academia pudiera convivir con la maternidad y no truncarse, como desgraciadamente todavía es lo común.

Quiero expresar la felicidad que me da ver cómo quedó compuesto mi comité tutorial, al que se le sumaron mis dos sinodales. A cada uno de ellos los admiro por su compromiso con la academia y por su congruencia entre su hacer y accionar; además me pude dar el lujo de rodearme de gente que quiero y comparto una historia que rebasa esta etapa de mi vida. Gracias Erika, Edwin, Margarita y Shaday.

Para continuar por este camino que se delinea por complicidades y afectos, agradezco infinitamente a Male Leite. Le agradezco su amistad y la apertura tan generosa a su mundo. Si bien trabajar sobre la obra de una amiga puede limitar la reflexión a subjetividades, también permite un acercamiento más concienzudo y le da a la palabra

un matiz de cariño. Considero esta forma de operar como un acierto y nunca una debilidad.

En este mismo sentido quiero agradecer al colectivo AM. Su mirada a la escena y su noción práctica de compañerismo atraviesan toda esta tesis.

Quiero decirle gracias a Lola Ponce, sí porque con su ojo agudo estuvo bien cercana a este proceso, pero sobre todo por su confianza y amistad.

Agradezco a Susana Tambutti, quien dedicó tiempo para leer y comentar los primeros borradores.

También menciono a Rocío, inigualable compañera de doctorado, solidaridad y siempre valiente.

No sobra decir que esta tesis no sería posible sin el apoyo de mis papás. El significado práctico de palabras como empatía, congruencia, solidaridad y amor lo aprendí de ellos. Y Vania y Gabriel me han ayudado a reafirmarlos. Gracias a mi familia.

En medio del terror que vive nuestro país, me siento absolutamente afortunada de haber concluido un doctorado y doblemente agradecida porque logré hacerlo convirtiéndome en mamá, con Darío pegado a mi corazón. Vayan todas mis palabras directas a él y a Fernando, mi compañero incansable de aventuras, a través de quienes todavía puedo sentir esperanza.

Introducción

La investigación que a continuación desarrollo parte de la afirmación de que ningún intento por reflexionar sobre arte puede alejarse de su quehacer, porque es en su interior y en su construcción en donde surge un pensamiento que no sólo obedece a la subjetividad del artista sino a la interferencia y diálogo con un contexto y sus historias. Imbuida en planteamientos estéticos y políticos de un determinado tiempo-espacio, la producción de pensamiento es un posicionamiento frente al y en el mundo, un lugar desde donde se confrontan, reflexionan, aprehenden y gestionan saberes, así como discursos que requieren ser narrados, sea desde la práctica misma o a partir de un análisis comprometido. En este sentido, junto con los discursos que en la propia práctica dancística y coreográfica se han gestado, que alimentan (y se alimentan de) un bagaje conceptual desde la experiencia de su propia reflexión, de herramientas conceptuales tomadas de otras disciplinas (como la estética y la filosofía) y los estudios de danza impulsados principalmente por André Lepecki, pretendo componer una teoría de lo coreográfico afín a la singularidad de la experiencia contemporánea. Para hacer este análisis partiré de tres trabajos de dos coreógrafas que, a pesar de que se ubican en contextos muy diferentes, ambas participan de una concepción de la danza que delinea sus límites más allá de la expresión a través del cuerpo en movimiento: *Trio A* de Yvonne Rainer y *Cover* y *Videoclip* de Magdalena Leite.

En primer lugar me gustaría situar la noción de lo contemporáneo. Para ello, traigo a cuenta el ensayo “What is the meaning of contemporary?”, del coreógrafo sueco Mårten Spångberg, porque dirige la comprensión de esta temporalidad a la escena. En éste se señala que referirse a lo contemporáneo no implica aludir a lo recién producido

o comercializado. Para Spångberg, todo aquello denominado como “lo actual” requiere de una relación consistente con el mundo que le rodea, con sus discursos y sus modos de producción, así como con sus epistemologías generales y particulares. De acuerdo con esto, la sensibilidad del arte actual debiera movilizarse para participar de la lógica de una sociedad que simbólicamente está signada por el momento en el que el dólar dejó de tener su respaldo en oro (1971), hecho que anticipó que la primera economía planetaria comenzaba a hacerse agua. Así, este coreógrafo detecta la desmaterialización de la economía con efectos bien materiales sobre la vida y la muerte de las sociedades, la cultura y el arte. El resultado: un intercambio laboral y cultural basado en valores inmateriales, que trae consigo un cambio de sensibilidad donde las experiencias tienen preponderancia sobre los objetos.

En el campo de la coreografía se gesta el performance inmaterial, en el que el cuerpo humano formalizado a través de técnicas codificadas deja de ser indispensable para el hecho escénico. Si bien podemos detectar el peso de la virtualidad en nuestras relaciones cotidianas, para pensar este cambio de sensibilidad en el arte de nuestro país no puede desestimarse el contexto de violencia e intimidación que apunta directamente al cuerpo. Casi es obligatorio traer a cuenta la pregunta que se leía en una manta colgada en uno de los edificios de la UAM Cuajimalpa el 5 de julio de 2016: “¿Qué lugar tiene un arte del cuerpo en un país de cuerpos desaparecidos?”,¹ porque, a su vez, ésta lleva a cuestionar cómo desde nuestra propia contemporaneidad y a través del accionar coreográfico pensamos y ponemos el cuerpo en una sociedad que,

¹ Parte de una acción de alumnos de esta universidad y que retoma la pregunta del performance “Responda” del peruano Emilio Santisteban. Para conocer el performance ver <<http://www.emiliosantisteban.org/#!/respondatrilogiaperformance/c1vgm>>

además, ha trasladado muchas de sus relaciones al espacio virtual. Si desde este terreno se busca una respuesta, es imprescindible considerar a lo coreográfico como un corpus de prácticas que se sustentan más que en una mirada estética, en una ética y más allá del campo de la danza e incluso del arte. Espero ensayar a lo largo de este trabajo un acercamiento a esta interrogante.

Que la aspiración a un cuerpo de danza ideal y técnicamente formado ya no responda a las necesidades de la sensibilidad contemporánea abre la posibilidad a otras organizaciones del trazo corpóreo en el tiempo y en el espacio (sea éste real o virtual). En esta apertura, las formas de nombrar demandan ampliar y reconfigurar los conceptos que aún buscan anclar acontecimientos que ya no abarcan: cuando hay una expansión de las prácticas dancísticas y coreográficas porque han multiplicado sus espacios para presentarse, sus políticas de composición y el acercamiento al cuerpo, esto repercute en la expansión de los conceptos para pensarlas. Así, este trabajo pondrá en cuestión el concepto de danza entendido como la experiencia disciplinar caracterizada por estrategias de composición y producción que parten del ideal del flujo y continuidad de movimiento, la expresión corporal emotiva, representativa y estilizada, la estructura compositiva que va del inicio al final, pasando por un clímax (momento en el que se acumula la máxima cantidad de energías de quienes están en escena), y por el requisito de un espacio teatral que solicita “la cuarta pared”.

Toda la argumentación tendrá como trasfondo plantear que los desplazamientos conceptuales se alimentan de la reconfiguración de lo sensible, es decir, de una movilización en la práctica que visibiliza lo que antes había estado invisibilizado. Por esta razón es central pensar en la política que se juega en las reconfiguraciones que

hay en el espacio material y simbólico compartido (de lo que se vuelve visible y se hace escuchar en lo público); así, de entrada establezco distancia con la idea de lo político en el arte entendido como el mensaje directo que se busca transmitir a través de una obra. Pero si lo político de una obra no se limita al cuestionamiento abierto a una sociedad o a un sistema, si no es sólo el mero producto resultante y el tema es únicamente la punta del iceberg de un conflicto más profundo, entonces también es un concepto que abre la siguiente interrogante: ¿qué significa que una obra de danza o coreografía sea política?

Para responder la cuestión anterior hay que tener presente que pensar la danza como una práctica portadora de un potencial emancipatorio requiere de concebirla más allá de un problema que parece resolverse igualando danza y libertad. La idea de la liberación a través del movimiento se resume en que, con tan sólo practicarla y sumergirse en el movimiento gozoso y sin fines utilitarios, el practicante sortea, casi de manera automática, controles disciplinares e incluso a la misma racionalidad. Esta afirmación se empata con otra: la de la imposibilidad de hacerla inteligible y aprehenderla a través del lenguaje. Derivado de ello, aparece una tensión entre las prácticas dancísticas y su escritura que a su vez esboza una paradoja cuando se asocia de manera automática con la coreografía que, veremos, es de por sí una escritura corporeizada: la danza es la escritura del cuerpo pero, al mismo tiempo, no se puede volver escritura, inteligible, palabra o logos. Desde esta perspectiva parecería que la posibilidad de transgredir formas dominantes y naturalizadas residiera en el mero cuerpo danzante, pre-verbal, intuitivo, natural, como si fuera ajeno a las prácticas de la corporalidad que, sobra decir, de ninguna manera son neutras: en la medida en que constituyen dispositivos que motivan relaciones sociales y que

producen subjetividades se insertan en una ideología que conforma cuerpos, prescribe técnicas, valores estéticos, sujetos ideales y cierto tipo de relación entre ellos.

Entonces, entenderé lo político en el arte a partir de la posibilidad de reconfiguración de lo sensible que evidencia que ningún concepto es natural y que el cuerpo es materia en continua resignificación. Dicha suposición será reforzada con la discusión que emprende el teórico de danza André Lepecki al retomar la investigación del historiador Mark Franko para ilustrar cómo, en el terreno de la danza y la coreografía (y en cualquier otro), los conceptos no son absolutos ni esenciales: Lepecki recuerda que en el Renacimiento había poca preocupación por el cuerpo en movimiento y que la coreografía se autodefinía sólo secundariamente en relación con éste (*Agotar la danza* 16). Sin embargo, junto con el ballet romántico (de principios del siglo XIX) aparece la premisa de que la danza es movimiento continuo, “de orientación preferentemente ascendente, que animaba un cuerpo que se desplazaba con la levedad del aire” (17). No obstante, la preocupación por el movimiento se afirmará con la danza moderna, específicamente con Martha Graham, Mary Wigman y Rudolph Von Laban, quienes “superan” la dramaturgia vinculada a la pose, la dependencia de la música y las narrativas, para afianzar la certidumbre ontológica de la danza en el movimiento por el movimiento (14). Sólo a partir de entonces encontraremos definiciones con el siguiente matiz: “Personas que se mueven rítmicamente y dan saltos, generalmente con música, pero no siempre, y que transmiten alguna emoción” (15), la cual trae consigo una escala axiológica que indica qué debe ser valorado como danza y qué no.

En su libro *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Jacques Rancière cuenta que con el fin de protegerse de las imitadoras, Loïe Fuller formalizó por escrito la invención de su *Danza Serpentina* (1893) en la oficina de *copyright* de Washington.

Ahí describe a detalle su composición y señala con precisión los movimientos de la túnica y todas las variaciones de la luz que van de las tinieblas iniciales a la oscuridad final. El objetivo de la descripción y la solicitud no era poca cosa: “se trata, en efecto, de hacer admitir que una sucesión puntual de gestos y formas puede construir una obra atribuible a una artista propietaria y protegida contra cualquier imitación fraudulenta” (126). A través de esta formalización, Fuller buscaba que su danza pudiera merecer el reconocimiento legal. Sin embargo, su argumentación fue desestimada cuando se inició el proceso a una imitadora de su obra, a través del siguiente fallo citado por el mismo filósofo:

Un examen de la descripción de la danza de la demandante, tal como aparece en el *copyright*, muestra que la meta buscada y alcanzada era únicamente la invención de una serie de movimientos agradables, combinada con una disposición seductora de ropajes, luces y sombras que no cuentan ninguna historia, no representan a ningún personaje y no describen ninguna emoción. Los simples movimientos mecánicos a través de los cuales se producen efectos en el escenario no están sujetos a *copyright* porque no traducen ideas cuya articulación cree una combinación dramática. No hay duda de que los aquí descritos y ejecutados no comunican al espectador –y tal es su meta– otra idea que la mujer de grata presencia que está ilustrando la poesía del movimiento con singular donaire. Esta idea puede ser agradable, pero difícilmente puede calificársele de dramática (127).

En la danza de Fuller, agradable pero que no se ciñe al molde de la representación dramática, incluso aunque apunte a una en la que el movimiento fluido y el cuerpo liberado del peso tienen preeminencia, podríamos encontrar una confrontación al régimen representativo de las artes: con su trabajo estimado como un mero despliegue de formas abstractas, en el que no se traduce una idea clara y distinta ni se sucede

una historia o transmite sentimiento alguno, logra desplazar, o por lo menos tensar, la percepción y la sensibilidad del paradigma de la danza de ese momento. Inclusive podríamos pensar que en este fallo que considera a la obra carente de comunicación y emociones, hay una suerte de reflexión en torno al concepto mismo de la danza; es decir, la demanda solicita pensar lo que antes no y hace que esta reconfiguración participe de la experiencia de lo pensable, a pesar de que al mismo tiempo la acusación implica reafirmar las certidumbres que determinan qué es danza y qué no.

Quizá lo más sorprendente de este evento es que, después de más de 100 años, la falta de apertura al propio concepto de danza y de coreografía todavía derive en demandas como la que Lepecki describe a continuación:

El 7 de julio de 2004, el Circuit Court de Dublin oyó una demanda civil contra el Festival Internacional de Danza de Irlanda (International Dance Festival, IDF). El Festival había sido acusado de exhibir desnudos y de supuesta comisión de actos lascivos en una pieza de danza titulada *Jérôme Bel* (1995), del coreógrafo contemporáneo Jérôme Bel [...]. Al parecer, el demandante, Raymond Whitehead, había basado su demanda en una deficiente mezcla de leyes contra la obscenidad y falsas leyes de publicidad para reclamar “daños por incumplimiento de contrato y negligencia”. Lo interesante de este caso es que el señor Whitehead apoyaba su caso de obscenidad y falsa publicidad con el argumento de que *Jérôme Bel* no podía clasificarse propiamente como espectáculo de danza. En una declaración al *Irish Time* del 8 de julio de 2014, el señor Whitehead enunciaba una clara ontología de la danza en absoluto distinta a la de Kieselgoff². Según el *Irish Time*: “No había nada en el espectáculo que [él] pudiera describir como danza” (*Agotar la danza* 15).

² Que, de acuerdo a Lepecki, en 2000 escribió un artículo en el que desestima los movimientos espasmódicos que ya nada tienen que ver con el flujo de movimiento, viéndolos como una amenaza para el futuro de la danza.

Este tipo de sucesos evidencian certezas que se alimentan de un conjunto de características aparentemente implícitas en la idea de la coreografía, que parecieran indispensables para la recepción y clasificación de una obra. Son éstas las que si bien consolidan una obra como objeto estético, también prescriben en la sensibilidad lo que se espera de una obra enmarcada en la institución coreográfica, hecho que encierra y casi cierra toda posibilidad de transformación y reformulación de la mirada con la que se produce y con la que nos acercamos a una obra.

Sin embargo, con los desplazamientos que en la práctica se van sucediendo, el significado de coreografía deberá transformarse para referir a la serie de protocolos y herramientas que abren los nuevos modelos de producción y formatos alternativos de distribución. Estos sucesos estéticamente alejados de la noción de virtuosismo y movimiento fluido fundan discursos escindidos de los de la danza, y se verán en la necesidad de ir más allá de los confines escénicos para reposicionarse como dispositivos de construcción no sólo artística sino de relación entre corporalidades, en donde se mezcla lo social y lo artístico.

A partir de entonces, pensar en lo coreográfico nos adentra a otros campos y alienta a crear nuevas posibilidades de relaciones entre cuerpos, subjetividades, lenguajes y movimientos, además de que demanda una reconfiguración de la teoría que permita una evaluación crítica y un replanteamiento distanciado de los supuestos asumidos en la definición de danza: puesto que estas definiciones inamovibles en apariencia tratan al objeto estético como aquel al que se contempla como a un mundo aparte, resultan en abstracciones y generalizaciones escindidas de la acción y del intercambio que trae consigo al disenso como la condición interna de cualquier identidad, que desde este momento se da por entendido que no es una esencia o afirmación pura. Por otra parte,

esta visión del objeto estético como completo y cerrado deslinda al individuo de toda responsabilidad activa, de la vida real y social en la que se lleva a cabo la acción.

De acuerdo a esta argumentación, trabajaré en la propuesta de una teoría de la coreografía y por extensión de la danza (partiendo del presupuesto de que danza y coreografía no son sinónimos y que, de hecho, existen por separado), que se enfoque en la movilización que hay de estos conceptos, su agotamiento y su necesidad de expansión. Para ello, en el capítulo 1 y 2 ahondaré en una contextualización que me servirá para poner en entredicho algunos de los preceptos de la danza entendida como disciplina y disciplinar.

En el primer capítulo remitiré a un momento de movilización dancística en el que se pone en duda una exclusiva forma de producir y concebirla y, por tanto, en el que hay una redefinición del concepto “danza”: los años 60 en Estados Unidos, contexto en el que surge el trabajo de Yvonne Rainer. Como esta movilización no es un hecho aislado en el arte, inicio el capítulo con el desarrollo y discusión sobre arte conceptual para desembocar en las semejanzas y desencuentros que tiene con la llamada “danza conceptual”. Añado, además, que con esta indagación pretendo cuestionar a esta última noción para pensar otras formas de nombrar la experiencia expansiva de esta sensibilidad: muy a pesar de que el sentido común asocie al bailarín a un cierto tipo de inteligencia, la corporal (disociada de toda referencia mental), no hay nada más dudoso que pensar lo llamado conceptual separado de los saberes del cuerpo ni nada más falaz que la distancia entre danza y conceptos intelectuales y disciplinas mentales. Por otro lado, si la capacidad de los bailarines se le limita a la inteligencia corporal, sus capacidades analíticas y reflexivas quedan menospreciadas y casi de manera automática se les quita la voz.

En el capítulo 2 hago una breve revisión histórica del concepto “coreografía”, de sus usos más comunes y de cómo se ha transformado a lo largo de un periodo de la historia de la danza occidental, hasta llegar al planteamiento de su deslinde disciplinar que pondré en operación en los capítulos 3 y 4. En este contexto veremos que buscar la paternidad de obras que se deslizan de los marcos para encuadrarlas en una definición y en poéticas claras y distintas, poco a poco se vuelve una tarea infructuosa. Por esta razón es importante construir campos conceptuales que desafíen a la diferencia mitigada, así como tratar al acontecimiento artístico no en relación con un medio dado sino con las operaciones que se juegan dentro de sus propios términos culturales y sociales. De ello resulta la siguiente convicción: toda convención es mutable y si las pensamos enmarcadas en tiempos y espacios particulares, es de esperarse que en algún momento su lógica empiece a fallar y se requieran otros intentos para nombrar a cada nueva experiencia.

Como veremos a lo largo de este trabajo, ya entrado el siglo XX algunas estrategias coreográficas, como la de la propia Rainer a quien le dedico gran parte del capítulo 3, empezarán a “amenazar” el terreno firme de la disciplina dancística. Con el análisis de su obra *Trio A* (1966) busco ejemplificar cómo se expande la noción del cuerpo, la idea general de lo que es la danza y cómo se atenta contra las premisas naturalizadas que la sostenían como dispensadora de vocabularios de movimiento a través de un solo medio. Con el fin de confrontar y actualizar el valor de la pieza de Rainer, en este mismo capítulo retomaré *Cover*, uno de los trabajos de la coreógrafa uruguaya residente de la Ciudad de México, Magdalena Leite: si bien *Trio A* fue un pronunciamiento a favor del replanteamiento de la práctica dancística y, por consecuencia, del concepto de danza, después de casi 50 años a través de Leite me

pregunto de qué manera sigue vigente y qué implicaciones tiene en la actualidad y en nuestro contexto.

En el capítulo 4 retomaré una de las versiones de *Videoclip*, el trabajo más reciente de la misma Leite. Con éste introduciré el paso que va de la danza y coreografía disciplinar hacia la noción de “lo coreográfico”, un pensamiento que desborda totalmente la disciplinariedad y el campo artístico para insertarse en el terreno de lo social. Lo coreográfico es un corpus de herramientas y dispositivos capaces de producir acontecimientos no necesariamente artísticos, pero que sin duda se mueven en los terrenos de la estética; también abre brecha al trabajo colectivo que privilegia el encuentro, la apropiación de la palabra de los otros y visibiliza que ningún producto o evento es resultado de la individualidad.

¿Es posible delinear un pensamiento de lo coreográfico? ¿Definirlo e ilustrarlo con casos singulares? Con este último ejemplo, el de *Videoclip*, no alcanzo a hacer una explicación extensiva ni totalmente abarcadora de esta noción; tan solo insinúo un campo de investigación que en esta tesis sería imposible condensar dadas la mutabilidad, expansión y particularidades de cada caso. Por su parte, si bien *Trio A* y *Cover* van dinamitando el terreno para hacer estallar a la disciplina y sí que apelan a un pensamiento de lo coreográfico, las estudio con un objetivo que va más en el sentido de mostrar cómo desde la propia práctica se rompen patrones ya estatuidos y poéticas recocidas –sean las de la danza escénica tradicional o las que figuras consagradas han auratizado.

Pensamiento coreográfico: un pensamiento que no se disocia del hacer y que intencionalmente organiza movimientos de cuerpos diversos en el tiempo y espacio. Esta intención de accionar no es la de un autor, sino la de un accionar en conjunto, del

estar juntos que da como resultado no sólo danzas porque, insisto, desborda un medio exclusivo, a la disciplina dancística y al campo del arte en general.

Sé que una definición así de abstracta da cabida a una infinidad de experimentos, acontecimientos e incluso objetos. En este caso, la propuesta es que con las tres obras que propongo a lo largo de la tesis, junto con el lector, pueda ir aterrizando a la vez que abriendo canales para jugar con este concepto.

Finalmente anoto que, aunque hablar de manera general sobre una nueva danza en México puede resultar complicado porque cada creador (o hacedor, si se prefiere) posee su propia historia, formación y lenguaje, el interés por abordar estas problemáticas tiene que ver con que en nuestro país hace falta mucha contextualización en estos terrenos y con que poco se ha dicho sobre las estrategias que han desmantelado al concepto generalizado de danza, lo que ha limitado la posibilidad de ampliar el espectro de la experiencia estética y coreográfica. No obstante, cada día me sorprende más de la apertura que hay para concebir la danza como un diálogo y colaboración entre pares y desde ella construir una experiencia compartida que vaya más allá del movimiento estilizado.

CAPÍTULO 1

La danza más allá de la danza. Su contexto, posibilidad y potencial

Moviéndose en direcciones y configuraciones muy diversas, el performer (de la pieza) parece estar intentando –como Chaplin y su elaboración del caminado con bastón– expandir o maximizar el potencial para habitar el espacio disponible para él/ella de la manera más plena posible, de una forma hermosa y considerada (Wood 91).³

No es ninguna novedad el contacto y colaboración de la danza con otras artes. Aunque seguramente esta relación puede encontrarse en otros lugares y tiempos, para reflexionar sobre las condiciones de apertura a diversos formatos y soportes de la danza resulta interesante remitir al momento en el que, principalmente junto con las artes visuales, hay una revolución dancística en la década de los 60 en los Estados Unidos. Ahí algunos practicantes ven la necesidad de poner en entredicho los formalismos de su disciplina, que se habían traducido en la naturalización de una exclusiva forma de producirla y concebirla. Así, se da pauta para una redefinición de la propia nominación “danza”, porque en este momento ésta expande sus postulados y fronteras para salirse de un campo bien delimitado.

Antes de continuar aclaro que no creo que el campo dancístico mexicano sea una derivación de la danza norteamericana y que por ello este recorrido deba partir de aquella geografía. Sin embargo, considero que la danza escénica mexicana se compone de las múltiples influencias de ida y vuelta, y que hay una clara presencia de aquel país. La anterior afirmación la constata la historia de la danza moderna en México: a inicios del siglo XX se estaba en busca de las propias propuestas artísticas dentro de la nueva corriente que arrasaba la cultura nacional, el nacionalismo,

³ Todas las traducciones del inglés al español de las citas textuales son de Juan Francisco Maldonado.

movimiento que tenía dentro de sus objetivos el renacimiento del México auténtico, uno que mostrara al exterior la cara de la modernidad al tiempo que, hacia adentro, se unificaba alrededor de la cultura y el arte. En este contexto se pretendía una danza nacional en espíritu pero con la capacidad de volverse universal. "Vasconcelos señaló entonces la necesidad de 'crear la plástica del bailarín' y 'el vigor en los cuerpos', por lo que creó la Escuela de Educación Física, construyó instalaciones deportivas y difundió la gimnasia rítmica en las escuelas públicas" (411), apunta la historiadora de la danza Margarita Tortajada. Se da, así, un énfasis en el trabajo corporal que tuvo consecuencias especialmente en las mujeres: "Las influencias del exterior, el nuevo concepto de salud asociado con el ejercicio físico, la supresión gradual de los corsés y el empeño de las mujeres en la nueva apariencia, gestaron una mayor popularidad y aceptación de la danza y sus requerimientos disciplinares sobre el cuerpo" (411), que ya no evoca necesariamente a las tiples de los teatros de revista. Aunque se hace un importante trabajo de difusión de las danzas populares e indígenas, no se cumplen las expectativas de edificar una danza mexicana que apelara simultáneamente a la tradición y a la modernidad, a la técnica y la expresividad.

Con el surgimiento de la *modern dance*,⁴ una danza teatral que crece en Alemania y los Estados Unidos a finales del siglo XIX y principios del XX, "que había revolucionado la danza escénica del mundo y los conceptos de arte y cuerpo que ésta sostenía" (Tortajada 413), y con la llegada a México de las bailarinas y coreógrafas estadounidenses Ana Sokolow y Waldeen von Falkenstein, a finales de los años 30, la idea de una danza moderna mexicana empieza a cuajar. Sokolow provenía de la

⁴ Diferente a decir "danza moderna", que podría llevarnos a confusiones tanto temporales como filosóficas.

corriente de danza abierta por Martha Graham. Waldeen, de la escuela alemana de danza moderna. Y ambas “encontraron un terreno fértil para sus ideas y a bailarinas dispuestas a correr el riesgo de una danza 'antiestética' y combativa" (413). Será *La Coronela*, una coreografía de Waldeen, la que marcará tajantemente el nacimiento de la danza moderna nacionalista, además de mostrar el camino que las generaciones sucesivas seguirían para forjar los cimientos de lo que hasta hoy se desarrolla en nuestro país (417).

Por otra parte, muy a pesar del tiempo y del espacio de distancia, la apertura a los lenguajes de otras artes y experiencias de lo sensible que hay en los años 60 es la que, de inicio, me interpela (en todo caso, la que de momento me interesa), debido a que en este contexto surge el trabajo de Yvonne Rainer. Rainer es una coreógrafa neoyorquina de quien me interesa en particular su obra *Trio A* (1968) porque, por un lado, expande la concepción del movimiento, del cuerpo y de formas de producir danza y, por otro, da pie a un trabajo que más adelante trataré y que apela directamente a la realidad dancística mexicana, *Cover*, de Magdalena Leite.

Este capítulo empieza con el desarrollo y discusión de la “danza conceptual”, una noción que se inicia con Rainer y, en general, con el trabajo de la Judson Church Dance Theater;⁵ si bien no se apela exclusivamente a la investigación discursiva que adopta al lenguaje como soporte (porque el cuerpo, es decir, la materialidad, siempre queda al centro y nunca trata de reducirse o eliminarse), sí esboza una vecindad con el conceptualismo de las artes visuales, específicamente con el minimalismo, un

⁵ Este espacio ubicado en Nueva York albergó, desde 1962, a un grupo de artistas que ya no se identificaban con alguna escuela o estilo de danza, y que dio lugar a lo que actualmente se conoce como el movimiento de danza posmoderna.

movimiento que apuesta por la percepción del espectador en su relación con la obra, a la circulación entre objetos que se muestran abajo del pedestal sin pretensiones de trascender ni de mantener un estatus contemplativo, lo que da como resultado que el cuerpo, y no sólo la mirada, quede en primer plano frente a la obra. Añado, además, que con esta indagación pretendo, si no eliminar la noción de danza conceptual, sí ponerla en duda para pensar otras formas de nombrar la experiencia expansiva en la sensibilidad dancística.

Asimismo, la referencia al arte conceptual y a sus debates ya de antaño, me parecen relevantes en nuestro contexto dado que pocas veces se tiene conocimiento de los principios de este arte y de su relación con la danza, con todo y que se presume o se niegue participar del mismo. Podría aventurarme a decir que los vestigios más cercanos a estas producciones son los de aquellas producciones que tienen como eje de creación al *release* y, quizás, al *Contact Improvisation*. Estos enfoques de movimientos ganaron gran popularidad entre los bailarines llamados posmodernos de la década de los 70 en Estados Unidos y, en los 90, cuando un grupo de maestros del Movement Research de Nueva York⁶ vino a nuestro país a impartir talleres, fueron adoptados y muy bienvenidos por coreógrafos, bailarines y estudiantes (una escuela que hoy se mira como la alternativa a la danza tecnicada y tiene una fuerte presencia en nuestros escenarios). Estos, que ya no técnicas o sistemas formativos, más bien métodos de composición, entrenamiento y reeducación del cuerpo, en definitiva no reivindican la preponderancia de la idea sobre la materialidad; por el contrario, se

⁶ Una organización que ofrece clases de danza, talleres y residencia artísticas; está enfocada en la improvisación, la experimentación y los estilos posmodernos de danza. Fue fundada en 1978 y desde siempre ha estado relacionada con el movimiento de la Judson Church.

trabaja por recuperar el cuerpo “vibrátil” escondido debajo del moldeado por las técnicas académicas de formación. Por el respeto que ofrecen al cuerpo y su apuesta por la libertad de movimiento, por el espíritu lúdico y su ruptura con los estereotipos del cuerpo danzante, apuntalan una forma diferente de aproximación a nuestra disciplina. Sin embargo, aunque idealmente no debieran definirse por un vocabulario identificable, la historia se repite y es fácil y común identificar bailarines y compañías que basan sus composiciones en movimientos ya bien codificados que, una vez más, solicitan un cuerpo capaz de alcanzar determinadas cualidades y calidades para visibilizarse en escena.

Un contexto: el arte conceptual

Lucy Lippard al inicio de su libro *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, establece una definición del arte conceptual: “una obra en la que la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o ‘desmaterializada’” (8). De acuerdo a esta afirmación que retira el énfasis a los aspectos objetuales y materiales, a la singularidad, la permanencia y el atractivo decorativo de la obra, los soportes físicos ya no son en sí mismos los fines formales (aunque ello no quiere decir que desaparezcan por completo), sino residuos documentales de la “verdadera obra” que no siempre es posible materializar. Así, se desplaza la importancia de la hechura material del objeto visibilizado y acabado hacia la idea o concepto sin limitación material y abierto a su proceso de concepción.⁷

⁷ A la par de este viraje, el crítico de arte ya no es necesario para explicar al artista, porque éste desarrolla la labor de escribir sobre su propio trabajo, y defiende y define sus intenciones. Como ejemplo

Este desentendimiento de la obra como objeto físico a favor de sus procesos, a lo que se le añade la preocupación del arte por la naturaleza del arte, son aspectos que abren paso a la desmaterialización que Lippard enuncia, pronto equiparada con la reducción o disminución de la materia y de las referencias externas al arte. Cabe aclarar que aunque en muchas ocasiones más que una eliminación se replantea la presencia del objeto físico como parte de la obra (ya no como la obra en sí), sin duda se ponen en crisis las condiciones de producción y de recepción del arte tal y como era comprendido hasta entonces.

Para Simón Marchán Fiz presenciamos la fuga del principio y la función del arte mimético, y Marcel Duchamp⁸ (a través de objetos descontextualizados, pero al final todavía objetos) es quien la impulsa: “El propio M. Duchamp considera el arte no tanto una cuestión de morfología como de función, no tanto de apariencia como de operación mental. La máxima objetualización en Duchamp inaugura al mismo tiempo la desmaterialización y conceptualización, la declaración de los objetos en arte a través de la operación del ready-made” (250).

En la década de los 60, Sol LeWitt en su texto “Párrafos sobre arte conceptual”, hace explícito que la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra y apunta a un arte abocado a procesos mentales y sin “patadas emocionales” (párr. 2). Para LeWitt, tal arte que debiera comprometer la mente del observador más que su ojo o sus emociones, requería de planes elaborados previamente, es decir, de estrategias que,

tenemos a Henry Flynt, quien acuña el término “arte conceptual”, Sol Le Witt, Joseph Kosuth, Donald Judd, Robert Morris e, incluso, a Yvonne Rainer.

⁸ La paradoja de esta ruptura: para acabar con la tradición de la tardomodernidad (y luego anunciar al arte posmoderno), se recupera el desbaratamiento de categorías que se inició con la vanguardia histórica de los primeros veinte años del siglo pasado.

seguidas al pie de la letra, eliminaran todo juicio subjetivo. En otras palabras, un plan de composición que evitara decisiones tomadas a capricho del gusto, que podría poner en riesgo el rigor de los procedimientos. Por esta razón, todos los pasos en el proceso de producción (garabatos, borradores, dibujos, modelos, estudios, pensamientos, conversaciones) se vuelven de interés, porque muestran cómo maquina el pensamiento del artista que en muchas ocasiones ni siquiera se vuelve un objeto material (la idea en sí, incluso si no se visualiza, es una obra de arte como cualquier producto terminado), lo que trae consigo un cambio de perspectiva que vuelve a la ejecución, asunto menor.

Dentro de la historia de este giro conceptual encontramos una tendencia lingüística (influenciada por la filosofía analítica y lingüística) que recurre al empleo tautológico y analítico del lenguaje como materia para producir obras. Se sostiene que el arte es un cuestionamiento a su propia naturaleza; es decir, una suerte de proposición analítica (aquella cuya verdad radica en sus propios términos y que existe con total independencia de los hechos externos a ella) que se presenta dentro del contexto artístico, como un comentario acerca del arte. En palabras de Marchán Fiz, la sentencia de Joseph Kosuth, que se deriva del título de una serie de obras que el artista inicia a partir de 1966, titulada “Titled (Art as Idea as Idea)”, “‘arte como idea como idea’ no debe entenderse en cuanto procedimiento sistemático de abstracción de algo, no tanto como idea de un objeto (presente en ocasiones) como cuanto actitud analítica [y luego cita a Kosuth]: ‘El arte que llamo conceptual es tal, porque está fundado en una encuesta sobre la realidad del arte’” (255).

Dicho de otro modo, una obra es arte porque es una definición del arte, es decir, parte y se desarrolla dentro del lenguaje del arte, y ser un artista significa cuestionar la

naturaleza artística. Como se observa en la reiteración de la palabra, se alcanza una concepción tautológica en donde la “idea del arte” (u “obra”) y el arte son lo mismo, y al tratar de comprenderlo desde cualquier otro campo, uno abandonaría este marco tautológico para considerar información “exterior” (aquella que surge de la infinita condición humana), irrelevante para la “condición artística”, lo que, además, nos acercaría al terreno de la estética, para Kosuth, el terreno de las opiniones sobre la percepción del mundo en general y del juicio de gusto.

La validez de la obra entonces deja de ser meramente perceptiva (hay un rechazo de las proposiciones sintéticas, cuyo valor se determina por la experiencia) y estética, pues el artista no está interesado en las propiedades físicas del objeto:

está interesado solamente por el camino: 1) en el que el arte es capaz de un desarrollo conceptual, y 2) cómo sus proposiciones son capaces de seguir lógicamente aquel desarrollo. En otras palabras, las proposiciones artísticas no tienen un carácter de hechos, sino un carácter lingüístico, es decir, no describen el comportamiento de objetos físicos e incluso mentales; ellas expresan definiciones de arte (Kosuth ctd. en Marchán Fiz 256).

El resultado: un arte que sólo existe en su propio contexto (el artístico), que presume de autonomía y neutralidad frente a la referencialidad del mundo (ambiguo, connotativo, metafórico); un ejemplo del intento (por demás fallido) de hacer una demarcación tajante entre éste y cualquier sugerencia a lo político o social.

Pese a que en la época y lugar en donde surgieron estos conceptualismos predominaba una actitud que pensaba a lo artístico como una cosa y a lo político como otra, y que consideraba que cuando los artistas se convertían en activistas actuaban como ciudadanos y ya no como mediadores de lo estético, también les podemos

otorgar el calificativo de subversivos en la medida en que pelearon una batalla desde el arte en el campo del arte, que afectó lo que éste era y podía ser y hacer: pusieron en jaque las convenciones del mundo artístico al intentar desmaterializarlo y liberarlo de su estatus de mercancía. Lippard sostiene que este movimiento fue un compañero del fermento político de los años 70, no porque sus contenidos portaran un mensaje combativo, sino por la forma afanosa de romper el marco de su propia cuadratura y por la afrenta, desde su propio campo, al *establishment*, todas ellas luchas que tenían como eje “la desmitificación y la desmercantilización del arte, en la necesidad de un arte independiente (o ‘alternativo’) que no pudiera compararse y venderse por el ávido sector que poseía todo lo que explotaba al mundo y promovía la guerra de Vietnam” (17). No obstante, cito una vez más a Lippard: “Por muy rebelde que fuera el intento de escapar, la mayoría de las obras quedaron como referencias artísticas, y no acabaron de cortar la ligaduras económicas ni las estéticas con el mundo del arte” (20). Finalmente es necesario anotar que el término “arte conceptual” abarca un sinnúmero de prácticas; algunas de ellas son una autorreflexión crítica sobre sus propias dimensiones y condiciones de producción ya no puras (es decir, que se salen del terreno artístico), sino sociales, incluso, impulsadas desde otras partes del mundo y desde necesidades locales. Menciono el caso de los conceptualismos latinoamericanos,⁹ portadores de una singularidad vinculada no a la libertad creadora que perpetúa el mito de la autonomía del arte, sino a un contexto que los convierte en resistencia para impulsar una libertad colectiva, que no pasa por el deseo de

⁹ Ubicados, según Longoni, más o menos entre 1950 y 1980, y, para no generalizar y homogeneizar la variedad de situaciones y contextos, aquellos desarrollados en Brasil, Argentina y por latinoamericanos radicados en Nueva York, entre 1966-1974.

universalizarse o trascender (Camnitzer 33). Es desde este posicionamiento (y en definitiva no desde la idea de la desmaterialización) que estos conceptualismos son más que la producción de un objeto físico o que la crítica endogámica al arte y a su institución: en sus objetos y prácticas no hay apego a la identidad artística, pero sí una expansión dinámica interdisciplinaria y un trastorno de clasificaciones, en donde arte y política dejan de ser un binomio para convertirse en un accionar conjunto. A diferencia de lo que significó para el arte conceptual hegemónico, en estos casos la desmaterialización fue un vehículo para la expresión política, por su eficacia, bajo costo y accesibilidad, en donde el soporte material y la pureza quedaban como elementos secundarios. Así, un soporte físico podría ser elegido por necesidad y la desmaterialización funcionar como estrategia para exteriorizar y transmitir un mensaje, y ya no para aislar el núcleo o esencia de una idea. Más allá de concebir a la idea como materia prima en el arte y ser la delimitación formalista de un estilo, el conceptualismo latinoamericano creó tácticas para reivindicar un arte que podía usarse como instrumento para incidir en los procesos políticos de la realidad de ese entonces, una estrategia potencial de intervención para activar una toma de conciencia crítica imprescindible ante los efectos arrasadores de la violencia ejercida por las dictaduras militares.

Vemos, pues, cómo más que un movimiento, el conceptualismo podría entenderse como una amplia gama de fenómenos partícipes de un tiempo particular (más amplio que aquel limitado por las definiciones de la historia del arte dominante), imposibles de homogeneizar y que, sin duda, no se explican sin su contexto como fueran autónomos: demandan su inscripción en un mapa cultural y temporal.

Siguiendo estas últimas anotaciones hago una relación con *Cover*, uno de los trabajos de la coreógrafa Magdalena Leite y que en capítulos posteriores puntualizaré: al parodiar¹⁰ *Trio A*, la obra emblemática de Yvonne Rainer (que también más adelante detallaré), al tiempo que dialoga y se deja influenciar por el arte conceptual norteamericano, Leite logra una crítica a esta hegemonía y se encuentra con la sensibilidad de los conceptualismos latinoamericanos de los que tratan Longoni y Camnitzer: a fin de cuentas su cuerpo está atravesado por los espectros de la dictadura, las desapariciones y del andar clandestino y parte de la misma órbita sensible y de las preocupaciones que espacialmente comparte con estos conceptualismos para accionar.

La sensibilidad teatral minimalista

A la par de la explosión y desarrollo del arte conceptual encontramos a un grupo de artistas que se desenvuelve en el mismo ambiente de Nueva York en los años 60 y 70: los minimalistas.¹¹ Sus trabajos hacen de la tridimensionalidad (de la anchura, longitud y profundidad), el espacio potencial para que sus pinturas y esculturas se desplieguen y explacen para tomar cualquier forma (ya no sólo la que enmarca y cuadra), se relacionen de muchas maneras con pared, techo y espectador y se extiendan hasta formar ambientes más allá de ellas mismas. Estos principios que se encuentran

¹⁰ La parodia (también llamada cita irónica, pastiche, apropiación o intertextualidad) es una noción que ya no tiene que ver con la parodia dieciochesca que apuntaba al ingenio y al ridículo, sino con una relectura del pasado y su necesidad de tratar en relación con el presente, como refiere Linda Hutcheon.

¹¹ Según Marchán Fiz, el término “minimal” (mínimo) se puso de moda en el año 1965 gracias al crítico de arte Richard Wollheim, una tendencia (también conocida como arte reduccionista, ‘cool art’, ‘ABC art’ o estructuras primarias), que “se ha convertido en un estilo escultórico en el que las diferentes formas están reducidas a estados mínimos de orden y complejidad desde una perspectiva morfológica, perceptiva y significativa” (99).

sintetizados en el texto de 1965, “Objetos específicos” de Donald Judd, nos acercan a la crítica sobre el objeto trascendental del arte moderno, a su aspiración a la eternidad y a sus bases antropomórficas y referenciales (aún residuales de la abstracción expresionista): cuando las obras se bajan del pedestal y se sacan del marco en donde se encontraban como si fueran puras y aisladas, se inaugura otra relación con el espacio circundante (ya no limitado al expositivo), así como con la duración (tiempo) de la experiencia del espectador que las presencia (que se vuelve más que un espectador distante, un paseante entre ellas).

El desafío para el minimalismo era hacer que la obra se percibiera como un “objeto específico”, es decir, que pudiera mantener su totalidad, su integridad, unidad e indivisibilidad (forma, color, superficie e imagen son la misma cosa, no están separadas o subordinadas una a la otra); como un objeto “neutro”, no edulcorado por las variaciones de las formas, los contrastes o por una gran gama de colores (Judd). Ya no hacía falta que hubiera muchas cosas por analizar, comparar o contemplar; es más, brota una aversión por el detalle porque éste representaba el desvío de la atención de ese todo que, idealmente, debiera percibirse de un solo vistazo.

Para llegar a esta simplificación se emplearon los mínimos medios y complejidades de elementos, así como formas primarias visualmente elementales y no disueltas en partes ni relacionadas entre sí (como por ejemplo, los poliedros simples). Marchán Fiz cita a A. Leepa para exponer tales pretensiones: “El arte mínimo es considerado como el esfuerzo por tratar tan directamente como sea posible con la naturaleza de la experiencia y su percepción a través de las reacciones visuales”, para luego agregar un apunte de Robert Morris, “el código perceptivo primario tiende ‘a crear sensaciones

gestálticas fuertes', de 'buena forma', proporción, simplicidad, etc. El arte mínimo reestructura articulaciones primarias del espacio y las formas" (103).

Además del uso de materiales, superficies y colores constantes (sin variación), hay un principio compositivo que se sintetiza de la siguiente manera: "una cosa tras la otra". A través de esta consigna que suministra una estructura de yuxtaposición entre eventos no relacionados, los elementos que conforman una obra se ordenan en filas y series, uno detrás del otro, con el fin de evitar jerarquías entre estos al presentarlos más bien como una continuidad. Aunado a ello, hay una producción serial de las obras o de las piezas que las conforman, lo que consigue que éstas se asemejen a los objetos que consumimos y con los que interactuamos en lo cotidiano: producidos de manera industrial y, por tanto, serial.

Las obras minimalistas son una negación del objeto precioso y trascendental; pero también son una transgresión al tono represivo y distante de la escultura modernista, que exigía una distancia intimidante para su contemplación. Unitarias y a escala del cuerpo humano, no son ni objetos ni monumentos; van más allá de sus de sus limitaciones físicas tradicionales para operar sobre el espacio próximo. En otras palabras, participan de una operación de expansión porque abren una sensibilidad espacial entre el espectador y ellas mismas, y se redefinen en términos de lugar: como no son más el objeto "puro", trazan una relación con el espacio y, sin que sea su finalidad, su presencia altera el entorno y el interés se desplaza a la relación espacio-espectador. El espectador al verse empujado a explorar las consecuencias perceptuales de una intervención particular también se resitúa, y en la conjugación espacio, luz y campo de visión, participa de una experiencia que rebasa la contemplación que enfatiza la mirada. Su relación con la obra es "en situación", dentro

de un espacio que se convierte en la obra, y ya no con el objeto precioso, cargado de asociaciones referenciales y autocontenidas.

Se plantea, así, otra manera de interacción entre las esculturas y quienes las observan, o más bien, con quienes se sitúan en su camino que ya no es el espacio consagrado para la contemplación, porque el cuerpo entero se involucra y se vuelve indispensable para su existencia. Para Marchán Fiz: “La percepción de la constancia perceptiva de la buena forma o de la dimensión remite a una experiencia en el minimalismo, donde el cuerpo y la obra están estrechamente ligados. La experiencia minimalista de la presencia reduce estos fenómenos a una función existencial, perceptiva, no algo intelectualmente acabado” (104). Se fortalece una relación indeterminada entre espectador y obra, como si ésta se dirigiera a él y sin él estuviera incompleta.

Cuando al espectador se le invita a moverse alrededor y a través de objetos insertos en su circulación y sin pedestal, la experiencia de la espacialidad se vuelve casi teatral. Antes de continuar hago un paréntesis para explicitar que la sensibilidad teatral a la que refiero es a aquella que plantea un espacio en el que la teatralidad se encuentra con la vida cotidiana, es decir, en el que hay un deslinde de los escenarios destinados a visibilizar productos terminados y desde la perspectiva unidireccional que va del ojo a la escena, ilusión visual planeada desde la geometría del teatro convencional que distribuye dos espacios aislados entre sí: la escena y la sala. Para Roland Barthes, este recorte geométrico define la representación. Al respecto dice:

El teatro es, precisamente, la práctica que realiza cálculos sobre aquella parte de las cosas que es el objeto de la mirada: si pongo aquí el espectáculo, el espectador verá esto o lo de más allá; si lo pongo en otro lugar, no lo verá, y esta ocultación podría aprovecharse en beneficio de una ilusión: la escena es justamente la línea que corta el

haz óptico y al hacerlo traza el límite y la parte frontal de su expansión (“Diderot, Brecht, Eisenstein” 93).

Alterar este estatus contemplativo termina con el ideal del fenómeno fantástico inalcanzable que sucede más allá del lugar concreto que cada cuerpo ocupa. Aquí, las presencias de quienes son convocados en el espacio se confrontan, cuerpo a cuerpo. Y, está por demás decirlo, este encuentro es inseparable de la capacidad de procesar reflexivamente la complejidad de la experiencia, muy a pesar de que esta otra forma de sensibilidad ponga en jaque a los postulados del conceptualismo más apegado a exhortar a la idea como el motor del arte, porque los mecanismos minimalistas ya no dependen de construcciones intelectuales y lógicas para producir una significación de lo que se está viendo (viviendo).

Por otra parte, al confrontar la visualidad característica de las formulaciones del arte moderno, se pone en crisis el discurso de la crítica que afirmaba que los minimalistas eran reductores del arte y las piezas que producía, huecas, quizá superficiales, porque orillaban a lo cotidiano y a lo utilitario, en otras palabras, a lo no artístico (o con contenido artístico mínimo). El crítico norteamericano Michael Fried define y reprocha esta “objetualidad”:

El significado que tiene en este contexto “la condición de no-arte” es lo que he denominado objetualidad. Es como si la objetualidad, por sí sola, pudiera en las presentes circunstancias garantizar la identidad de algo, si no como no-arte, al menos, como algo que no es pintura ni escultura; o como si una obra de arte –más exactamente, una obra de pintura o escultura modernista– no fuera, en algún aspecto esencial, un objeto (178).

Si bien parece que la sensibilidad del minimalismo se había reducido a una cuestión de estilo y forma inherentemente herméticas, a formas geométricas sin contenidos narrativos (etiquetada por los críticos como un formalismo abstracto) y bien lejana a cualquier carga política o social, éstas son aseveraciones que bien pueden ser rebatidas, a pesar de que esta visión fuera defendida por los mismos practicantes. Por ejemplo, Yvonne Rainer sostenía que las cuestiones ideológicas no fueron ni exploradas ni se reflejaban en sus obras, y que las condiciones políticas y sociales del momento no tenían que ver con su ejecución (Berger 3).

En su libro *Minimal Politics* (una visión que me interesa porque, de entrada, contempla a la coreógrafa neoyorquina Yvonne Rainer, y con ella a la danza, como parte de la historia del arte minimal), Maurice Berger focaliza las motivaciones sociales e ideológicas del minimalismo, que, para él, muchas veces están presentes entre líneas en las propias obras (en el caso de Rainer, se ubican en sus estrategias más minimales –en la negación de las ilusiones de la danza moderna y el ballet, en la confianza puesta en los gestos y vestuario cotidianos y en el despliegue democrático que pretende en escena–); se pregunta:

¿Qué aspectos del minimalismo de estos artistas –la forma más directa de dirigirse al espectador; el uso de formas y gestos reduccionistas; el repensar los pedestales, la forma clásica de usar el escenario y otros artefactos productores de distancia; el uso de formas fabricadas, materiales industriales, momentos cotidianos y ropa de calle– engendrarían o apoyarían contenido político? (4).

Y refuerza su cuestionamiento al insinuar que todos los asuntos políticos que después fueron retomados por estos artistas (los roles de género, las jerarquías institucionales

del mundo del arte, la clase, el racismo) eran de por sí inseparables del *ethos* minimalista:

Mientras que [el arte minimalista] mantiene una relación casi testaruda con las instituciones del arte y de la producción artística –a fin de cuentas prácticamente todos estos objetos culturales están destinados a ser expuestos en galerías de arte, museos, festivales de cine o teatros–, también cree en el potencial del objeto estético para efectuar cambio, siquiera en la mirada de los patronos de la élite del mundo del arte, o en el contexto de un “efecto cascada” cultural en el que ciertas ideas rigurosas y moralmente superiores avanzarían lentamente hacia una conciencia cultural más amplia (22).

Frente a esta tesis se vuelve muy difícil pensar al minimalismo como un arte idealista enfocado a captar formas puras, trazar mapas de estructuras lógicas o describir el camino del pensamiento abstracto. Sobresale, más bien, un quehacer que “complica la pureza de la concepción con la contingencia de la percepción” (Foster, “El quid del minimalismo” 44), que ataca al dualismo metafísico sujeto-objeto y propicia una experiencia fenomenológica al producir conexiones no sólo dentro del universo mental, sino también en el mundo real y, por supuesto, material. Para ello se enfatiza la temporalidad perceptual del espectador y se rebasa la restricción espacial a la que habían estado sujetas las artes visuales, con lo que se producen significados derivados de experiencias más que cognitivas, perceptivas. Entonces sí aflora una sensibilidad teatral, denigrante para las artes, por lo menos desde el punto de vista de Fried, que, en defensa de los preceptos de la pureza de las categorías artísticas, escribe *Arte y objetualidad* (1967).

Sin embargo, para Berger será este crítico quien dé los argumentos más convincentes del vuelco que provocó tal naturaleza teatral, irónicamente al escribir contra ésta y poner en duda su capacidad para trascender el mundo real y elevarse al nivel del arte:

Para Fried, la pintura podía ser declarada un arte *a priori*, puesto que la superficie del lienzo era entendida como algo separado del mundo real. Como tal, la condición literal del lienzo como objeto tenía que ser superada para poder llegar a ser verdaderamente trascendental. Su razonamiento formalista se extendía también a la escultura, en la que el objeto buscaba trascender su estado material primario. Puesto que el arte “minimal” o “literalista” se sustentaba en formas reales, anti-ilusionistas, Fried argumentó que existía para “descubrir y proyectar la objetualidad como tal” (11).

A pesar de esta conclusión, sus observaciones son muy perceptivas porque, efectivamente, en el minimalismo hay una intención por desprenderse de aquel arte que busca rebasar su estado material inicial (que surge del mundo real) para convertirse en una obra trascendental. Con el propósito de deshacerse también de la tarea de representar y de evadir narrativas y referencias psicológicas, las obras minimalistas se acercan a la experiencia de la vida cotidiana. En este camino se aproximan al concepto de performatividad, que abarca la gama más amplia de interacciones humanas, por lo que se convierten en una sensibilidad que constituye una alternativa a las modalidades tradicionales del arte y del teatro mismo:

La naturaleza performativa del arte y la danza minimalistas está en su libertad frente a las presunciones y alusiones históricas de los objetos de arte tradicionales, en su enfoque protagónico de los espectadores como jugadores en igualdad de circunstancias frente a la experiencia estética, y en su creación de juegos fenomenológicos en los que el ser es explorado a través de interacciones temporales y espontáneas con fuerzas y objetos externos. (Berger 16).

Ante la pregunta, ¿qué es lo que sucede con la objetualidad que hace que ésta sea antitética al arte?, Fried dice: “La respuesta que quiero proponer es ésta: la adopción literalista de la objetualidad no es otra cosa que un alegato a favor de un nuevo género de teatro, y el teatro es ahora la negación del arte” (179). Esta postura respalda una guerra de quienes defienden la pintura modernista contra la teatralidad; una batalla en la que las artes sobrevivirían sólo si logran vencer al teatro. ¿Pero cuál es el problema de esta cercanía?

En su ensayo de 1979, “La escultura como campo expandido”, Rosalind E. Krauss apunta que las obras minimalistas son obras que no se liberan del nombre “escultura”; permanecen o siguen siendo parte de este campo que se expande más allá de la lógica histórica estática del monumento y la estatua, y que, al conservar la terminología, no se sumergen en la opacidad de la indefinición: “Así el campo proporciona a la vez una serie expandida pero finita de posiciones relacionadas para que un artista dado las ocupe y las explore, y para una organización de trabajo que no está dictada por las condiciones de medios particulares” (72). Es decir, ya no se siguen los mandatos de un solo campo artístico rigurosamente delimitado.

Al parecer, que las barreras entre artes empiecen a desmoronarse y a enlazarse con otra variedad de actividades es lo que resulta degenerativo a ojos de la visión disciplinar y con poéticas establecidas para cada estilo artístico. La condición de intermedialidad en la que se juega el minimalismo y por la que se inscribe en la teatralidad, que da importancia a la audiencia y señala la incompletud de la obra si aquélla se ausenta, se abre a la presencia del cuerpo singular y a su naturaleza carnal,

y se aleja de la contemplación para, en efecto, volverse limítrofe a la escena teatral. A decir de Foster:

En este escenario general, pues, el minimalismo surge como un momento dialéctico de “un nuevo límite y una nueva libertad” para el arte, donde la escultura se reduce por un momento al estatus de una cosa “entre un objeto y un monumento” y en el siguiente momento se expande a una experiencia de los sitios “proyectados” pero “socialmente reconocidos” (“El quid del minimalismo” 57).

No está de más señalar que esta liminaridad también abraza a la experimentación dancística. De manera directa la encontramos relacionada con Rainer, quien entabla un diálogo con los minimalistas del que alimenta su concepción de la economía del movimiento en la danza (que adelante detallo) e impulsa una reformulación de su quehacer: al deshacerse de la tarea de representar metáforas o intentar contar historias, se acerca a la experiencia de la vida cotidiana y a otras disciplinas artísticas. Además, no se puede pasar por alto cómo la borradura de las fronteras disciplinares y, todavía más, de las disciplinas mismas, es un hecho que también nutre la pregunta por la identidad de la danza y la impulsa a expandir sus experiencias. Esta exploración va por terrenos cada vez más lejanos a la idea de la tradicional danza escénica, también nombrada “danza artística”, aquella que se caracteriza por 1) el ideal del flujo y continuidad de movimiento, 2) la expresión corporal emotiva, representativa y estilizada, 3) la estructura compositiva que va del inicio al final, pasando por un clímax (momento en el que se acumula la máxima cantidad de energías de quienes están en escena), 4) por el requisito de un espacio teatral que solicita “la cuarta pared” y que propicia la contemplación, 5) por la trasmisión de emociones y sentimientos con los

que se pueda identificar el espectador y, 6) porque, en general, dependen de una estructura jerárquica, con un coreógrafo a la cabeza, para operar.

De la noción “danza conceptual” a la práctica coreográfica expandida

El trabajo dancístico que se sitúa alrededor del grupo de artistas reunidos en la Judson Church Dance Theater da pie a una de las reconfiguraciones de la forma y organización de la danza que hace tambalearse a aquella que requería (requiere) de una gran preparación física (lo que hace indispensable la formación técnica que deriva en un cuerpo fuerte y preparado para visibilizarse en el espacio de lo público –en escena–), producía (produce) obras que abordaban temas ideológicos y míticos (como la lucha contra el fascismo, el papel de la mujer en la sociedad o las narrativas psicologistas), precisaba (precisa) de “proyección” (de aquella energía del movimiento que atrae las miradas y que hace “sentir” al espectador) y de una presencia seductora y carismática de quien se paraba (para) en escena, todos ellos, requerimientos bien ligados al sistema vertical de trabajo en las compañías que aún ponen foco en el coreógrafo como el artista y creador.

Antes de continuar con los desarrollos de la danza conceptual, apunto que esta arraigada concepción de la danza escénica tiene como trasfondo una particular noción de lo que son, pueden y cómo se relacionan los cuerpos. Lo que sucede con estos cuerpos es que en muchos momentos, rozándose con la discapacidad, hacen un uso no habitual de sus capacidades para moverse en el espacio. Este tipo de movimientos se promueve con las llamadas técnicas extracotidianas que se apoyan en y refieren a las cotidianas, pero desde el trabajo de tecnificación rompen patrones de movimiento asimilados desde la infancia: al alinearse a un entrenamiento-aprendizaje específico

introducen al cuerpo en una disciplina motriz que desacondiciona y modifica hábitos, primero mecánicamente para, luego, modificarlo perceptiblemente (Volli 199-200). De acuerdo a esto, el cuerpo de la danza surge de una exacerbación disciplinaria que lo lleva al límite de su destreza, pues en el entrenamiento no está sometido a condiciones regulares de movilidad, sino a un trabajo excesivo y minucioso, que suele deformarlo para lograr su visibilidad en el escenario.

Desde esta transformación del cuerpo no utilitaria de manera inmediata, es que la danza escénica pide legitimar cierta productividad que se traduce en rendimiento y precisión gestual, pero también en el uso efectivo que se le da al tiempo, que apunta al principio de no-ociosidad, de no derroche, al entrenamiento, al ensayo y a la corrección diaria, lo que prefigura la precisión del movimiento y la obtención de un cuerpo perfectamente definido y moldeado por una técnica que organiza y enmarca conscientemente las fuerzas corporales. Un gran ejemplo de esta rigurosidad se observa en la técnica de formación Graham, un entrenamiento que forma cuerpos muy fuertes a base seguir una serie de ejercicios bien codificados que, por mucho tiempo y en muchas de las escuelas de formación en México, fue y es utilizada para entrenar a los futuros bailarines. Actualmente los métodos de formación se han diversificado y en las escuelas se enseñan técnicas mixtas, Limón, Francis, hasta *release*, yoga y pilates. No obstante y pese a que éstas pueden parecer más flexibles, también apelan al disciplinamiento y a la educación del cuerpo en lenguajes cada vez más identificables en escena. Así, considero que Graham, aunque no es la única técnica

formativa, sí podría ser el síntoma de esta cuadratura estructural que se vive en la formación de bailarín.¹²

No pasa inadvertido que en concordancia con el halo de virtuosismo que prima en este quehacer, se precisa de un lugar especial y bien delimitado para la puesta en escena. Para maximizar la expresión y el dramatismo que el cuerpo ha encarnado con el trabajo de la técnica, resultan indispensables cada uno de los recovecos del espacio teatral, a los que se les ha atribuido e impregnado significaciones particulares que dan importancia heroica a la figura en escena o, por el contrario, revelan toda su familiaridad y trivialidad (si, por ejemplo, se acerca demasiado al proscenio o si se usan luces sólo de trabajo), hecho, por demás, fuera de lo esperado.

La labor que desde la práctica se emprende en la Judson Church¹³ busca impugnar estas convenciones estéticas que habían adquirido un estatus ontológico, por lo que sus participantes echan una mirada crítica a la exigencia del cuerpo ideal, al dispositivo teatral, a las condiciones de producción y distribución de las obras, al papel del autor y a la actividad del espectador.

No al espectáculo, no al virtuosismo, no a las transformaciones, a la magia y al hacer creer, no al glamour y a la trascendencia de la imagen de la estrella, no a lo heroico, no a lo antiheroico, no a la imaginería basura, no a la implicación del intérprete o del espectador, no al estilo, no al amaneramiento, no a la seducción del espectador por las

¹² Cada vez es más común que quienes aspiran a formarse como bailarines (y coreógrafos) busquen caminos que ya no necesariamente pasan por academias o escuelas formarles, sino por talleres, seminarios e, incluso, cursos en humanidades, ciencias sociales, crítica e historia del arte y cualquier herramienta que en su camino se muestre interesante para su propia creación.

¹³ Aunque seguramente también en otros lugares: no olvidemos que, a pesar de la innegable influencia de este movimiento en la elaboración de la noción que se tienen en la actualidad sobre la danza, el uso del término "danza conceptual" se relaciona directamente con los desarrollos de la coreografía de Europa occidental a mediados de los 90, cuando lo que se vuelve importante no es lo que la coreografía es en esencia sino lo que podría ser.

artimañas del intérprete, no a la excentricidad, no a conmover o ser conmovido (Rainer, “On Dance for 10 People” 48),

proclama el *Manifiesto del No* que en 1965 escribió Yvonne Rainer como una interrogante a las poéticas todopoderosas, al cuerpo técnicamente formado y en busca de comunicar un mensaje que ya no alcanzaba a decir sobre la danza misma y sobre el mundo en el que se forjaba. En palabras de la propia coreógrafa, este manifiesto no es prescriptivo: “Nunca pretendió ser prescriptivo. Era simplemente una declaración extrema que buscaba limpiar el aire, o repensar, o problematizar cosas dadas por hechas o *idées reçues* [estereotipos]” (Rainer y Butler 30). Es decir, es un punto de apertura o ruptura que potenciaba y animaba la redefinición (o que anunciaba la imposible univocidad de la definición) de su quehacer. Al final, éste es un manifiesto hecho de afirmaciones que, al desmitificar los clichés de la danza, él mismo se ponía en cuestión: ¿de verdad puede existir una danza neutra, sin emoción ni conmoción, si el cuerpo es su materia de trabajo? Y si lo repensamos desde una lectura contemporánea podríamos preguntarnos, ¿cómo esta puesta en duda de las poéticas hegemónicas, toca al propio trabajo de Rainer? Para Magdalena Leite este manifiesto invita a contradecir las tendencias dominantes del tiempo y lugar en el que nos encontremos, lo que la lleva a resaltar cómo con el paso del tiempo, la estética “neutral” de Rainer se convierte en la prescripción de la danza que no quiere ser danza (“Cover” 88). Pero luego volveré a este debate.

En la maniobra de Rainer para desmitificar a la danza vemos al “no” refiriendo más que residualmente al contenido positivo del término, casi como el causante de la expansión que busca darle salida a las múltiples aristas de una categoría a la que se

le han acortado sus posibilidades. No obstante, es notorio que pese a la serie de negaciones que en una lectura más profunda encontramos como afirmaciones, el concepto “danza” aún se conserva (así como el de “escultura” permaneció con los minimalistas). En otras palabras, no hay un cambio de terminología para referir a este tipo de lenguaje que se inaugura con Rainer y la Judson Church.

Krauss dice que categorías como “escultura” y “pintura”, yo agregaría “danza”, en una demostración extraordinaria de elasticidad han sido tan amasadas, extendidas y retorcidas que se han tornado una exhibición de la manera en la que un término puede extenderse al vacío para incluir casi cualquier cosa y, entonces, volverse inaccesible (60). Lo que sucede es que se mitiga la diferencia entre las múltiples experiencias al definir las ni como una cosa ni como otra. Así, por ejemplo, la escultura se vuelve tierra de nadie, en donde sólo es posible localizarla a partir de lo que no es.

Frente a este oscurecimiento de los conceptos, la propuesta de Krauss es resaltar que para cada “no” existe un término que sí existe, de donde surge una relación de oposiciones que hacen que el arte vaya más allá de la pureza de los medios y de las disciplinas, pero sin caer en agujeros negros, es decir, sin dejar de ser reconocido como escultura, pintura, fotografía o danza. Paisaje + no paisaje, arquitectura + no arquitectura, danza + no danza, todos estos pares, que no sumas, conducen a un re-decir a través del “no” y a la vuelta de la representación de una cierta presencia hasta ahora invisibilizada.

Insisto, a pesar de que la danza no se haga visible en el escenario, por lo menos no en el sentido convencional, persiste la nominación: no se anula ni siquiera hay ausencia de movimiento (quizá sí de un cierto tipo de movimiento fluido, rítmico y fraseado, que hasta entonces había exigido cuerpos formados bajo técnicas como la

del ballet, Graham o cualquier otra que precisa de una disciplina codificada y que resulta en un lenguaje bien reconocido como movimiento de danza), sino danzas que van más allá de su lugar común, sin dejar de ser danzas. De este modo se ponen en duda la sustancia dancística natural y la estandarización del cuerpo danzante, así como sus técnicas formativas y expresivas mediante el establecimiento de una nueva economía de movimiento.

Recordemos que según LeWitt, uno de los retos del arte minimalista era expresarse con la mayor economía de medios, hacer tabula rasa y recrear (reducir) el lenguaje pictórico y escultórico hasta llegar a sus formas más básicas (como los cuadrados, las esferas y los triángulos, colores primarios). En paralelo a –y diálogo con– esta sensibilidad, pensar y practicar una nueva danza necesitaba de otra economía del movimiento, una que contraviniera a la ilusión y a la espectacularidad que el cuerpo estaba acostumbrado a provocar. Esta nueva economía se construiría a partir de un lenguaje “ordinario” de movimiento, no estilizado ni sostenido por corporalidades académicamente forjadas. Tareas bien delimitadas serían las herramientas coreográficas básicas, cuya pertinencia se determinaría por su carácter específicamente operacional y no por la expresión, el sentimiento, la inspiración o la búsqueda de libertad.

En el cuadro comparativo que transcribo a continuación (Rainer, “A Quasy Survey” 58), podemos observar cómo Rainer argumenta las convergencias entre los preceptos de los escultores minimalistas, amigos y colegas suyos, y la danza; además consigue sintetizar sus propias ideas relacionadas con la nueva economía de movimiento. No en vano se consideraba una evangelista posmoderna de la danza (“*Trio A: Genealogy*” 16).

Objetos	Danzas
eliminar o minimizar	
1. Rol de la mano del artista	creación de frases
2. relación jerárquica de las partes	desarrollo y clímax
3. textura	variación: ritmo, dinámica
4. referencias figurativas	Personaje
5. ilusionismo	Interpretación
6. complejidad y detalle	variedad: frases y campo espacial
7. monumentalidad	la proeza virtuosa del movimiento y la extensión total del cuerpo
Substituir	
1. fabricación industrial	energía homogénea y movimiento 'encontrado'
2. formas unitarias, módulos	equivalencia de las partes
3. superficie ininterrumpida	repetición o eventos discretos
4. formas no referenciales	performatividad neutral
5. literalidad	tareas específicas, o actividades similares a tareas
6. simplicidad	acción, evento o tono singular
7. escala humana	escala humana

La relación uno a uno que establece entre los aspectos de la escultura minimal y la nueva danza marca una interesante semejanza entre la cualidad de objeto y el trabajo

con el cuerpo del bailarín. Y así lo enfatiza Rainer cuando señala al cuerpo “de forma que pudiera ser manejado como un objeto, levantado y transportado, y de forma que los objetos y los cuerpos pudieran ser intercambiables” (ctd. en Goldberg 143). No obstante, no hay que perder de vista que, aunque sí hay una pretensión de darle al cuerpo tratamiento de objeto, su propia potencia, su construcción siempre social y portadora de significados hace de este fin, una tarea probablemente imposible, por lo menos en la danza (y por lo menos porque, ¿cuántos ejemplos de intentos por cosificarlo nos vienen a la cabeza si pensamos en la aterradora actualidad de nuestro país?). De cualquier modo, no se puede negar que transformó el entendimiento de la corporalidad en la danza.

Cuando se trabaja con medios reducidos (sin vestuarios ni música, por ejemplo) se amplía la posibilidad de que el espectador observe muy de cerca todos los movimientos de quien está en escena porque, sin distracciones añadidas, su atención se puede centrar en cómo se muestran los cuerpos, más que en lo que representan. La forma en la que los bailarines se visibilizan y abordan al espectador en esta sensibilidad minimalista, despliega un desafío a la percepción que se maximiza cuando lo que se mira no empata con un vocabulario de movimiento conocido o con un gesto comunicativo claro, y cuando las fuerzas corporales propias (concientizadas al ver movimientos cotidianos, tan simples que “hasta yo podría hacer”) son involucradas, ya no a través de la empatía, la admiración o la emotividad, sino con el simple hecho de situarse al mismo nivel de quienes juegan el papel de performers, es decir, a nivel de piso, porque también los escenarios elevados son eliminados.

La idea del escenario como lugar sagrado, como el contenedor de la figura aurática, virtuosa e inalcanzable, bien hace las veces del pedestal del que los artistas

minimalistas bajaron a sus esculturas. C. Wood haciendo referencia al espacio de la Judson Church, dice que éste daba la posibilidad de hacer talleres y presentar trabajos en proceso en un mismo lugar sin que fuera necesario adaptarlos al escenario tradicional de la representación: “No había ninguna transición hacia un ‘escenario’ elevado: la presentación pública del trabajo no separaba las actividades de los bailarines de su proceso cotidiano de trabajo, que literalmente ocurría en el mismo plano de piso” (12). Y este hecho no es menor; contribuye al replanteamiento de la danza porque la convierte en una situación, ya no en un espectáculo, en donde se presenta como punto de negociación y de encuentro, más que como una entidad trascendental.

Con esta nueva apreciación de la escena dancística también cambian de rumbo la proyección expresiva, el mensaje y el sentimiento o emoción que debieran portar los cuerpos de baile, porque, al desvanecer aquellos elementos externos que los sobresignificaban, se desnudan, “transparentan” y se quedan con el propio significado que de por sí porta un cuerpo, con la percepción y sensibilidad que, habrá que señalar de una vez, no son autónomas, sino que existen por su relación con la realidad y los otros.

Ya con Antonin Artaud tenemos la propuesta del teatro de la crueldad que se gesta con el propósito de encarnar un lenguaje que escape del dominio de la palabra como transmisora de ideas y telón de fondo de la jerarquía del discurso. Afirma Artaud, “que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permite hablar su propio lenguaje concreto” (42). Así refiere a un pensamiento cercano a lo sensible, a la presencia carnal; a un lenguaje destinado a los sentidos, al reconocimiento de la materialidad, de lo vivo y lo gestual no escindido del habla, para

realzar la parte física que se ha dejado de nombrar y que Jacques Derrida en su texto “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, denomina como “la carne de la palabra” (328).

Pero sustentándose en las solicitudes que Artaud hace a un teatro de la crueldad, Derrida bien sabe que un acontecimiento de este tipo, ni comienza ni se lleva a cabo en la pureza de la presencia simple, sino ya en la representación, en el segundo momento de la creación:

la ‘gramática’ del teatro de la crueldad, de la que decía que estaba ‘por encontrar’ seguirá siendo siempre el límite inaccesible de una representación que no sea repetición, de una re-presentación que sea presencia plena, que no lleve en sí su doble como su muerte, de un presente que no repita, es decir, de un presente fuera del tiempo, de un no-presente. El presente no se da como tal, no aparece, no se presenta, no abre la escena del tiempo o el tiempo de la escena, sino acogiendo su propia diferencia interna, sino en el pliegue interior de su repetición originaria, en la representación (“El teatro de la crueldad”, 340).

Por su parte, Jacques Rancière en el texto “El espectador emancipado”, cuestiona una asociación automática partícipe de la definición de teatro, y que considero extensiva a la disciplina de mi interés, y así como al cuestionamiento a la presencia del cuerpo en escena sin mediación: el teatro es el lugar privilegiado para movilizar (a las conciencias, al cuerpo, al pensamiento, a la emoción), el terreno de la acción en el que unos cuerpos en movimiento están autorizados para reactivar y tomar la voz del otro, la del espectador pasivo. Así, encontramos afirmaciones incuestionables como: “el teatro sigue siendo el único lugar de confrontación del público consigo mismo como colectivo” (13). Para Rancière esta sentencia es el trasfondo de las propuestas de dos

de las grandes concepciones del teatro: la de Bertolt Brecht, quien concibe este espacio como la tribuna en la que el pueblo discute y busca la verdad al tomar distancia de la representación, y la de Artaud, que lo considera como el lugar del ritual purificador que nos conduce a la esencia de la vida (12). Lo que ambos proyectos tienen en común es el interés por alejarse del mundo del simulacro y de las apariencias para conducir a los convocados hacia la verdad en el espacio comunitario en el que nadie permanece como espectador. Tal pretensión fortalece una serie de oposiciones, todas ellas herederas del pensamiento de Platón, de las que Rancière da cuenta y cuestiona: presencia/representación, verdad, cuerpo activo poniendo en acto su principio vital/ilusión, simulacro del espectáculo, colectividad viviente/ilusión de la mimesis (13).

En el caso de la danza parecería que la posibilidad de desmoronar la representación reside en el retorno al cuerpo pre-verbal e intuitivo, pero que, sobra decir, de ninguna manera es una tabula rasa: se conforma en el tejido de las relaciones sociales, sus técnicas y valores. Así que no podemos pasar por alto que lo media una técnica que automatiza cierta motricidad, que define gestos y demarca movimientos dentro de un orden tan habitual que se mira como natural; es decir que no hay automatismos innatos ni puros, tampoco improvisaciones absolutas, sino habilidades motrices que se adquieren a través de la experiencia y los sutiles disciplinamientos cotidianos, parte fundamental del proceso de culturización de cualquiera.

Tampoco es novedad que todo uso del cuerpo precise modalidades de acción y sincronías musculares que se sucedan para obtener una finalidad exacta, y que alcanzan su nivel óptimo cuando se vuelven reflejos y se reproducen sin esfuerzo. No obstante, detrás o dentro de estas formas socialmente aceptadas hay una normalización que se ha materializado a fuerza de repetición y a través del tiempo, y

que impulsa ciertos comportamientos, actividades, métodos de gestión del espacio y cálculos del tiempo para forjar un cuerpo productivo. Como advierte Judith Butler, el cuerpo no es una realidad estable: “Lo que constituye el carácter fijo del cuerpo, sus contornos, sus movimientos, será plenamente material, pero la materialidad deberá reconcebirse como el efecto del poder, como el efecto más productivo del poder” (18). Así, por ejemplo, “el ‘sexo’ no es pues sencillamente algo que uno tiene o una descripción estática de lo que uno es: será una de las normas mediante las cuales ese ‘uno’ puede llegar a ser viable, esa norma que califica un cuerpo para toda la vida dentro de las esferas de la inteligibilidad cultural” (19).

En el fragmento del documental *Examined Life* (2008)¹⁴ en el que Butler conversa y camina al lado de Sunaura Taylor, escuchamos cómo en el espacio social, incluso en una ciudad como San Francisco en donde la mayor parte de las calles, edificios y locales comerciales están adaptados para permitir el acceso y circulación de personas con discapacidades físicas (y que este acceso físico a la realidad facilita una aceptación social), aún son deseables los movimientos de cuerpos estandarizados, y la mirada espera una forma codificada de cómo deberían ser. Así, narra Taylor, que tiene artrogiposis, que aunque en una cafetería ella podría tomar su taza con la boca y llevarla hasta su lugar, prefiere pedir ayuda porque aquel acto genera incomodidad a quienes miran y, entonces, el trato con las otras personas se vuelve más difícil.

Traigo a colación este evento por la llamada de atención que hace sobre cómo naturalizamos los movimientos cotidianos: cuando se salen del margen, cuando, por ejemplo, se efectúan acciones con partes del cuerpo que no coinciden con las que

¹⁴ Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=k0HZaPkF6qE>> [9 oct. 2016]

para el común de las personas deberían hacerse, queda puesta en cuestión la técnica cotidiana, el ideal de cuerpo (que no sólo se busca en la danza) y el qué puede hacer. Este fragmento de documental pone al descubierto la matriz excluyente de la identificación con la norma, que produce zonas invivibles, inhabitables en la vida social, a las que se relegan quienes no gozan de la jerarquía de sujeto, pero que, paradójicamente, son indispensables para construirlo (soy en la medida en la que participo de la normalidad). Vemos, así, cómo todo cuerpo, y por supuesto que el de la danza no es la excepción, se inserta dentro de un discurso legitimado, con normas asumidas que excluyen a otros, aunque la mayor parte de las veces pasen desapercibidas las técnicas que lo educan: la materialización de las normas requiere que se den procesos identificatorios, es decir, asumir normas y permitir la formación de sujetos, “cuerpos que importan” y cuerpos que bailan.

De regreso a la discusión sobre la presencia pura en escena y sin cargas añadidas, vemos cómo la presunción de la transparencia trae consigo problemas de visibilidad:

¿Cómo puede hacerse visible algo a través de mover cuerpos? ¿Cómo se puede crear transparencia, permeabilidad, claridad, de forma que nada se interponga en su camino? ¿Cómo se pueden eliminar factores de distracción de forma que la atención sea atraída hacia aquello que hace el ver mismo posible: la mediación de la percepción en el diseño de la danza y la percepción del espectador? (Fabius 5).

Jeroen Fabius cierra la cita anterior externando otra preocupación que por el momento dejaré abierta, pero que será una constante en el desarrollo de este trabajo: ¿es posible un empirismo inmediato y una percepción pura del cuerpo sin mediación? La respuesta ya se intuye negativa.

Retomando el paralelismo entre el arte minimal y de la danza de la que da indicios el cuadro de Rainer, recuerdo la insuficiencia que los artistas minimalistas encontraron en la superficie plana y rectangular de la pintura por considerar que predeterminaba y encuadraba posibilidades de las disposiciones en el espacio. Algo parecido sucede en la danza: el cuerpo académicamente formado, virtuoso y moviéndose según ciertos parámetros de composición y en un espacio teatral tradicional, se convierte en una superficie limitante de la libertad del movimiento que en teoría debería proporcionar la danza. Con la economía de movimiento enunciada por Rainer se plantea un distanciamiento del cuerpo usado como sustento y fuente energética de esfuerzo y resistencia, punto de partida y palanca para el accionar y que ha confinado a la danza artística a ser la encarnación del virtuosismo y, al mismo tiempo, de lo estático.

Como una anotación al margen, traigo a cuenta lo que Gilles Deleuze expone al referirse a los cambios que ha tenido el deporte y la concepción energética del movimiento: aquella que necesitaba de un punto de contacto para provocar un impulso y que hacía del cuerpo humano la fuente de movilidad, se sustituye por una que involucra movimientos cada vez menos definidos por su esfuerzo de origen, punto de apoyo y finalidad última. Un ejemplo de este tipo de movilidad lo encuentra en el surf, deporte que toma forma sólo al sumergirse en una onda (la ola) ya existente, es decir, al ponerse en órbita dentro de un devenir en el que el cuerpo del deportista no es más el punto de esfuerzo sino que se deja atrapar y llevar por la onda expansiva independiente de él. Así, la cuestión ya no es dónde inicia y dónde finaliza una acción ni se concentra en definir el origen de un esfuerzo; ahora la pregunta se dirige hacia lo que sucede "en el medio". Pensar la danza desde este cambio de sensibilidad alienta otro entendimiento y otras prácticas del cuerpo: más allá de su poder técnico y su

impulso para accionar el movimiento, su materialidad se vislumbra con una expansión que va más allá de su fortaleza, elasticidad, técnica o agilidad, y se convierte en una metáfora de su propia inteligencia y de lo que puede un cuerpo cuando se reconoce a sí mismo más que como una fuerza física (“la mente es un músculo”, reza parte del título de la obra de Rainer) y se imbrica conscientemente en la realidad que de por sí habita.

Aunque en la danza nunca ha habido una determinación analítica como la que apreciamos en el conceptualismo lingüístico, con todos los replanteamientos hasta ahora enunciados salen a flote los problemas para definirla, y las referencias y cuestionamientos a su propia identidad e historia se vuelven material valioso para investigar en escena. Efectivamente hay una autorreflexión, es decir, una crítica dirigida hacia ella misma que, en apariencia, no dice más allá de sus propias problemáticas. Parafraseando a Kosuth, cuando una obra de danza se considera una especie de proposición presentada en el contexto de la danza, emite un comentario sobre ella misma que ya nada tiene que ver con sus cualidades internas de movimiento ni se detiene en la pregunta de si se está o no frente a una obra dancística, incluso de arte, y más bien se convierte en el objeto de su propio performance. De este modo se practica una danza que es danza no por su contenido o una supuesta identidad sino por el contexto que la encuadra, y los trabajos que surgen se convierten en un debate acerca de su naturaleza y función.

Sin embargo, me gustaría añadir que cada danza (quizá como todo arte) dice sobre su propio mundo. Cada una es un proceso siempre en devenir en el que se involucra más que un artista; inevitablemente traspasan la barrera de un campo delimitado porque son parte de cierta ideología, modo de producir y reproducir la cultura y las relaciones

interpersonales. Al respecto, la teórica y performer serbia Bojana Cvejic añade: “Si la danza trata de decirnos algo acerca del mundo está destinada a fracasar... Tan solo puede representar representación, en otras palabras, los medios, mecanismos e ideologías que emplea para producir significado y estatus en la cultura contemporánea” (94). Es decir, la danza participa de la creación misma del mundo, no es un reflejo de éste sino que se involucra en su distribución y producción de significados. Entonces, cuando Marchán Fiz señala que “el arte contemporáneo, en general, podría llegar a definirse como un arte de reflexión sobre sus propios datos” (249), en primer lugar habría que preguntarse qué entiende por arte contemporáneo (y, claro, situarlo en su propio contexto), para luego subrayar que esta generalización sigue maximizando la autonomía del arte y del sujeto artista, con lo que excluye prácticas que se han movido en y hacia lo social. Así, considero primordial salirse de la encerrona tautológica y dar paso a la articulación entre lo conceptual y lo contextual, entre el pensamiento y su encarnación en cuerpos singulares y sus relaciones, para entonces proponer una danza preocupada por las políticas de representación de los cuerpos que se mueven en escena, y que más que un espectáculo, se despliegue como un proceso de pensamiento que trastoca a los presentes.

La crítica a la noción “danza conceptual”

Pese a los puntos de contacto que se pueden apreciar, el traslado de la danza al campo de lo conceptual tiene sus bemoles. Es más, a quienes se les ha señalado con esta etiqueta han puesto en duda la existencia de tal danza y, por tanto, de esta denominación.

La primera dificultad que encontramos está en que a pesar del uso generalizado del término, éste no se ha desarrollado a detalle, y aunque se aprecia una economía del movimiento, así como una reflexión de la danza sobre la danza misma, en su construcción nunca se vuelve una crítica analítica del lenguaje ni se acerca a los modelos semánticos o a las proposiciones lógicas. Otro de los problemas más señalados es la limitación que se obtiene al englobar en un solo nombre a todas las diferentes prácticas que se mueven fuera de lo tradicionalmente esperado como danza, a lo que se le añade que no todas se pueden asociar a una autorreflexión (si se propone que la autorreflexión es una de las características de lo llamado “conceptual”). Entonces, “danza conceptual” se vuelve una etiqueta que unifica, una vez más, la pluralidad de configuraciones, movimiento, cuerpos y subjetividades (aunque recordemos que la propia nominación “arte conceptual” difícilmente nombra todas las expresiones que se conjugan en ésta). Y si bien esto sucede cuando se define o nombra la experiencia de toda escuela, tendencia o movimiento artístico, que una de las batallas centrales en esta reconfiguración se libre en el cuerpo en apariencia homogeneizado, vuelve problemático todo intento de aglutinar bajo un mismo título la investigación de cada singularidad.

Pero la máxima crítica involucra la siguiente pregunta que, aunque de primera vista podría banalizar la discusión, resalta el conflicto del término en cuestión: ¿es posible un baile de ideas y ya no de los cuerpos?, a la que se le suman: ¿es posible la producción de la danza sólo como idea, tal y como pareciera que lo propone el arte conceptual (que, irónicamente, no abolió al objeto físico sino que introdujo nuevos tipos de artefactos derivados de su proceso y documentación)?, ¿son posibles los conceptos desencarnados, es decir, libres de materia? (Fabius). Con estas preguntas

vemos cómo la asociación a lo conceptual puede llevar al error de suponer que sus procedimientos pasan por alto al cuerpo, aunque en realidad no haya una abolición de la práctica corporal.

Siempre más cercana a lo perceptual, la materialidad (corporalidad, si se prefiere) no busca eliminarse de escena (no hay propiamente una desmaterialización, si lo traducimos a términos conceptualistas), así que en definitiva no se puede pensar en una danza poscorporal, como en las artes plásticas, un arte posobjetual. Es más, si lo pensamos desde el lugar más común de la danza encontraremos que, paradójicamente, la fugacidad del fenómeno dancístico, las consecuentes dificultades para aprehenderlo o la falta de un sistema de notación efectivo han hecho de esta disciplina, el gran arte de la desmaterialización que en apariencia contraviene y condena al fracaso a los postulados de la danza conceptual.

Como es bien sabido, las corporalidades que se posicionan, aunque “cotidianas” (en el siguiente capítulo ya ahondaré sobre este término), sin formación técnica academizada y disfrazadas de neutralidad y transparencia, no dejan de vivenciar la experiencia de la relación material entre cuerpos y espacio, coordinadas de las que se toma el minimalismo al expandir el vínculo objeto-espectador, acercándose a la sensibilidad teatral. De este modo, encontraremos que no hay una retirada de la percepción o sustitución del movimiento por el lenguaje, y la palabra no prevalece sobre el movimiento, como bien lo argumenta Cvejic:

No obstante, la forma proposicional de las llamadas prácticas de danza conceptual comparte con el arte conceptual la auto-reflexividad, aunque mucho menos discursiva o epistemológica, y en cambio, mucho más perceptual/anti-esencialista, por lo que

trabaja principalmente con la materialidad de la danza, y con la experiencia perceptual y la interpretación del espectador (94).

Por otro lado, no es una novedad decir que cualquier obra de danza tiene un concepto, que su construcción se basa en un ordenamiento lógico de ideas, en las que se cuelan creencias, valores y significados. Pero más allá de esta obviedad, ¿qué queremos decir cuando decimos “danza conceptual”? Como ya vimos, no se trata de remplazar la emoción, y menos aún la percepción, por un intelectualismo que seguramente tendría un mejor tratamiento en un ejercicio de escritura en papel o pantalla (sin olvidar que la teoría es una herramienta fundamental para tal autorreflexión, lo que no es equivalente a que sea una práctica conceptual). Tampoco pretendo polarizar al campo dancístico e instalar por un lado al sentimiento y por otro al pensamiento, de un lado a la danza y por el otro a la no danza.

Sin que este tipo de maniqueísmos sean de mi interés, sirvan para fines ilustrativos y aclarativos de lo que en adelante pretendo tratar: una propuesta que considere al pensamiento directamente asociado a la acción (no restringido al ámbito de lo lógico ni del puro significado, sino como la incorporación de situaciones, vivencias e interlocuciones que lo hacen material, es decir, que lo implican en un hacer y en un habitar un tiempo y un espacio), que critique la construcción generalizada de lo que es un cuerpo y su exclusiva manera de mirarlo. En otras palabras, el término de mi interés podría servir como una invitación a la renovación de las proposiciones dancísticas arriba esbozadas, si acaso una suerte de oposición a la obra de danza considerada como algo sustancial, es decir, como un “objeto” formal, símbolo de un determinado estilo, lenguaje o técnica, aspiración de un cuerpo ideal (instrumental).

Se plantea entonces, además del deslinde de la noción de “concepto” interpretada como “un acto de generación de la mente en su alejamiento de la inmediatez de las impresiones sensibles y de las representaciones particulares, en su elevación a una significación universal” (Marchán Fiz 251), una problematización de los cuerpos que se visibilizan en el danzar, lejana a la dicotomía entre percepción y reflexión (que se traduce, en términos de Kosuth, en la de arte-estética).

Más que a un estilo atrapado en una nominación, pensar en la danza conceptual inaugura una problemática del arte que merece nuestra atención en la medida en que anuncia otras prácticas que ya sin etiqueta y desvinculadas de un campo disciplinar particular, incitan a poner otros cuerpos en escena, a pensar acerca de la producción encarnada de pensamiento y a explorar los vínculos entre cognición y percepción que se balbucean desde ellas mismas.

Sugiero prestar atención a las estrategias artísticas que traen consigo el cuestionamiento al orden de visibilidad del espacio sensible y común en el que operan; a aquellas prácticas que ya no apelan a la representación narrativa, que no se limitan a un acto de inteligibilidad lingüística ni tienen como fin el control y la distribución del tiempo-espacio de los cuerpos; a danzas que desborden su condición artística autónoma, que no reclamen su inserción en ese mundillo del arte que se piensa aséptico, a pesar de su intento fallido por restringir la contaminación de la realidad circundante, colmada de por sí de creatividad; a prácticas que se desborden y expandan su movimiento, reflexión, experiencia y afectividad, y que pongan por delante la indisciplina del cuerpo, sus condiciones particulares de producción y el encuentro con los otros. Lo que se espera es que se dé visibilidad a la organización de cuerpos en el tiempo y en el espacio que discrepen del poder consensual y de la

distribución de lugares y roles asignados a artistas y espectadores; también que se conciban cuerpos en constante cambio, reordenamiento, construcción y deconstrucción, que alimenten procesos de investigación que quiten el dedo del resultado como propósito para redirigirlo al acto mismo de crear, al estar siendo en el que arremete la interacción social y en el que el espectador, colega, coreógrafo, crítico o gestor, se vuelve fundamental para el diálogo y el hacer. Al volver consciente la relación con otros cuerpos, que no se limitan al de los otros bailarines o performers, queda apabullada la necesidad del ejecutante de buscar el movimiento interno y auténtico que, a fin de cuentas, es una búsqueda que demanda un cuerpo inexistente, el autónomo e individual.

Para dar cabida a esta amplitud de prácticas, y porque inexorablemente el concepto de danza queda rebasado, en un primer momento apelo al uso de la noción de coreografía expandida y no de “danza expandida”; porque en esta última aún siento una palabra bien inserta en lo disciplinar y porque hablar de coreografía me permitirá salirme del medio “danza”, pero también incluirlo, al igual que a otros tantos. Sé que de entrada es necesario resignificar al propio concepto “coreografía”, al que se le ha definido como un estilo, lenguaje o técnica que cumple una función normativa o como una forma o estructura que ha encerrado a la danza y coartado su libertad que, por ejemplo, es evidente en el baile popular, con todo y que éste también se conforme de pasos codificados. En palabras de Cvejic, “un concepto tan cerrado de coreografía se basa en un acuerdo (‘lo que sea que sea tu composición, necesariamente debe concernir al movimiento corporal y a parámetros de tiempo y espacio’), y en un dispositivo de producción jerárquico (el coreógrafo transfiriendo conocimiento a los

bailarines a través del modelo mostrar-copiar o del material moldeado sobre sus cuerpos)” (3).

Sin embargo, la técnica formativa, los espacios de presentación que de forma histórica distribuyen la visibilidad de la escena, también son elementos que han acotado al movimiento y a la propia idea de lo que es la danza, y que rebasan a la captura coreográfica.

Frente a tal crítica existe la posibilidad de pensar a la coreografía como una noción abierta que requiere de otras herramientas (ciertamente otros medios reconfiguran nociones enclaustradas) –teorías, lenguajes diversos, historia, artes visuales, teatralidades, cultura popular, música, cine, medios digitales, movimientos cotidianos y propios de la escena y un gran etcétera– para favorecer prácticas con reglas singulares que impidan caer en la fantasía de los tipos ideales. De este modo, la especificidad coreográfica se determina en cada proyecto, ya sin apago exclusivo a ningún medio (al de la danza, por ejemplo). Y esto es muy importante porque después de la historia hasta ahora recorrida, sabemos de sobra que creer que la fuerza de una verdad es total, obliga a denominaciones que pueden volverse dogmáticas y que orillan a realizar acciones en su nombre sin cuestionamiento.

Si bien a la coreografía la podemos entender de manera generalizada y abstracta como la “ordenación de patrones de movimiento y el corpus de dispositivos que dan visibilidad a la organización de cuerpos en el tiempo y en el espacio”, y de manera muy limitada como “el arte de hacer danzas”, veremos a lo largo del siguiente capítulo, un acercamiento a las diversas formas de entender el concepto en la historia de la danza, en donde se revela cómo cada momento establece sus propias pautas contextuales y de concepción del cuerpo y el arte. Este proceder da paso a la articulación entre el

pensamiento y su encarnación en cuerpos singulares y sus relaciones, se guía de preguntas y problemas específicos que sólo se pueden resolver mediante la adopción de dispositivos diferentes para cada situación e insiste en la potencia del movimiento que no necesariamente proviene de la danza vuelta una profesión que estetiza cuerpos.

Hasta lo ahora revisado vemos que la coreografía puede fungir como dispensadora de vocabularios de movimiento a través del medio dancístico como el único posible para su proceder. En lo que sigue repararé en la noción de lo coreográfico entendida como una práctica que expandió sus capacidades y restó importancia al dominio y espectacularidad del cuerpo, a su condición metafórica, al espacio teatral, así como a la función expresiva del movimiento orquestada por una cabeza al frente, para apelar a estrategias que ya no tienen que ver sólo con el arte del danzar entendido como el baile profesionalizado. Saldrá a la luz cómo la función autoral y artística de la danza siempre estará en duda porque todos tenemos la posibilidad de bailar. Y así, el coreógrafo colombiano Álvaro Restrepo nos recuerda la dimensión performativa de la danza: “Sí, porque resulta que bailarín en este país somos muchos, somos todos, este es un país que baila. [...] Aquí en Colombia, si tú le dices a tu papá ‘quiero ser bailarín’, seguro te responde: ‘¿bailarín? Eso no es una profesión, eso es rumba’”.

El objetivo último es dar cuenta de que la coreografía no se puede reducir a la individualidad de un cuerpo, al del que danza o al del coreógrafo creativo. Se reivindica que la coreografía tiene vida gracias a las múltiples corporalidades que nos interpelan día a día, a aquellas que la filósofa catalana Marina Garcés define como las “que no canta[n] las promesas de un cuerpo liberado, capaz de hacerse y reinventarse a sí mismo, como había invocado desde distintos movimientos políticos, sociales y

culturales a lo largo de la segunda mitad del siglo XX” (*Un mundo común* 66), porque el actuar coreográfico se hace de cuerpos que no apuestan por la autonomía (de la razón, de la política, del individuo, de deseo), porque saben que para ser y hacer han de tener en cuenta a todos los demás: “más allá de la dualidad unión/separación, los cuerpos se continúan. No sólo porque se reproducen, sino porque son finitos. Donde no llega mi mano, llega la de otro. Lo que no sabe mi cerebro, lo sabe el de otro. Lo que no veo a mi espalda alguien lo percibe desde otro ángulo” (30). Tal desapropiación lleva a la construcción de experiencias basadas en la alianza y la solidaridad de cuerpos singulares, de sus lenguajes y mentes, para develar la falacia de la presentación en escena de sujetos deshistorizados que esconden las propias experiencias a fin de mostrar una presencia autoral (la del coreógrafo-artista).

Finalmente, esta movilización pone a prueba y complica el campo firme y disciplinar de las artes: quienes lo producen y ejecutan se describen como coreógrafos y ya no como bailarines, se abren al diálogo con otras disciplinas y con su propia realidad, de la que en gran medida depende su obra; además, se saben capaces de reconfigurar su posición respecto al poder, de reconstituir las relaciones entre subjetividades dadas dentro de sus prácticas y de hacer de la bien conocida interrogante de Espinoza, “nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede un cuerpo” (127), una pregunta coreográfica. En este sentido, podríamos pensar a las obras coreográficas no como declaraciones sino como preguntas constructoras de acontecimientos, invitaciones al diálogo reflexivo a partir de acciones materiales (cualquiera que sea este material) que exijan al espectador y al mismo creador iniciar una querella con sus propias resistencias.

CAPÍTULO 2

Rastreo y uso del concepto *coreografía* en un fragmento de la historia de la danza occidental

El concepto

Con el fin de visibilizar el desplazamiento y la apertura del concepto “coreografía” será necesario hacer una revisión histórica del mismo, en la que se haga notar que su significación es una construcción que no es absoluta y, por tanto, está abierta y permeable a las exigencias de la contemporaneidad. Bajo este horizonte, exponer una definición que se pretenda unívoca es una tarea difícil y probablemente inútil, porque, en primer lugar, y como sucede con cualquier otra palabra (que se llena de contenido sólo en la práctica), su uso y significados están íntimamente entrelazados con un contexto. A esta dificultad se le añade que deriva de una etimología ambigua.

Si se revisa la acepción de “coreografía” en la versión francesa de Wikipedia, se observará que su origen está en la unión de dos vocablos provenientes del griego antiguo: χορεία / khoreía (choreia), “coro de baile” o “danza” (Wikipedia en español agrega que *corea* es una danza circular, que se hace acompañar por un coro, y a la que Homero se refiere por primera vez en su poema épico, la *Ilíada*. En estos términos, sería la síntesis de danza y armonía vocal) y γραφή / graphé (graph), “escritura” o “el acto de escribir”.

Con este antecedente podríamos intuir que su significado literal es “la escritura de la danza”. Sin embargo, Michel Bernard apunta que *graphein* denota, simultáneamente, “el acto de escribir” y “el acto de pintar o dibujar”, por lo que “puede referirse tanto al hecho de escribir, en el sentido de elaborar o componer danza, como al hecho de darle una forma material y escritural como dibujo en una página en blanco” (193-197). Basta

tener presente que tanto bailar como escribir son actividades corporales. Entonces, si la escritura es un acto que podemos asociar al de componer o crear un texto y, de igual forma, al de materializar (corporeizar) símbolos en una hoja en blanco, el término “coreografía” refiere a la actividad de componer y de escribir una danza (hacer una partitura), en donde la correlación cuerpo-gesto busca hacerse visible por medio de signos. Pero, además, que la escritura implique inscripción material y concreta demanda un cuerpo que, si bien puede tratarse de un grafo (aún seguiríamos en los terrenos de la notación), también estaría apuntando a su extensión al espacio tridimensional, es decir, al trazo de líneas y figuras formadas por un cuerpo en acción, no estático, sino danzante (Franko 106).

Por otra parte, habrá que tomar en cuenta que según Francisco Nodar, en el modelo escénico platónico, el movimiento armónico está en la base del arte coral (*choreia*) que, dicho sea de paso, requiere de un recinto sagrado y de ser ejecutado ritualmente para evitar los malos augurios: el orden en el movimiento, del ritmo, y en la voz, armonía. La combinación de ambas hace de este arte, una disciplina física y espiritual:

El movimiento armónico es la célula generadora del modelo escénico de Platón. Para él la armonía y el ritmo son dos rasgos que diferencian al hombre de los animales, con los que comparte el don del movimiento. El hombre: ‘Adquiere un sentido del ritmo que le hace crear la danza, y cuando el canto sugiere y despierta el ritmo, la unión de esos dos elementos da lugar al arte coral y a sus fiestas’ [Platón, *Leyes*, 8674a] (166).

Se deduce, pues, que dentro del vocablo *choreia*, se encuentran implícitos la armonía y el ritmo en el movimiento.

En este mismo sentido, Susan Leigh Foster ha señalado que los primeros usos del término se entretejen con dos raíces más del griego: *orches* (lugar entre el escenario y la audiencia) y *chora* (noción general del espacio) (*Choreographing Empathy* 16), lo que integra la noción de espacialidad a las de escritura, cuerpo, movimiento, ritmo y voz.

En este punto me parece importante resaltar la larga e intrincada relación que la danza ha mantenido con el texto. Esta relación que se traduce en el entendimiento de la coreografía en términos de notación y que deja claro cómo dicha significación se vincula con un particular periodo de la historia de la danza exclusivamente escénica. Esta última acotación (que refiere a la coreografía afín a los espectáculo dancístico) se vuelve relevante cuando leemos la aclaración que Bernard hace sobre la palabra *chorus*, “coro”, que de origen involucra una actividad colectiva y ritual, pero no escénica, “un recordatorio indispensable, en tanto que no existe otro término griego para designar a la danza que no tiene esta dimensión social y que remite más exclusivamente a la manifestación corporal del movimiento” (193), y que Friedrich Nietzsche constata cuando habla de la afinidad entre canto, danza mímica y orador: “El ánimo del oyente se liga al coro y es conducido por su música excitante a representarse al actor, cuando éste aparece, como un ser sobrehumano” (ctd. en Rivero Weber XXVIII). Ante estas advertencias habrá que cuestionarnos qué tanto permanece en las danzas escénicas el componente ritual indisociable del vocablo, esto a pesar de que, de origen, *chorus* no refiere a éstas. Quizá este componente se encuentra en el grupo de bailarines que danza al unísono, en donde radican el poder y el vigor del movimiento o en los propósitos íntimos de cada coreógrafo, pero creo que es una consideración en la que aún se puede ahondar.

Por otra parte, no está de más mencionar que el hecho de que *chorus* no refiera a la mera manifestación del movimiento volverá indispensable la invención de un término paralelo y ya en desuso: el de *orchésographie* (como señalo arriba, *orches* refiere ya a la relación escenario-audiencia), también “título de una obra escrita en 1588 por el matemático y profesor de baile jesuita Toinot d’Arbeau, que se presentó como un inventario y descripción precisa de las prácticas codificadas de las danzas del siglo XVI” (Bernard 193). De este manual se resalta el acercamiento a la danza de un joven abogado llamado Capriol, quien al introducirse a la clasificación de pasos de danza, adquiere un alma, al tiempo que observa la mutación de su cuerpo en lenguaje:

El primer tratado coreográfico presenta a un sacerdote que entrena el cuerpo de un abogado. El sacerdote Arbeau despierta a la vida el cuerpo de Capriol y lo enviste con un alma. Por tanto, en este manual de instrucciones está descrita una serie de esfuerzos del sacerdote jesuita y el abogado, quienes al comienzo de la modernidad “alinean el cuerpo” como cuerpo del sujeto. A través de las reglas de la danza el Ser es conformado, para finalmente permitírsele entrar a la red social de los sujetos como un igual. Si parafraseamos un antiguo dicho de abogados: los esfuerzos de la enseñanza están dirigidos precisamente hacia el hecho de que el cuerpo del sujeto ya no es letra muerta sobre papel, sino que es alineado; se convierte en el lenguaje a través del cual la ley cobra vida (Kunst, “The voice of the Dancing Body” 8).

Del desarrollo anterior podemos detectar tres formas tradicionales de entender “coreografía”: el arte de representar en el papel un baile por medio de signos y el arte de componer y distribuir danzas en el espacio, a los que podría añadirseles, el conjunto de pasos y figuras de un espectáculo de danza que vuelve inteligible al cuerpo. El objetivo será expandir estas acepciones para pensar a la coreografía ya no igualada a la danza y cada vez más devuelta al terreno de lo social.

El rastreo del concepto en la historia de la danza

En su trabajo *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, Leigh Foster señala que en el *Oxford English Dictionary*, encontramos dos usos del término “coreografía”. El primero de ellos está ligado a la identificación entre danza y coreografía, es decir, al proceso de enseñar y aprender a bailar, así como a la labor de crear una danza (este uso se asocia a “el arte de danzar”). El segundo uso, “el arte de escribir danzas en papel” (de hacer notación), aún lo encontramos registrado en la obra de Laban, *Choreutics* (1966), quien señala al coreógrafo como aquel personaje encargado de anotar las propiedades espaciales y rítmicas de los movimientos a través del uso de símbolos abstractos. No obstante, el que para Leigh Foster es su uso actual, “el acto de ordenar patrones de movimiento”, no está contemplado en ninguna de las dos definiciones (15-16), una ausencia que pone al descubierto los desplazamientos y transformaciones del término, reflejo del devenir de las sociedades que lo adoptan y adaptan para explicar sus prácticas particulares.

Si partimos del hecho de que no existe término vacío de historicidad, bien vale la pena acentuar que el discurso detrás de la coreografía también está sustentado en criterios “históricamente revisables de inteligibilidad que producen y conquistan los cuerpos que importan” (36), como argumenta Judith Butler en relación con el sexo y el género. Teniendo presente este supuesto, observaremos en el siguiente recorrido cómo se irán destejando construcciones ideales del cuerpo que se han materializado a fuerza de repetición a través del tiempo y que relegan a otros de su capacidad de danzar. Sin embargo, si cada concepción de la coreografía ha fijado fronteras e inculcado normas a los cuerpos y a su movimiento, es la misma historia la que las ha desmoronado. Así,

las siguientes páginas son un intento por destacar el uso que se le ha dado a la palabra “coreografía”; pretendo poner en evidencia su transformación y carácter provisorio, para al final acercarme a la forma de concebirse en tres diferentes trabajos: *Trio A*, de Yvonne Rainer, *Cover* y *Videoclip*, de Magdalena Leite, los dos primeros, cercanos a la idea de coreografía expandida; *Videoclip*, más próximo al tránsito hacia la noción de lo coreográfico, un pensamiento que desborda totalmente al campo disciplinar y artístico y se inserta en el terreno de lo social. Ya iremos viendo.

Como no es mi intención ahondar en esta historia, en lo que sigue sólo subrayo los momentos que se han considerado (seguramente de manera arbitraria) claves en el devenir de un fragmento de la danza occidental.

Notación

Para iniciar este rastreo remonto a las prácticas coreográficas (aún no llamadas así) de Europa occidental de finales del siglo XVI y principios del XVII,¹⁵ cuando la composición dancística está aparejada a una suerte de función pedagógica en la que la sucesión de pasos y figuras se enseñan y montan por un *maître de danse* (maestro de danza). Es importante situar este aprendizaje dentro de las sociedades cortesanas que como bien describe Norbert Elias en su libro *La sociedad cortesana*, participan de un sistema axiológico-social en el que la etiqueta y la ceremonia son códigos de los que se derivan la valoración de la conducta y el prestigio de cada individuo, lo que le daría un lugar en la jerarquía social:

¹⁵ Como las mascaradas inglesas y francesas y el *intermedi* italiano.

Desde esta perspectiva, no es difícil entender la particular moderación de la conducta, el exacto cálculo de los gestos, la matización constante de las palabras, concisamente, la específica forma de racionalidad que se hizo una segunda naturaleza en los miembros de esta sociedad, que éstos sabían manejar sin esfuerzo y con elegancia, y la cual, así como el específico control de afectos exigidos por este manejo, eran, de hecho, imprescindibles en esta sociedad, como instrumento de la continua competencia por el status y el prestigio (127).

Es en este contexto, el maestro de danza que tiene el único y gran objetivo de formar a los cortesanos para que muestren nobleza, civismo y gracias delante de la sociedad, adquiere gran importancia. Como ejemplo de ello tenemos al italiano Domenico da Piacenza, quien trabajaba para la familia noble Este creando bailes para sus festejos y celebraciones. La importancia de aludir a tal suceso es que aquí ya es notorio que el quehacer coreográfico es un oficio profesional, lo que otorga un peso a la individualidad del maestro que más adelante se materializará en la invención del sujeto coreógrafo, quien desde su entendimiento y subjetividad (claramente permeada por un contexto) será el encargado de organizar los elementos que configurarán una coreografía.

De da Piacenza también podemos destacar su tratado *De arte saltandi et choreas ducendi* (*Arte de danzar y dirigir conjuntos*), de 1425, en el que establece la siguiente serie de elementos básicos para hacer de la danza una demostración de destreza tanto corporal como intelectual: la *misura* (que consiste en entender el tempo de la música y el cómo se mueve el cuerpo dentro de ésta), la memoria (que implica recordar los pasos, su orden y duración, así como la forma en que estos se acomodan en cada pieza musical), la manera (*maniera*), la *misura di terreno* (que controla y modera el movimiento del cuerpo y la danza) y la agilidad mental (Kinder 2).

En el siglo XVI, Catalina de Medici introducirá en la corte francesa las fiestas “a la italiana”. A estos divertimentos en los que sobresale el diseño espacial por encima de la técnica de los danzantes (por lo que ya era preciso contar con un buen organizador de danzas, léase, un buen coreógrafo), se les conocerá como “ballets”, y serán utilizados no sólo como entretenimiento, sino también como una propaganda política que reposa en las evoluciones geométricas del cuerpo cada vez más inaudible. Desde este momento queda anunciada una de las consecuencias más importantes del ballet: la ausencia de voz del bailarín, la anulación de los sonidos provenientes del esfuerzo físico (de la respiración) y de los producidos en los deslizamientos a lo largo del espacio.

En los divertimentos, la danza no será un arte independiente ni el componente principal: fungirá, más bien, como un acompañamiento, un adorno que aparece entre las entradas, un decorado de las partes cantadas o actuadas, o que se asoma a la par de las escenas musicales o de malabares. Para Jennifer Nevile, este papel aparentemente secundario de las danzas es lo que, en gran medida, provocó que los procedimientos coreográficos de aquellos espectáculos sólo llegaran hasta nosotros como una serie de cifras o, incluso, como una breve descripción de patrones y formas geométricas, lo que ha resultado en la carencia de discusión académica sobre su significado y sobre las estrategias que los maestros de danza utilizaban para componer (29).

Sin embargo y tomando en cuenta que estos espectáculos eran una alegoría política en la que la identidad de los bailarines y los papeles que representaban reflejaban la jerarquía y el poder de la sociedad, podemos intuir, como antes he mencionado, que los maestros de danza tuvieron una gran tarea: la de reflejar una estructura social a

través de los trazos y figuras que formaba sus danzas. Además, ya es de notar que cuando el quehacer coreográfico se concentra en esta sola figura, ésta tiene gran parte de la responsabilidad de remover y promover significados. Leigh Foster señala en su artículo “Textual Evidances”:

Seleccionados y asalariados a petición del rey, estos maestros de la danza ejercen una influencia enorme sobre los procedimientos pedagógicos, estilísticos y de evaluación. Su designación como especialistas y el enorme número de horas que pueden dedicar al entrenamiento de la danza aparta del común a estos performers. Las habilidades que demuestran, aunque claramente provenientes de la matriz estética del léxico social de la danza, exceden cada vez más el alcance del amateur (233).

Por su parte, Nevile sostiene que: “Los maestros de la danza [...] estaban interesados en, y eran capaces de, producir significado en sus creaciones artísticas desde el uso de los elementos más minúsculos, como pasos individuales, hasta el de elementos a gran escala, como la estructura total de una pieza de danza” (29). Así, más allá de hacer visible un cuerpo atlético, con gracia, control y agilidad, aquellos quienes situaban y organizaban los movimientos debían usar cada elemento a su disposición para transmitir posiciones y jerarquías, en este caso, patrones visualmente agradables que hicieran referencia al orden social y cósmico hegemónico. Combinando formas y figuras, estructuraban y codificaban significados:

Mientras que la presencia de figuras geométricas –un cuadrado, círculo o triángulo, por ejemplo– puede no significar mucho para un público del siglo XXI, la situación era la opuesta en la Europa medieval y renacentista, puesto que entonces las figuras geométricas, tanto planas como sólidas, eran una manera de representar el cosmos. La figura de un cuadrado, por ejemplo, representaba la tierra, mientras que un círculo

representaba el mundo divino y un triángulo (o una pirámide) representaba el camino de un mundo al otro: desplazamiento de la vida física, sensual, hacia un entendimiento intelectual de la esfera de lo divino. Para los desinformados o ignorantes, la danza podía ser vista como una secuencia de pasos o movimientos a través del espacio y del tiempo: un espectáculo de movimiento glorioso pero efímero sin ninguna repercusión perdurable, una racionalidad subyacente o ciertas consecuencias del comportamiento de hombres o mujeres. Pero para los espectadores educados, informados, la danza era mucho más que eso. Ellos buscaban orden en los movimientos y reconocer ese orden era tanto una prueba de su actividad y altura intelectual como un estímulo para llevar una vida virtuosa. (Nevile 30)

Pero además de la organización de estas figuras que comprendían la estructura macro de la coreografía, los maestros de baile también tenían la posibilidad de elegir los movimientos individuales necesarios para cada momento de la danza, repitiéndolos y acomodándolos en diferentes secuencias. Como resultado, al final del siglo XVII cada personaje representado en escena tendría sus propios pasos: los faunos, pastores y campesinos ya no bailarían igual entre ellos, y expresarían a través del movimiento su propio perfil. Así, se empezarán a recolectar caracteres, figuras y gestos que se harán coincidir con símbolos específicos, correspondencias que se reunirán en taxonomías: a diferencia de la ópera-ballet, donde los personajes establecían el ambiente corporal y emocional de una historia con movimientos miméticos, con estas nuevas danzas madurará la tentativa del vocabulario propio de los pasos de ballet (Leigh Foster, “Textual Evidences” 233).

De la petición de Luis XIV de descubrir “los medios para volver al arte de la danza comprensible en papel” (Leigh Foster, *Choreographing Empathy* 17), se desprende uno de los aspectos más importantes del desarrollo de la danza barroca y de la danza en general: la invención de un sistema de notación, una especie de inventario de

movimientos y posiciones del cuerpo en el espacio, que se concibe como un método para que los cortesanos aprendieran los bailes de moda y que promovía las altas habilidades de los bailarines dentro de un limitado repertorio de pasos y gestos.

Pero, además, al fijar la manera en que los signos, tonos, gestos y actitudes deberían manifestar tal o cual carácter, pensamiento o sentimiento, se abre la posibilidad del registro de las danzas y de la estandarización de los conflictos del desarrollo de la intriga dramática. Asimismo, con la adopción de estos sistemas, la danza podrá extenderse más allá de sus propias fronteras geográficas de origen.

Si bien ya en este momento se observa un claro quehacer coreográfico (aunque hasta mucho después será reconocido como tal), el primero en utilizar el término de manera formal será el maestro francés Raoul-Auger Feuillet en su tratado publicado en 1700, que precisamente se titula, *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. A través de dibujos que ilustran patrones de movimiento que se corresponden con la partitura del compás de la música (“Baroque Dance” párr. 1), el tratado de Feuillet puntualiza la existencia de un grupo de elementos de los cuales partir para componer una danza, como la colocación de los pies, los seis movimientos básicos de las piernas (*plié, releveé, sauté, cabriole, tombé y glissé*), los cambios de dirección del cuerpo, las posibles rutas para trazar en el espacio, así como numerosos gestos ornamentales tanto para las extremidades superiores como para las inferiores.

Con el uso de esta simbología se vuelve posible registrar las trayectorias del bailarín y descomponer y localizar sus acciones dentro de un espacio geométrico. De este modo, este sistema es también un experimento en el que se repara que el movimiento danzado puede ser vehículo para transmitir narrativas coherentes, en otras palabras,

para trasladar el movimiento a la escritura. Así, se crea oficialmente el vocabulario propio de la danza, y la coreografía se convierte en el medio de la inscripción de los símbolos en los cuerpos en movimiento.

Representación

Con el paso del tiempo, los sistemas de codificación se irán perfeccionando y acotando para dar paso al desarrollo de la técnica y a su inscripción corporal, consecuencia del entrenamiento y la enseñanza especializada que “coreógrafos” con la capacidad de leer y escribir danzas impartían a jóvenes deseosos por dominar las últimas tendencias dancísticas, al punto de glorificar el virtuosismo.

Ante este predominio del arte de los pasos, de la demostración de la elegancia aristocrática y de la exaltación del mero virtuosismo mecánico, en pocas palabras, de frente al ballet de la corte, Jean-Georges Noverre reacciona, oponiéndole el arte de la fisionomía y del gesto capaz de contar una historia y expresar sentimientos. Se pronuncia en contra de la coreografía entendida como la escritura de caracteres, figuras y señales, incapaz de capturar la esencia de la acción, especialmente de la expresión facial y de las fuerzas producidas en la relación entre cuerpos. Además consideraba que ésta mitigaba el genio del compositor de ballets.

Llamó “coreógrafos” a quienes escribían la danza con ayuda de signos, una práctica que denuncia con gran vigor, como se observa en la siguiente aseveración que encontramos en sus *Cartas sobre la danza* de 1760: “La coreografía aminora el genio, apaga, debilita, el gusto del compositor que la usa” (235). En esta crítica señala que los compositores se han ceñido a la copia de ciertas figuras repetidas desde hace siglos y subraya la importancia de la expresión derivada de las pasiones. Entonces se

pregunta, retóricamente e insinuando una respuesta negativa: “¿Pueden darse preceptos fijos para la acción pantomímica?” (68), con lo que inaugura un acercamiento a la danza como narrativa de historias y acciones que no necesita de la escritura ni del habla. De este modo, el gesto corporal adquiere una función única: significar lo que no se puede hablar; y el propio cuerpo se revela como una entidad lingüística que abre el camino para la completa separación entre la danza y el texto: ésta se reconoce expresiva y su movimiento capaz de visibilizar sentimientos interiorizados sin la necesidad de acudir a otro tipo de discursos.

Para Noverre, la expresión debiera ir más allá de (o, por lo menos, junto a) los mecanismos de la danza (de la técnica y sus cualidades hasta ese entonces reducidas a destreza y características del hombre máquina, saturado de fuerza y agilidad), encarnar la gestualidad corporal y hacer escuchar el grito y la verdad de la naturaleza. Así, la danza “en acción” y los bailarines despojados de máscaras y empleando gestos, figuras y los propios pasos de danza (pantomima) harían visibles sentimientos y emociones para conmover al espectador. De acuerdo a estas ideas, la tarea del maestro de ballet será “repetir la ejecución de una escena de acción, hasta que los ejecutantes hayan descubierto ese momento de realidad, innato a todos los hombres; momento precioso que siempre se muestra con tanto vigor como verdad cuando está provocado por el sentimiento” (68).

A decir de Jacques Rancière, tanto Noverre como Denis Diderot (renovador del teatro, quien en *Conversaciones sobre El hijo natural* de 1758, aboga por la resurrección de la pantomima y contra el artificio del golpe de efecto) buscan el despliegue de la expresión total en el escenario, la vivacidad más que la movilidad efectiva de los

cuerpos, la expresión verídica del pensamiento y las pasiones sobre los principios formales de armonía y proporción:

Lo que proponen Noverre y Diderot, y retomarán los dramaturgos, músicos y actores reformadores de fines de siglo [XVIII], de Calzabigi y Gluck a Talma,¹⁶ es una revolución de la lógica representativa que juega con su contradicción interna. Al modelo orgánico de la acción como cuerpo, al ideal de proporción y a todo el sistema de conveniencias que ligaba los temas a los géneros y modos de expresión, esa revolución opone el principio desnudo de la mimesis como expresión directa de los sentimientos y pensamientos. A las convenciones del teatro y las elegancias del ballet, opone la idea de un arte en el que todo gesto de un cuerpo y todo agrupamiento de cuerpos cuenten una historia y expresen un pensamiento (*Aisthesis* 23).

Con el objetivo de volver visible y legible un pensamiento o emoción, se trabaja en danzas en las que predomine la acción, es decir, las descripciones físicas de los sentimientos representados, los gestos y la expresión facial vivaz (manifestaciones que van del interior al exterior), de manera que se pierda interés en el trazo espacial y en las figuras plasmadas en el espacio. De este modo, el peso del registro cae en la narrativa (en la idea de contar una historia y representar sentimientos a través del movimiento), la que sustituye a la notación, es decir, a la documentación de las secuencias de movimiento.

De manera paralela se reconoce a los maestros de danza como los orquestadores de la acción presentada en el escenario, sus nombres empiezan a aparecer en los programas de mano y su trabajo, a evaluarse en la prensa. Pese a las explícitas críticas

¹⁶ Raniero di Calzabigi (1714-1795) fue un poeta italiano, famoso por sus colaboraciones con el compositor Christoph Willibald Gluck (1714-1787) en sus "óperas de reforma". François Joseph Talma (1763-1826), director teatral y actor francés.

que hace a la tarea de la coreografía, Noverre también percibió la importancia de aquel personaje que compone danzas con la intención de embellecer la naturaleza, emocionar, enternecer y hasta hacer correr las lágrimas. Así, en su Carta I compara al ballet con un cuadro y al compositor de danzas con un pintor, hecho que de paso evidencia que esta disciplina aún necesitaba de otras artes para legitimarse: “Un ballet es un cuadro, la escena es la tela, los movimientos mecánicos de los que figuran en él son los colores; su rostro, me atrevo a expresarlo así, es el pincel; el conjunto y la animación de las escenas, la elección de la música, la decoración y el vestuario constituyen el colorido; en resumen, el compositor es el pintor” (59). Y más adelante, en su Carta III, dice que si un hombre de genio ordena las letras, forma y relaciona las palabras, la danza dejará de ser muda y hablará con tanto vigor como energía: “El arte del compositor, por lo tanto, será el de juntar y reunir todas sus ideas en un solo punto, con el fin de que las operaciones del espíritu y genio se concentren en él” (79).

A principios del siglo XX, el ruso Mijail Fokine se posiciona frente a los principios y estereotipos tradicionales del ballet que lo habían orillado a convertirse en un arte más bien decorativo, y junto con Serge de Diaghilev promueve una nueva estética del ballet que se ve reflejada en Los Ballets Rusos de Diaghilev. En una carta publicada en 1914 en el diario *Times* de Londres, resume en cinco puntos sus ideales estéticos para la coreografía.¹⁷ En general trata de repensar la danza ya no como mero divertimento y

¹⁷ 1. Deben inventarse nuevas formas de movimiento que correspondan al carácter y sugestión de la música, en lugar de adaptar a ésta combinaciones de pasos académicos.

2. Los gestos de la danza clásica tienen razón de ser en el ballet moderno cuando lo requiere el estilo. Las posiciones de las manos deben reemplazarse por las del cuerpo en su totalidad. El cuerpo del bailarín debe tener expresividad desde la cabeza hasta los pies y no debe haber en él un solo punto muerto o inexpressivo.

3. La danza y el gesto carecen de sentido en el ballet si no se ajustan estrictamente a la expresión de la acción dramática.

acrobacia que busca el aplauso, sino como la manifestación de un cuerpo expresivo y como parte de una estrecha relación con otras artes (música y decorado), sin que ninguna se imponga.

En este mismo sentido, hago mención de *Le Manifest du chorégraphe* (*Manifiesto del coreógrafo*), del bailarín y coreógrafo francés Serge Lifar, publicado en 1935. En este documento, la figura del coreógrafo se reivindica como el diseñador, análogo al director de teatro, y se enarbola a la danza como un arte independiente, que nace de sus propios orígenes sin necesidad de ilustrar otro arte o estar esclavizada a la música. Estas consideraciones las hace al nombrar el que, para él, es un lema del siglo XX: "no hay ninguna pieza de música que no se pueda bailar" (párr. 3), consigna que se traduce en la relación "natural" entre música y la danza y que se impregnó en esta última bajo el argumento de que no hay piezas musicales que no se puedan ilustrar.

Para Lifar, la consecuencia de esta afirmación todopoderosa será que la danza renuncie a sus propios medios de expresión para sustituirlos por lo mímico y dramático, y asumir, entonces, el encargo de ilustrar la música. Frente a esta situación redacta su manifiesto, en el que reivindica la necesidad de libertad de creación de las danzas y el nuevo rumbo que debe tomar el ballet, exigencia en la que, además, se alcanza a ver la preeminencia del trabajo del compositor y el vislumbre de la noción de coreografía más cercana a la de composición.

A continuación transcribo sus postulados:

4. Los grupos no son sólo ornamentales; el nuevo ballet progresa desde la expresión del rostro y de éste a la totalidad de las personas en movimiento en cada escena.

5. La danza ha de estar en situación de igualdad con los otros factores del ballet, música y decorado; ningún elemento debe imponerse a los otros. Se ha de inventar todo a cada instante, pero las bases de la invención han de ser siempre las establecidas por tradición centenaria (Salazar 195)

- 1) No podemos, no debemos bailar sobre o acerca de nada.
- 2) El ballet debe permanecer ligado a su fuente: la danza.
- 3) El ballet no debe ser la ilustración de otro arte.
- 4) El ballet no debe tomar su patrón rítmico de la música.
- 5) El ballet puede prescindir de la música.
- 6) El ballet puede y debe ser escrito.
- 7) En caso de un ballet asociado a la música, la base rítmica debe ser creada por el coreógrafo y no por el músico.
- 8) El ballet necesita de una orquesta especial.
- 9) El coreógrafo no debe ser el sirviente del pintor.
- 10) Es necesario fundar un teatro coreográfico autónomo.

Después de haber publicado este manifiesto, “en su libro dedicado a *La danza*, considera aun así necesario llamar coreautor a aquel que realiza dicho trabajo [el de composición]. De este modo, distingue a quien crea la obra, del que la anota y se asegura de la transcripción o notación (el notador) y del que es responsable de la realización práctica de esta creación o de sus remontajes y que no necesariamente será el mismo autor, a quien comúnmente se le llama *maître de ballet*” (193). En esta cita de Bernard encontramos la nítida separación de las funciones de la creación de un ballet. Destaco, por un lado, el hecho de que el “notador” no es más equivalencia del coreógrafo, y, por otro, enfatizo la cada vez más clara fuerza e importancia del “coreautor”: se aprecia cómo el término “coreógrafo” se ciñe al artista que arregla los movimientos de conjunto de un ballet y ya no a “los bailarines que componen sus propias variaciones y cuyo nombre, por lo demás, puede no figurar en el cartel de un espectáculo” (Bernard 193). Así, se refleja el nuevo estatus del creador, en donde la coreografía refiere al arte de hacer danzas y cobra importancia la invención e innovación de pasos y secuencias de movimiento.

En este mismo contexto, en el que se pone énfasis al compositor, podemos situar a George Balanchine, quien introdujo la palabra “coreógrafo” en el ámbito de la comedia musical y del cine norteamericano, noción con la que sustituye la expresión *dance director* para designar a la persona que arreglaba las secuencias danzadas (Bernard 194). No obstante, será con la *modern dance* que encontraremos claramente al término “coreografía” ligado a la composición y al arte de hacer danzas, éste anclado a una idea literaria o una forma musical y a cargo de una figura visible, tal como puntualizo a continuación.

Creación

En el siglo XX (aunque, por supuesto, esta transición se va gestando desde tiempo atrás), la acepción de coreografía en definitiva se reformula para convertirse en el proceso de creación de danzas, “según un conocimiento adecuado, no solamente del cuerpo y de los elementos constitutivos del movimiento definidos por Laban (espacio, tiempo, energía, gravitación) o reformulados por Humphrey (forma, dinámica, ritmo y motivación), sino también de los principios que rigen su representación escénica” (Bernard 194), en donde se destaca la invención y el trabajo original del artista. Aunque este hecho coincide con el surgimiento de la *modern dance*, no se limita a ella: abarca el arreglo de movimientos en una gran variedad de géneros dancísticos, incluidos los musicales de Broadway.

Como ejemplo, en los años 30 encontraremos el texto que, desde el formalismo académico de la teoría de la composición (y en el que entrelíneas se enuncia esta otra concepción de la coreografía), escribe Doris Humphrey, *El arte de hacer danzas*. En éste se propone exponer las técnicas de composición y participa de lo que para ella es

la ola del surgimiento de las diferentes teorías coreográficas impulsadas por un particular contexto sociohistórico (el periodo entre guerras, en Alemania y Estados Unidos, principalmente), el cual provocó que los bailarines se preguntaran sobre lo que estaban bailando, sobre qué otro tipo de danza podría existir y cómo podría organizarse (17). Para ella, a partir de esta eclosión hay un cuestionamiento al corpus de tradiciones dancísticas y cánones de movimientos que se habían esquematizado y transmitido de un siglo a otro sin aparente posibilidad de reinención.

Humphrey añade que esta producción de textos coreográficos desde siempre había sido difícil, debido a que el bailarín se caracteriza por ser un pensador no verbal y desarticulado, anti intelectual, que tan sólo sabe expresarse corporalmente, así que pocos serían los dotados que aceptaran (y pudieran con) la tarea de hilar las danzas y acercarse a los secretos de las secuencias dramáticas. Y es insistente: la mezcla compositor-intérprete es una rareza porque se requeriría que el sujeto dominara la técnica dancística, el elemento necesario para ser aclamado por el público, además de poseer la capacidad de componer (19-20).

Bajo tal advertencia, propone una disciplina de construcción de la danza que rebase al mero instinto, a la inspiración y que precise más que al talento natural del genio compositor, para promover a un nuevo sujeto poseedor de determinadas características indispensables para ejercer el oficio del coreógrafo o, por lo menos, dispuesto a educarse en éste. Algunos de los requisitos que esta nueva figura debiera poseer (o aprender) son: ser una persona extrovertida y observadora de la conducta física y emocional; conocer el cuerpo y tener interés en la mezcla heterogénea de estos (abrir su mente y ser sensible con los otros y sus posibilidades corporales); tener la capacidad de mirar diseños en lo cotidiano, buen ojo (para mirar al cuerpo, a la

arquitectura y a la naturaleza) y oído sensible; adquirir el sentido de la forma y el contraste dramático (para no extraviar el clímax o concluir de manera vacilante); evitar la vulgaridad de la mezcla de estilos; tener un sentido de lo adecuado para eliminar extravagancias, lugares comunes y sensacionalismos; estar letrado en música (leer partituras y conocer su historia); poseer agilidad mental y buen juicio (porque rara vez se otorga tiempo con generosidad en una puesta en escena), habilidad en la expresión verbal para transmitir intenciones y, claro, tener algo que decir porque todavía y pese a los esfuerzos anteriores, el movimiento es sustituto de la palabra y se espera que interprete lo decible. Seguimos en la preminencia del logos sobre el cuerpo.

Aunado a esta enumeración de características, Humphrey enfatiza la importancia del movimiento (a fin de cuentas, lo que observa el público es el resultado de toda la estrategia compositiva que se resuelve en el movimiento mostrado en escena), del diseño, dinámica, ritmo y motivación. Sostiene que el movimiento fraseado (aquel que tiene un “gasto de energía a tasas variables, seguidas por un descanso” 56) es agradable y, por tanto, es el que debería imperar en toda composición. Y como una frase se conforma por un diseño espacial al que le sigue otro, lo que necesariamente implica una sucesión en el tiempo, ya no entenderá a la coreografía como la mera “organización de pasos de danza en todas direcciones” (40) ni como la representación de emociones por medio del movimiento, sino como la organización de frases de movimiento en el tiempo y en un espacio escénico, capaz de transmitir ritmo y armonía. Con esta última definición se acentúan los atributos simbólicos de los cuadrantes que conforman un escenario, así como los trazos y rutas que se bosquejan en éste.

En diálogo y confrontación con Humphrey, en su libro *Memoria de sangre*, Martha Graham tomará distancia de la palabra “coreografía”, como lo constatan las dos

siguientes citas: “Doris [Humphrey] y yo teníamos un punto de vista completamente distinto sobre la coreografía, término que yo no había oído hasta que llegué a Nueva York. En Denishawn¹⁸ sólo se inventaban danzas. Doris creía que podía enseñarse todo utilizando normas y diagramas. Yo lo había considerado siempre algo más profundo, más visceral” (73). Y luego: “Yo no había escuchado la palabra ‘coreografía’ aplicada a quien realiza danzas hasta que me fui de Denishawn [1923]. Allí no hacías coreografías, sino que creabas danzas. Hoy nunca digo ‘estoy coreografiando’; digo simplemente que estoy ‘trabajando’” (210). Sin embargo, hoy podemos confirmar cómo el trabajo dancístico que emprende bajo el mandato de componer no danzas bonitas sino “reales”, se inserta en la definición de la noción de la coreografía en la *modern dance*, que se entiende como el trabajo de organización de vocabularios de movimiento individuales (tan determinante como la gramática del ballet), según la necesidad expresiva de cada subjetividad: Graham acentúa la expresión, más que para representar, como una manera de mostrar las emociones desde lo gestual y así revelar el origen y la esencia del ser a través de la exploración en la organicidad (lo que sea que esto signifique) del movimiento corporal, una materia maleable, sustento y fuente energética de esfuerzo y resistencia, punto de partida y palanca para el accionar gracias a su fortaleza, elasticidad y agilidad.

Con estos principios se investiga la conexión entre movimiento y estados psicológicos. Y en este camino, una parte de la danza escénica se colma de significados dramáticos y emocionales que buscan hacerse visibles y transmitir un mensaje a través de lenguajes estilizados (otra forma de literalidad distinta a la pantomímica enarbolada

¹⁸ Escuela fundada en 1915, en la que se formó Graham y que sienta los principios de la danza moderna.

por Noverre), sea para decir sobre la propia individualidad o para hacer una crítica social. Pero, además, ahora la coreografía es visiblemente un acto creativo a partir del que se formulan nuevos movimientos capaces de expresar preocupaciones personales al tiempo que pretenden ser universales. En palabras de Leigh Foster: “La coreografía comenzó a concretar el proceso único a través del que un artista no sólo organizaba un movimiento inventado, sino que fundía movimiento y emoción para producir una declaración dancística de importancia universal” (*Choreographing Empathy* 44). Esta afirmación coloca sobre la mesa el retorno a un problema asociado a la notación: la unificación de los patrones del acto de bailar en escena, pero también la pregunta sobre si es posible hablar de universalidad desde miradas que siempre serán locales, en otras palabras, partícipes de un tiempo y espacio peculiar.

Desde 1925, Graham crearía danzas para ella misma, es decir, para su propio cuerpo, con lo que alcanza el binomio imposible (o difícilmente existente) que Humphrey había señalado (y del que ella misma era portadora): fue compositora a la vez que intérprete, doble disposición que acentúa y asienta uno de los dos sellos que caracterizan los inicios de la *modern dance*: la forma del *solo* (la composición para un solo intérprete),¹⁹ junto a la libertad del movimiento que también defendería al tiempo que contravendría: para ella cada estado de ánimo encontraba su forma y estructura rítmica en combinación con lo simbólico y los requerimientos dramáticos; no obstante, serán estas mismas correspondencias, expresión interior-movimiento, las que más adelante

¹⁹ Aunque con la *modern dance* desaparece la idea de las primeras figuras diferenciadas de los cuerpos de ballet (características de los ballets del siglo XIX), que terminaban dando saltos y giros y rodeando a los solistas que ocupaban el centro del escenario, más que reforzarse la idea de “grupo”, que podría promover una relación más democrática entre bailarines, hay un enaltecimiento de la figura del coreógrafo, lo que queda reflejado en el nombre de las distintas compañías (Graham, Limón, Cunningham, etc.).

motivarán a sus discípulos a sistematizar un lenguaje de movimiento. De aquí resulta una técnica codificada transmisible a otras generaciones ya como parte de la formación del cuerpo de danza, y será la que constriña la libertad de movimiento de quienes se le adhirieran. A fin de cuentas no existen sujetos en solitario, y la capacidad de acción está condicionada por regímenes del discurso/poder.

Me interesa resaltar esta codificación (un síntoma recurrente en casi todos esos lenguajes que se inician de la mano con la experimentación) porque, con base en estas prescripciones muchas obras empiezan a construirse como si el coreógrafo tuviera las piezas del rompecabezas, que luego mezcla en fórmulas ya probadas, a las que se edulcora con vestuarios y luces diversas. Parece, pues, que hay una indiferenciación entre el significado del trabajo de composición y el traslado al escenario de movimientos previamente estructurados a partir de técnicas que tienen como objetivo formar al cuerpo, sin siquiera hacerlo consciente o explicitarlo como una postura estética. Es esta falta de posicionamiento la que, para mí, vuelve cuestionable dicho proceder.

Otra economía del movimiento

La negación de cualquier referencia (literal o psicológica) en el movimiento organizado para hacer una danza, la encontramos como lugar común con Merce Cunningham, quien renuncia a la idea de que ésta deba constituirse por gestos con intención literal o por secuencias y ritmos estructurados para transmitir una idea clara al espectador. Para él, el movimiento no se explica por referencias o empleando ilustraciones, sino en cuanto tal; es decir, como un hecho y no como las sensaciones que se tienen respecto a él. Resumo esta idea con las palabras del propio coreógrafo:

En mi trabajo coreográfico, la base de la danza es el movimiento, es decir, el cuerpo humano moviéndose en el tiempo y en el espacio. La escala de este movimiento varía desde el reposo hasta la cantidad máxima de movimiento (actividad física) que una persona es capaz de producir en un momento dado. Las ideas de la danza proceden del movimiento y, a la vez, están con el movimiento. No tienen ninguna otra referencia (35).

Con esta nueva reivindicación de autonomía (del movimiento con respecto a la labor de tener que decir algo), la jerarquización entre los componentes que hacen una danza queda en cuestión: junto con Cage

rechaza la razón de ser de una relación entre movimiento y sonido que siempre ha iluminado y revelado el destino entre estos dos lenguajes, para crear, en cambio, un espectáculo que no se basa en la vinculación y la imitación recíprocas, sino que vive en la afinidad, en una relación íntima, en la que la danza y la música están libres de subordinación mutua, llegan más bien a producir algo independiente, pero cargado de sintonías y semejanzas (Celant 19).

De acuerdo a esta cita, la coreografía debería estructurarse a partir de sus propios elementos (y cada compositor irá develando cuáles son), en este caso, del movimiento exento de expresividad agregada y de la exaltación de las pasiones, y empleando formas de composición que no parten de frases lógicamente escalonadas. Siguiendo este sentir, Cunningham rara vez trazaba sus coreografías yendo de un principio para seguir hasta el final: “Es más probable que haga una serie de cosas, secuencias cortas, pasajes largos, en las que solo intervengo yo, y quizá uno o más bailarines, a veces la compañía entera. Entonces, por azar o por otros métodos, tomo una decisión respecto al orden” (37), esto con el fin de minar el encadenamiento lógico de las secuencias de

la danza y alejarla de las sensaciones personales, misma razón por la que da al cuerpo un tratamiento de objeto.

Para Banes, Cunningham en esencia afirma:

1) Cualquier movimiento puede ser material para una danza;²⁰ 2) cualquier procedimiento puede ser un método compositivo válido; 3) cualquier parte o partes del cuerpo puede ser utilizada (dentro de sus limitaciones naturales); 4) la música, el vestuario, la escenografía, la iluminación y la danza tienen sus propias lógicas e identidades autónomas; 5) cualquier bailarín de la compañía puede ser un solista; 6) se puede bailar en cualquier espacio; 7) la danza puede tratarse de cualquier cosa, pero es fundamentalmente y ante todo, acerca del cuerpo humano y sus movimientos, empezando por el caminar (6).

Se observa que pese a las libertades que promulgó el coreógrafo, aún el foco de la composición está en el movimiento del cuerpo humano técnicamente formado y con gran sostén en el vocabulario del ballet, junto al hecho de que su trabajo tiene como base una compañía formalmente preparada; aunque no quede explicitado en las palabras del coreógrafo, con la estructura de su compañía veremos que la figura del sujeto coreógrafo seguirá a la cabeza. También se nutrirá de un repertorio de danzas estrictamente planificadas y con secuencias y combinaciones que raramente permitirían la improvisación, esto incluso a pesar de su apuesta por el azar.

Hasta aquí es claro que la coreografía ya no es aquella disposición de pasos que se compartían en una comunidad de profesionales, sino resultado de un proceso creativo, propiedad de un artista. Esta definición refuerza la mirada individual y privilegiada del

²⁰ Lo que no significa que cualquier movimiento aparezca en escena. Quizá cualquiera puede ser el disparador de un gesto de danza, pero en escena siempre aparecerá trabajado y preciso, una problemática que más adelante será discutida.

compositor; para Leigh Foster: “El coreógrafo era el que podía sintetizar el conocimiento obtenido a través del oficio compositivo con una visión única e inspirada, un proceso que replicaba y reforzaba el mandato por una danza que fundiera preocupaciones personales y universales” (*Choreographing Empathy* 52). Sin lugar a dudas, ésta es una comprensión que apunta a una visión única, inspirada, en la que se funde lo personal con lo universal y que asegura un lugar especial a las danzas firmadas por la enaltecida figura del artista, análoga a la del genio creador.

Sin embargo, el trabajo coreográfico que se inicia en los años 60 (específicamente en Nueva York), le dará un giro al significado de nuestro término: aunque no pueda ser definido exclusivamente por el impulso que tiene la improvisación (entendida como la serie de principios que guían la invención espontánea a partir de la que se produce material que, luego, será organizado de acuerdo a las singularidades del trabajo en cuestión), creo que ésta es un elemento definitorio, junto con la experimentación colectiva y el uso de los gestos cotidianos llevados a escena (jugar, caminar, dar una conferencia). Con estos elementos se pone en entredicho la concepción y práctica de la coreografía como hasta ese momento era concebida, para iniciar la reconfiguración de su significado que en adelante me interesará destacar y que sitúo en el grupo de artistas reunidos alrededor de la Judson Church Dance Theater (hoy etiquetados bajo el nombre de posmodernos), entre ellos Yvonne Rainer. Según Bernard, ellos

progresivamente desdibujaron y vaciaron la importancia y el papel determinantes del coreógrafo como compositor exclusivo de la danza. Incluso, el mismo concepto de composición se fue volviendo cada vez menos imperativo y legítimo, en la medida en que no sólo ya no se imponía la exigencia normativa de una forma y una organización, sino también, y sobre todo, son rechazadas o desdeñadas tanto la búsqueda de una

significación como la necesidad de una instancia responsable de los procesos creativos y, como tal, detentadora de un poder y de una competencia irrecusables (194).

Como consecuencia de esta desvalorización que se hace de las exigencias normativas para componer, salen a flote los problemas para definir a la danza, su función y estructura, porque si ya no hay una poética todopoderosa a la cual adherirse, entonces, ¿cómo saber qué es la danza?: “En efecto, los coreógrafos posmodernos propusieron que una danza era una danza no por su contenido sino por su contexto, esto es, simplemente porque estaba enmarcada como una danza” (Banes xix). No obstante, las referencias y cuestionamientos a su propia identidad e historia se volverán material valioso para investigar en escena:

Los coreógrafos posmodernos de los años 1960 y 1970 vieron su trabajo como parte de un debate continuo sobre la naturaleza y la función de la danza escénica. Desde los años de ruptura a principios de los sesenta, especialmente durante el período de la Judson Dance Theatre en el que cada regla fue cuestionada, hasta la consolidación de corrientes analíticas y metafóricas de la danza postmoderna en los sesentas tardíos y los setentas, momento en el que los experimentos más tempranos fueron convirtiéndose en estilos reconocibles, los coreógrafos se continuaron preguntando “¿Qué es la danza?” y “¿Dónde, cuándo y cómo debe ser efectuada?” e incluso “¿quién debería efectuarla?” (Banes xxv).

Ante estas preguntas se amplía y desborda la danza misma, lo que implicará la diversificación de la formación de los bailarines, la participación de artistas provenientes de otros medios y el replanteamiento del significado y tarea de la coreografía: cada vez más cercana al oficio y al trabajo que a la inspiración, se concentra en su proceso y ya no tanto en ser el vehículo del mensaje del creador.

Esta expansión de la danza instaure otra sensibilidad en la que el movimiento ya no está preseleccionado y resulta de ciertas decisiones muchas veces arbitrarias o tomadas a través de métodos azarosos, tareas específicas o partituras, por ejemplo. De este modo, se da lugar a nuevos usos del tiempo, espacio y cuerpos, aceptables siempre y cuando cumplan con los principios de limitación y control que cada investigación proponga.

En este contexto, la palabra “investigación” (que en realidad sería “investigación artística”) se entiende como aquella dimensión del proceso creativo (es decir, no discurre sobre un objeto cerrado y acabado, y excede la producción del mismo) que hace de éste un espacio de reflexión y que tiene como propósito, no el resultado como tal, sino el mismo hacer o producir que arroja nuevas preguntas a partir de metodologías que van más allá del aprendizaje y repetición de las técnicas. De este modo, la práctica dancística se inserta en un espacio apto para la discusión y la controversia, en el que los proyectos circulan y se alimentan, y se evade el lugar común que la ha colocado como lo inasible e indecible, para mirarse capaz de análisis e invención de sus propios discursos. Así, la investigación trasciende los resultados puntuales, “no concluye en la presentación de un proyecto, sino en la adquisición de un conocimiento a partir de la práctica” (Sánchez y Pérez Royo 10), además de que no se queda en los formatos disciplinares: hay muchos otros válidos para plasmar el conocimiento adquirido en este quehacer.

Lo que sucede es que cuando la práctica artística ya no se define en relación con un soporte específico sino en su trato singular con una nueva sociedad y una nueva sensibilidad, cuanto, por ejemplo, más se aleja la pintura de la representación figurativa, la literatura del modo narrativo tradicional y la danza del cuerpo

técnicamente formado para el movimiento, surge una complejidad que demanda una estética particular y una investigación sobre los mecanismos particulares de cada trabajo. Desde las normatividades singulares que enmarcan cada proceso, se ensaya la presentación desnuda de la forma subyacente de la coreografía que, al suprimir toda poética hegemónica, resalta la multiplicidad de dispositivos utilizados para componer, capaces de provocar innumerables tensiones en el tiempo y el espacio considerado, según la ocasión, escénico. Y esto sólo se logra al profundizar aquello que Cunningham ya había empezado: elidir del cuerpo (adornos, vestuario y su formación técnica estricta), de la música (para darle peso al silencio), del escenario (luces especiales y utilería), del movimiento (tomándose del gesto más cotidiano y simple, sin efectos ilusorios o referencias literales), de la estructura dramática (ya no hay una estructura ternaria predeterminada, yendo del inicio al clímax para desembocar en un final).

El quitarle el peso a la definición que limitaba a lo coreográfico a ser el dispensador de un vocabulario bien conocido, que reproducía movimiento expresivo (dancístico) y que se dejaba acompañar por música o, por lo menos, por cuerpos estrictamente formados, se promueve un desplazamiento, un “ir hacia la coreografía” que se aleja del movimiento expresivo, unísono y orquestado por una cabeza al frente, y se vislumbran otras perspectivas que expanden cada vez más la puesta en escena.

Cercana al proceder colectivo más que al individual, la relación binaria creador/intérprete queda relegada. El coreógrafo no es más la persona que toma decisiones y dirige a los bailarines. Ya no es quien posee el privilegio de conocer la finalidad de la creación en curso o el vocabulario preciso para llevar a cabo un montaje; su figura se disuelve en el trabajo en colaboración en el que el lenguaje coreográfico

se forma durante el proceso, impulsado por un dispositivo particular. Entonces, las relaciones que se crean entre sujetos, más que converger en una obra están en constante devenir; las subjetividades se transforman y transforman el proyecto que las reúne, impulsan y llevan a cabo proyectos que funcionan como pretextos para estar juntas, para pensarse, reflexionar en el propio quehacer, mirarse y, muy importante, mirar más allá de ellas.

Expansión

El coreógrafo sueco Mårten Spångberg propone pensar y hacer de la coreografía una práctica que rebase la barrera de lo escénico, es decir, concebirla como un campo expandido, una noción que retoma del texto ya citado, “La escultura en el campo expandido” de Krauss, y que actualiza en el terreno de lo escénico. A partir de esta idea, habla de un performance inmaterial, una modalidad expansiva que va más allá del concepto de escena y teatro, y que apunta a situaciones en las que el artista y el público pueden fusionarse sin recurrir a las convenciones de la participación, sino tan solo al acometer la interacción social: “El performance inmaterial es una bienvenida al teatro como situación, en donde las luces han sido encendidas, las puertas abiertas y los actores trabajan en el bar. Lo que está allí es un performance que no puede ser visto o interpretado, sino que debe ser experimentado, un performance en el que los roles del performer y espectador son intercambiables” (“What is the meaning” 12). El resultado de ello es un performance en el que el cuerpo humano formalizado a través de técnicas codificadas, deja de ser indispensable; se desplaza el espacio teatral como soporte para la organización de los elementos coreográficos y así se da lugar a escenarios en los que la línea divisoria entre espectador y artista queda desdibujada.

De este modo, se multiplican las posibilidades de composición, ya que esta práctica se vale de la sola organización de cuerpos, cualquiera que estos sean, y de objetos conjugados con el tiempo y con el espacio, que puede ser el escénico o cualquier otro:

Recientemente el término 'coreografía como práctica expandida' ha sido usado para enfatizar que la organización no está necesariamente relacionada con la expresión, ni la coreografía con la danza; y que la coreografía debe ser considerada como un conjunto de herramientas que puede ser usado tanto para producir como para analizar de forma autónoma a la expresión. Es decir, la coreografía se ha convertido en un conjunto genérico de herramientas, una tecnología o un campo de conocimiento. Es como práctica expandida que la coreografía puede o debe aproximarse a la invitación de las artes visuales, una aproximación que puede darle cualquier forma posible, incluyendo pintura, sonido, un libro, una diferenciación social o algo completamente distinto (Spångberg, "What happened" párr. 16).

Además de reenfocar al acontecimiento dancístico fuera de la cuadratura del teatro, se observa que la coreografía como campo expandido se concibe independiente, sí de la danza, pero sobre todo de la técnica que codifica lenguajes de movimientos y del cuerpo como proveedor de sustento y fuente energética. Con esto se da a entender que si hay una expansión en la danza, ésta empieza en el cuerpo.

En una autoentrevista de Xavier Le Roy, coreógrafo francés que también interroga críticamente la forma y proceder en la danza, se pregunta a propósito de su proyecto *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.*: "¿Por qué pensar que nuestros cuerpos terminan en la piel, o que incluyen a otros seres, organismos u objetos envueltos en la piel?" (135). Para él, la naturaleza de la imagen corporal es fluida y dinámica, portadora de una "asombrosa capacidad [...] para incorporar y expulsar hacia dentro y hacia afuera en un intercambio incesante" (135). Esta cualidad de permeabilidad hace que el cuerpo pueda

extenderse al tacto, con las reacciones y relaciones que despierta en su vínculo con el exterior. Si relacionamos esta idea con la coreografía, encontramos que, 1) puede haber composiciones al infinito porque el exterior no deja de reaccionar y el cuerpo, de incorporar, y 2) la expansión de la coreografía, repito, se inicia por el cuerpo.

Otra de las preguntas que se hace es: “¿Quieres decir que la imagen corporal puede encogerse o expandirse; que puede ofrecer partes al mundo exterior y quedarse partes para sí misma?”, y se contesta: “Exactamente no lo sé. Pero, por ejemplo, según esta idea, cada individuo podría ser percibido como una infinitud de partes extensivas. En otros términos, existirían solamente individuos compuestos, con lo cual la noción de individuo como unidad carecería de sentido por completo” (136). Con la certidumbre de que el cuerpo no es un ente acabado ni cerrado, su fragmentación, desmembramiento, deconstrucción y reconstrucción se vuelven herramientas para explorar cuáles son las limitaciones del mismo, así como para indagar la relación entre éste, el movimiento y la técnica. Así, esta exploración se vuelca a las reglas sociales y culturales materializadas en todos los cuerpos como efecto de una dinámica del poder para ponerlas en duda.

Si bien todo cuerpo está normado, este proceso de materialización “que se estabiliza a través del tiempo para producir el efecto de la frontera, de permanencia y de superficie que llamamos materia” (Butler 28), es un proceso temporal que opera en la reiteración de las normas, que produce y desestabiliza a la vez: con la constante repetición se abren brechas y fisuras por las que se llama a reformular la materialidad de los cuerpos. A decir de Butler, “la resignificación de las normas es pues una función de su ineficacia y es por ello que la subversión, el hecho de aprovechar la debilidad de la norma, llega a ser una cuestión de habitar las prácticas de su rearticulación” (333).

Si la danza produce cuerpos e imágenes corporales mediante la reiteración de determinados movimientos, reconsiderar el contacto constante con un exterior inestable que reacciona al tacto hará que el primer y fundamental elemento de la danza, el cuerpo, se vuelva expansivo y capaz de mutar a través de intercambios e influencia de otros en forma de choque y apropiación. Como consecuencia, las estrategias coreográficas tienen la posibilidad de alimentarse de esos otros cuerpos que se van visibilizando y, por tanto, diversificar su proceder.

Nota sobre la identidad danza-movimiento

En el capítulo “El teatro inmóvil” de su libro *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Jacques Rancière resume la tarea de los espectáculos teatrales de la siguiente manera: “La esencia del poema dramático, había dicho éste [Aristóteles], es la intriga, la concatenación hábil de las acciones que se determinan unas a otras, crean expectativas y producen resultados que las frustran” (140), lo que convierte al teatro en una máquina causal a la que se subordinan los caracteres y la expresión y que es capaz de traducir sentimientos a palabras, gestos y fisionomías (manifestar el interior, los sentimientos, en el exterior, en el espacio teatral), con el fin de provocar el estremecimiento del espectador.

Aunque en el caso de la danza, ya con Noverre encontramos una crítica a la estandarización de los conflictos y de los caracteres que dan interés al desarrollo de la intriga dramática, así como a los signos, tonos, gestos y actitudes utilizados para visibilizar tal o cual sentimiento o pensamiento, aún él refuerza la necesidad de, por un lado, hacer legibles las emociones al espectador, y por otro, ofrecer una narración dividida en escenas y en actos bien delimitados, con su debida exposición, nudo y

desenlace, como se puede leer en su Carta II, en la que señala la importancia de la progresión de la acción, así como de su desenlace lógico:

Una de las partes esenciales del ballet es, sin discusión, la variedad: los incidentes y los cuadros a que da lugar deben suceder con rapidez. Si la acción no marcha con presteza, si las escenas languidecen, si el fuego no se comunica por igual a todas partes, ¡qué digo!, si a medida que se desarrolla la intriga no adquiere nuevos grados de calor, el plan estará mal concebido y mal combinado, pecará contra las reglas del teatro y entonces su ejecución no producirá en el espectador otra sensación que la del frío que lleva consigo (72).

También lo podemos constatar a lo largo de los relatos que diversos coreógrafos hacen sobre lo que esperan de una danza, como se observa en la siguiente cita tomada del libro *El arte de crear danzas* de Humphrey, escrito más de un siglo después de *Las cartas sobre la danza* de Noverre: “Es probable que se componga una danza simétrica ejecutando cada uno de los movimientos con la misma tensión y gran cantidad de fuerza física y deteniéndose cuando la música cesa, sin clímax ni punto elevado. Esto equivale a construir paredes de ladrillo con techo plano que termina donde termina el predio y atreverse a llamarlo casa.” (28).

Si bien con el paso del tiempo el sentido narrativo que claramente se encontraba en los ballets románticos se diluye o, por lo menos, convive con otro tipo de ballets y danzas, la progresión dramática continúa determinante, al igual que su “deber” transmitir emociones (si no, se queda fría): de manera predominante aún hoy en día observaremos “buenas” obras conformadas por frases de movimiento dispuestas de tal manera que dibujan la trayectoria legible que va hacia un clímax y que dejan ver una clara trama, sea literal o abstracta pero claramente articulada.

La insistencia en perpetuar esta estructura compositiva pareciera apuntar a una naturalización de la experiencia estética escénica (Lepecki diría una certidumbre ontológica), en la que sin el fraseo, el movimiento de la danza (por lo menos aquella pensada para mostrarse a un público) corre el riesgo de convertirse en un laberinto perturbador y confuso, lejano a la concepción energética del movimiento (que, para provocar un impulso, parte de un punto de contacto bien definido por su esfuerzo de origen y finalidad última) y al esquema familiar de esfuerzo y descanso, en el que se detecta un orden lógico y perceptible al que el espectador está acostumbrado. Así, se espera y crea una experiencia con forma reconocible, incluso cuando las danzas ya no apelan a un tema literal sino que se inspiran en movimientos de la naturaleza o del propio cuerpo. Este ir de manera fluida y articulada, de una frase a otra, precisa del ritmo como el gran organizador, que mira a la arritmia y a la inmovilidad que no remite a un misterio sino a “hacer nada” en el escenario, como la amenaza de toda progresión y buen término de la danza.

Además de dar cuenta de cómo la validez de una composición depende en gran medida de esta estructuración dramática, es decir, de la progresiva concatenación de acciones, me interesa hacer notar el hecho de que cierto tipo de movimiento es el elemento definitorio del lugar común de la danza escénica, la cual se desarrolla, como se ha argumentado, dentro una cinestesia que elogia al flujo continuo, en curso, incesante, que hace que de manera automática decir “danza” se asocie al movimiento capaz de evocar emociones y de excitar nuestro sentido cinético. No obstante, al mismo tiempo en el que se elogia el movimiento sin cesar, el dispositivo escénico exige al espectador silencio y quietud, en otras palabras, reprimir su propia corporalidad para

observar, con toda la solemnidad requerida, los prodigios que suceden del otro lado.

21

Pero este gusto por la continuidad del movimiento no es una necesidad aislada de la danza. Para Lepecki, la modernidad está signada por un patrón de movilización progresiva que describe y pauta a una civilización que se identifica con la precisión, la eficacia, la expansión y el constante crecimiento. Dentro de esta sensibilidad, la idea del “ser” equivaldría a “ser (o querer ser) móvil”, es decir, al ser que anhela la libertad (la libertad de movimiento), por lo que está en constante avance. Sin embargo, esta situación paradójicamente se convierte en una condena, porque todo deseo se dirige hacia la búsqueda de la movilidad, como lo apunta el filósofo alemán Peter Sloterdijk: “Parece estar operando un automatismo cinético moral que ‘no solo nos condena a la libertad’ sino también a un movimiento constante hacia la libertad” (6). En conclusión, la obsesión por el movimiento provoca una inmovilidad en general, que en la vida cotidiana se ejemplifica con el tráfico que cualquier habitante de ciudad ha experimentado: con el afán de ejercer el “derecho” a la movilidad, quedamos embotellados junto con otros tantos seres queriendo ser movibles. Para Sloterdijk, sólo una teoría tranquila del movimiento podría empezar a criticar esta moderna tempestad. Esta misma obsesión por la movilidad, esa que busca avanzar progresivamente y siempre hacia adelante, se detecta cuando el cuerpo queda absuelto de la obligación

²¹ Para acercarse a una explicación de la asociación casi natural, ontológica, entre danza y movimiento, Lepecki acude a Peter Sloterdijk, quien define a la modernidad en términos de cinética, una energía que se alimenta del avance y del progreso, que entiende como cadenas de movimiento o acciones de las que participan seres continuamente activos: “El término ‘progreso’ no significa un simple cambio de posición en el que un agente avanza de A a B. En esencia, el único ‘paso’ que es progresivo es aquel que lleva a un incremento en la ‘habilidad para dar pasos’. Por lo tanto, la fórmula para modernizar el progreso es la siguiente: el progreso es movimiento hacia el movimiento, movimiento hacia el movimiento aumentado, movimiento hacia la movilidad aumentada” (5).

de contar una historia, ilustrar un carácter o bailar una melodía, y se le solicita explorar el movimiento libre u “orgánico”, sin ninguna finalidad o trayectoria determinada. Aunque esta búsqueda no se proponga la expresión de sentimientos ni visibilice la fuerza primordial o la energía interior de las emociones, todavía conserva al movimiento como la piedra de toque para crear un flujo de energía capaz de ser transmitido al espectador, lo que lleva a que en esta exploración, las imágenes y motivos de la danza no den cabida a “ideas estáticas” (si es que es posible que existan) y que, entonces, conduzcan a la inmovilidad. ¿Cómo podrían representarse en escena temas que no apelan a la movilidad?

Inserta en esta lógica, a pesar de que en su danza serpentina evita narrativas lineales, proyección de emociones dirigidas, técnica de danza virtuosa e, incluso, la apreciación de la belleza física en el bailarín, Loïe Fuller (quien da inicio al trabajo previo de la *modern dance*) produce efectos visuales por medio de telas, luces y sombras, en los que el cuerpo queda envuelto en una ilusión de movimiento, abstracto, pero siempre fluido. En diferentes contextos encontraremos a Duncan, Graham y Humphrey (por nombrar a las coreógrafas hito en la historia de la danza moderna) trabajando por intensificar los movimientos de la naturaleza en su cuerpo (en el caso de la primera, el de los árboles, las olas, los ciclos estacionales), el de la respiración y el de la causalidad de las caídas; así, al tiempo que se distancian de los códigos del ballet, estos casos emblemáticos de los que nuestra danza es heredera, ponen por delante la fluidez del movimiento: en las telas, en el viento, en la respiración o en “la caída y la recuperación”.

Para A. Lepecki,

la “nueva cinestesia” [la que da inicio con la *modern dance*] cae en un contexto histórico de *longue durée* (larga duración), al reciclar las primeras nociones de danza del ballet romántico como movimiento fluido y continuo, conforme a la tradición romántica, los momentos en que el cuerpo queda quieto se perciben con claridad ajenos a la danza [...] Por supuesto que la fijeza de una pose formaba parte del vocabulario de la coreografía, pero dicha inmovilidad operaba semiótica y fisiológicamente como ‘pausa’, con lo que sin duda no corresponde a los movimientos y gestualidades de la danza en sí; además, estas poses y pausas no eran más que una imperfección humana, un arreglo de las formas antes que el ideal de la danza como trayectoria (*Repensar la dramaturgia* 530-531).

Aunque quizá la inmovilidad puede considerarse no más una amenaza sino fuente de recogimiento para luego hacer estallar la expresividad, todavía este cuerpo inmóvil podría no ser más que danza en potencia, un generador, sin ser del todo la danza; poder metafísico, trascendental incluso, pero no coreográfico (Lepecki, *Repensar la dramaturgia* 533).

Pero ¿y qué si el ir de una frase a otra (de los ocho tiempos a los otros ocho) cambia por una frase inidentificable?, ¿o si el cuerpo “quieto” y la carga simbólica que de por sí posee se vuelven la obra? Si el silencio (que abre el espacio sonoro a los ruidos producidos por los movimientos mínimos del ejecutante y de los espectadores –los revolvimientos en las butacas, los bostezos, toses, murmullos y hasta pasos–) pudo ser concebido como música (recordemos a Cage y su composición *4’33*), ¿puede la inmovilidad ser danza e, incluso, abrir el espacio al movimiento y a la conciencia del propio estado corporal del espectador?

Ya Steve Paxton en los 70 señalaba que había capas de movimientos microscópicos que no por eso equivalían a la estabilidad. Sin importar que en escena resultaran imperceptibles, contribuían a la definición de la economía de una nueva sensibilidad

que traería consigo la imperante necesidad de expandir la comprensión de la danza. Con el paso del tiempo encontraremos cada vez más casos en los que una danza mínima y la tensión propia del cuerpo se apoderan de la escena, y desde el vibrante movimiento corpóreo hacen estallar la percepción. En el caso mexicano podemos mencionar a Quiatora Monorriel, un proyecto escénico de los sonorenses Evoé Sotelo y Benito González que abre la puerta para imaginar al movimiento de danza distinto al caracterizado por el ideal del flujo y continuidad de movimiento. Proponen experimentar con movimientos y gestos casi imperceptibles, mínimos, con pasos y acciones que cambian de calidad de manera apenas notable en escenario.

Un entramado: coreografía y política

La noción de coreografía aparejada a la de notación situó a la danza en una cuadrícula desde la que se detallaban las diversas acciones que servirían como patrones para el posterior análisis de cualquier ballet. A partir del sistema simbólico codificado (incluso la siguiente afirmación podría hacerse extensiva a los lenguajes cada vez más unificados de la danza escénica) se solidifica un vocabulario de pasos que se vuelven las piezas de un lego que se pueden combinar de muchas formas para producir diferentes danzas, con el problema (o, quizá, eliminando el problema) de que las especificidades culturales e históricas, las marcas de formación singular, los movimientos y características corporales únicas, quedan asimiladas y homogeneizadas dentro de esta especie de taxonomía que, poco a poco, borra de los anales de la historia de la danza (porque de la historia del arte de por sí está eliminada la danza), personajes, obras y movimientos que desde lo local tejen su propia contrahistoria.

A pesar de que a este intento de aprehensión de la danza no le será posible captar el potencial del movimiento en acto, podrá alentar la aspiración de trascendencia (porque, de alguna manera, la notación autentifica la existencia de un paso, y el paso empieza a existir independientemente de su ejecución particular) y diseminación de las danzas, vía la escritura y apartándose del cuerpo y del contacto entre estos. Pero ¿para qué retomar esta acepción ya en desuso de la noción de coreografía?

Que un sistema dicte las concepciones de tiempo-espacio, pretenda una exclusiva forma de movimiento y sitúe (sitie) a todas las danzas y cuerpos en un mismo plano de entendimiento (un ideal desde el que cada bailarín puede mirar el propio progreso en relación con el de los otros) no es cosa menor. A pesar de que la idea de lo que es la coreografía aparece escindida de la de notación, hoy aún encontramos su huella, porque de esta primera significación se deriva el interés por la técnica y el virtuosismo (que hace desaparecer al cuerpo para mirar sólo la ejecución), así como los problemas alusivos a la autoría y a la división del trabajo dentro de la danza: de inicio, había quienes dominaban la nomenclatura y, por tanto, estaban habilitados para enseñar y montar bailes a quienes ignorantes y subordinados al Estado se dejaban guiar. Considero que este es un hecho que motivó la jerarquización de los roles de quienes, hasta todavía hoy, sujetos a repertorios y estructuras laborales verticales, conforman el campo de la danza.²²

²² No en vano, dice Lepecki que: “Que el primer ejercicio del manual de danza homónimo de Abreu, publicado en 1598, sea una marcha marcial al ritmo de un tambor militar, solo refuerza las posibilidades utilitarias que lo coreográfico trae a la danza y al movimiento para uso del Estado” (Lepecki, “Choreography as Apparatus” 123).

En otras palabras, el concepto y la práctica de la coreografía llegarán a necesitar, producir, reproducirse un "art of command" (arte de mando),²³ un sistema de obediencia cimentado en las identidades danza-coreografía, danza-movimiento fluido, danza-expresividad, danza-armonía, danza-cuerpo virtuoso, lo que fortalece una subjetividad consensual que, mientras más encaja en patrones predefinidos y corporalidades validadas, más se aparta del disenso. Concebida bajo una distribución de lugares, funciones y de cuerpos en el espacio para hacerlos visibles o no, la danza y su historia se vuelven máquinas que distribuyen, autorizan y jerarquizan corporalidades y acontecimientos, lo que trae consigo modos de hacer particular que implican una distribución de lo sensible, es decir, discursos constitutivos aferrados a imágenes ideales y a un orden consensual que delimita y pone a cada voz y a cada cuerpo en su "respectivo" lugar.

Recupero el concepto de Rancière "división de lo sensible", entendido como el "sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas", que fija un común repartido y unas partes exclusivas, que tiene su base "en una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan en esa división" ("La división de lo sensible" párr. 4). Esta distribución define una configuración que cuando queda desplazada, visibiliza lo invisible y entonces el ruido se hace escuchar y la política entendida como el lugar del conflicto y el disenso, entra a escena para producir un nuevo campo de experiencia. Considero importante

²³ Término que se enfrenta a la libertad del bailarín que, según M. Franko, encontramos en la curaduría de los trabajos del coreógrafo William Forsythe (108).

mencionar las dos formas de estar juntos en el espacio común que propone este mismo filósofo en su libro *El desacuerdo*: la política y la policía. Cuando hay una desidentificación con el lugar asignado y se da lugar a algo o a alguien que antes no existía, se desvanece una diferenciación que tenía como objeto mantener una repartición de lo sensible y aparece la política, justo cuando se cuestiona el lugar y las reglas del orden establecido, es decir, a la policía.

A la tarea coreográfica que ordena al tiempo y le quita libertad al danzar, Lepecki le llama “coreopolicia”, a la que enfrenta el concepto de “coreopolítica”, términos compuestos a partir de esta distinción que Rancière hace entre policía y política y que se puede aclarar en la siguiente cita:

Ahora podemos decir, expandiendo el pensamiento de Rancière, que lo coreopolicial impone un acoplamiento ontológico entre movimientos predeterminados, cuerpos en conformidad y lugares de circulación pre-asignados. En contraposición, podemos decir que la coreopolítica requiere de una redistribución y reinvención de los cuerpos, afectos y sentidos a través de los cuales uno podría aprender cómo moverse políticamente, cómo inventar, activar, buscar o experimentar con un movimiento cuyo único sentido (significado y dirección) es el ejercicio experimental de la libertad (“Choreopolice and Choreopolitics” 20).

Para Lepecki, esta problemática está directamente relacionada con el proyecto de la coreografía concebido como un mecanismo que hace de la danza, su presa, quitándole toda la potencialidad que tenía cuando era partícipe de las desmesuras carnavalescas: se suprime el cuerpo caótico para volverlo inteligible. Concibe la coreografía, y en menor medida la técnica, como el prototipo de la inscripción del poder en el cuerpo; más que como una disciplina o una tecnología del cuerpo, un modo de componer, un

registro o un archivo, la mira como un aparato (*apparatus*) de captura: un mecanismo que distribuye y organiza sus relaciones, percepciones y significados (“Choreography as Apparatus” 120). Tomando prestado el vocabulario de Rancière, podríamos decir, es una manera de distribuir lo sensible y de dar, o no, visibilidad a ciertos movimientos o inmovilidades, cuerpos, significados y espacialidades.

Frente a la captura y ordenamiento, a lo largo de la historia de la danza encontraremos múltiples ejemplos de desplazamiento a nivel de la cartografía de lo sensible que movilizan subjetividades y hacen mutar categorías y conceptos naturalizados. El problema de estos casos (y es un problema que retomo a lo largo de la tesis) es que finalmente terminan por participar de la historia de cuerpos disciplinados y que perpetúan la noción de la danza a la que se pretende cuestionar. Sin embargo, con el fin de ilustrar la movilidad del terreno de lo sensible y porque me gusta insistir en que ninguna disciplina o campo está cerrado y sellado para siempre, a modo de paréntesis a continuación menciono algunos ejemplos.

Cuando Rudolf Nureyev impulsó el retorno de la figura masculina al escenario como estrella y adaptó algunas de las obras clásicas para darles foco a momentos de baile exclusivos para los hombres (como solistas y cuerpo de baile), movilizó la estructura del ballet romántico que indicaba que todos los cuerpos de baile debieran ser ejecutados por mujeres y a los hombres les otorgaba sólo el papel de figurantes o “porteadores”, es decir, los encargados de llevar a las bailarinas de una parte del escenario a otra. Cuando, a principios del siglo pasado, Isadora Duncan sale a escena sin zapatillas ni corsé, utiliza música que no había sido compuesta para bailar y danza a favor de la fuerza de gravedad (en contraste con la tendencia de la danza clásica a la elevación etérea del cuerpo por medio de la técnica de puntas y los saltos), hay un

desplazamiento en la configuración de lo sensible en el que el tema deja de tener importancia para señalarla como una obra política (ni pone ni quita nada, Barthes, “Diderot, Brecht, Eisenstein” 99), junto con los mensajes literales y los sentimientos que buscan una identificación entre artista y receptor. Vale más el conflicto que abre en el terreno de la danza artística.

Por supuesto que estas redistribuciones están ocurriendo todo el tiempo en gestos mínimos y en otras latitudes, singularidades muchas veces ensombrecidas por no participar de las tribunas visibles para los circuitos de arte. Para ilustrar esta última afirmación traigo a cuenta el trabajo del pionero de la danza contemporánea y de la danza teatro ecuatoriana, Wilson Pico. Probablemente hoy, su traslado del ballet hacia otros lenguajes de movimiento no implique un quiebre novedoso, pero en su contexto fue un desplazamiento que alteró a toda la escena ecuatoriana. Pico cuenta que en la primera clase de ballet que tomó (entre los dieciséis o diecisiete años, una edad que se considera tardía para iniciarse en esta disciplina), irónicamente encontró en su cuerpo el problema para hacer danza: las variaciones, pasos y posiciones no cuadraban con sus condiciones y aptitudes físicas, y confiesa, “era tortuoso el aprendizaje” (Pico párr. 4). Con la técnica Graham se repite la historia: las posiciones le causaban mucho dolor.

Ante la pregunta, ¿quién debería ser bailarín? A Pico le pareció indispensable trabajar por cambiar la mentalidad que señala sólo a quienes tienen las proporciones físicas y las aptitudes esperadas según parámetros importados. Apunta: “En Europa, para ingresar a ciertas compañías oficiales, las chicas deben tener tales proporciones, tales extensiones, y lo mismo los hombres. Posiblemente los directores necesiten de un gran número de aspirantes para hacer la elección. Eso era algo muy lejano a la realidad

que se vivía en aquel momento en Quito. Y hoy sigue siendo tan lejano a nuestra realidad latinoamericana” (párr. 5). En estas circunstancias, empieza un proceso para reconocer su cuerpo y aceptarlo diferente al esperado pero, desde sus particulares condiciones, fuente de inventiva. Entonces, en 1972 forma el primer grupo de danza moderna en Quito, el Ballet Experimental Moderno, que inicia su propia experimentación sin ningún referente al cual hacerle eco: “Nosotros tuvimos el atrevimiento de hacer danza moderna con los cuerpos de esas chicas [las que conformaron el Ballet] y con nuestros cuerpos, con estos cuerpos que nosotros llamábamos irónicamente feos. Trabajamos con esa fealdad a propósito” (párr. 8). Con la práctica de esas corporalidades deforman las posiciones del ballet clásico, y “de esa búsqueda en la deformación, empezamos a dar nacimiento a un nuevo lenguaje. Un lenguaje que más adelante podríamos llamar auténtico”. Auténtico porque hace de todos los saberes acumulados y procesados en su propio cuerpo (ballet, Graham, las danzas indígenas del Ecuador, que toma y recrea dentro de la danza contemporánea), material de exploración.

También menciono a la cubana Marianela Boán: cuando en 1988 se separa de la compañía Danza Nacional de Cuba, inicia su propio proyecto, Danza Abierta, cercano a “la danza minimalista, de fuerte carga conceptual, y [busca] explorar el gesto natural y cotidiano, complejizado en difíciles combinaciones, con el empleo de la voz (y a través de ella de la palabra articulada) como recurso generador del movimiento” (Martínez párr. 3). En su práctica que funde el movimiento y la palabra, se pone en cuestión hasta dónde llega la danza y desde dónde comienza el teatro. Esta danza no es danza teatro; es una danza contaminada (como se le ha definido), porque, como ella lo indica en la entrevista que se le hace en el 2do Encuentro del Instituto

Hemisférico de Performance y Política, está abierta a la contaminación, es decir, a abrir la danza a la cultura popular, a colaborar con directores de teatro y a trabajar con la voz. Al darle peso a la emoción y al argumento antes que al bailarín formalizado, rompe con la tradición de formación técnica en Cuba.

Como ya referí, la historia de la danza está llena de rupturas y disensos, algunas con más reflectores que otras, y la historia de la danza de nuestro país no es la excepción. Para cerrar este paréntesis, quiero hacer mención de dos obras de dos diferentes compañías mexicanas que ya hace más o menos una década irrumpieron la homogénea gama de obras que el premio de coreografía INBA-UAM acostumbra a mostrar. Y me interesa no porque hayan llevado a escena propuestas absolutamente innovadora; por ejemplo, su apuesta por el movimiento cotidiano es un recurso que desde los 60 se ha utilizado y que, en nuestros días, ya es parte de un canon o repertorio de la danza. No obstante considero que lograron “descolocar” al espectador mexicano, acostumbrado a un cierto lenguaje de movimiento, fraseado y bailado. Por lo menos son momentos que recuerdo de sorpresa y expectativa por lo que se veía venir en la danza de nuestro país.

A prueba de balas (Benito González, 2006)²⁴ y *A manera de homenaje* (Octavio Zeivy, 2007), ambas finalistas del Premio INBA-UAM en dos distintas emisiones, tienen como elemento básico de construcción el caminar en escena. Más que obras son acciones que, de primera, no se podrían catalogar como coreografías cimentada en la identidad danza-movimiento fluido, danza-expresividad, danza-armonía, danza-cuerpo virtuoso, aunque están construidas a partir de los elementos básicos de una composición

²⁴ Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=mK8x4Z0cBVo>> [9 sept. 2016]

coreográfica. Es decir, en los dos trabajos hay una ordenación de patrones de movimiento a través de un dispositivo que da visibilidad a la organización de cuerpos en el tiempo y en el espacio teatral, pero ya sin el engalanamiento de cuerpos virtuosos (aunque en ambos casos observamos bailarines bien formados) ni de movimiento fluido y progresivo, más bien plano y repetitivo. En *A manera de homenaje* aparecen diez personajes que manejan diez podadoras de pasto por entre los bustos de algunos actores de la danza mexicana a lo largo de todo el tiempo destinado a la obra: “Entre ellos, se mueven las podadoras, implacables, rítmicas, amenazantes de cortar los obstáculos. El ruido de las podadoras acompañado por la música en vivo de la banda militar de una primaria pública y las castañuelas de un ejecutante sentado entre el público” (Sánchez Mota párr. 2). En *A prueba de balas* hay una acción que se repite hasta que el escenario vacío poco a poco, se llena de cuerpos: tres personas salen a escena y hacen una breve secuencia de movimiento; de pronto se oye una metralleta, caen al piso para, luego de unos segundos, levantarse y compartir el escenario con alguien más que se incorpora para hacer junto con ellos, la misma secuencia hasta que la ráfaga suena otra vez. La acción se repite hasta llenar el escenario: “Tras una lenta incorporación de los personajes, la música reinicia la atmósfera de misterio y se suma otro personaje. Eligen un nuevo frente adonde dirigirse; viene el crescendo musical, el estruendo y el desplome. A esta única acción de trasladarse lentamente a diversos puntos y caer, que se repetirá hasta el final, se irán agregando exponencialmente personajes hasta llegar a sesenta y cinco” (Stephen párr. 2). Con estos dos trabajos no falta la pregunta que cuestiona la identidad de lo observado: ¿es esto danza?

Con este apartado pretendo dar pie a la reflexión de la coreografía expandida y, todavía más, de la noción de lo coreográfico que en adelante ilustraré con tres obras, *Trio A*, *Cover* y *Videoclip*. Como ya se ha adelantado, tal expansión rompe la barrera de “la coreografía” como un campo disciplinar que se limita a la experiencia directamente relacionada con la captura y estatización de la danza en códigos fijos y delimitados. Lo que propongo es que la coreografía puede fungir como un corpus de herramientas y discursos capaces de producir acontecimientos que no se subordinan a su entendimiento como inscripción corporal o comando, ni se limitan a ser imperativo cinético, canal o resultado secundario de la danza. También busco mostrar que se puede prescindir de la corporalidad academizada (incluso del cuerpo humano), de las estrategias y lenguajes validados por su funcionalidad e incluso éxito en escena, para expandir lo que puede un cuerpo en el tiempo, espacio y en la propia definición de lo corporal, y entonces esbozar otra configuración de lo sensible impulsada por uno o más o ningún autor.

CAPÍTULO 3

De *Trio A* al *Cover futurista*. Una expansión desde el apropiacionismo

Hace no tanto, y en ocasión de las manifestaciones públicas que surgieron en tiempos poselectorales (2012) en México, lancé en Twitter las siguientes preguntas: ¿Dices que el pasado se instauró en el poder pero sigues hablando de originalidad como baluarte literario? ¿Te preocupa el estado de las cosas pero cuando escribes crees que la estética no va con la ética? ¿Estás dispuesto a transformar el mundo pero cuando narras te persignas ante la divina trinidad inicio-conflicto-resolución? ¿Te diviertes escribiendo como un loco o un niño pero a eso le llamas ejercicios o apuntes y nunca 'literatura'? ¿Eres un as en las redes y haces mucho *copy-paste* pero cuando narras lo único que te preocupa es la verosimilitud? ¿Quieres trastocarlo todo pero te parece que el texto publicado es intocable? ¿Cuestionas la autoridad pero te inclinas ante la autoría? En resumen: ¿Estás contra el estado de las cosas pero sigues escribiendo como si en la página no pasara nada? (Rivera Garza 45).

Con el fin de anclar los argumentos de los capítulos anteriores al quehacer práctico de la danza, comienzo este apartado retomando la ya tan estudiada pieza de la coreógrafa norteamericana Yvonne Rainer, *Trio A* (1966), porque considero que es un claro ejemplo de los frutos del diálogo de nuestra disciplina con otros campos (sin que ello quiera decir que se supedita a estos), de las posibilidades que cada contexto (en este caso, Nueva York en los años 60) habilita para la construcción de una obra y de la capacidad de una pieza dancística para producir discursos más allá de la expresividad y el virtuosismo. Pero además, *Trio A* es una pieza que expande la noción del cuerpo, una ampliación que cuestiona la idea general de lo que es la danza y a las premisas naturalizadas que la habían sostenían como dispensadora de vocabularios de movimiento a través de un solo medio, el dancístico, y de cuerpos estrictamente formados, para dar lugar a un acontecimiento coreográfico como afrenta a lo dramático, alejado de su función expresiva y limitado a ser la sola herramienta de composición espacial.

Además de su análisis, me interesa actualizar su valor en mi propio tiempo y espacio: si bien *Trio A* fue un pronunciamiento a favor del replantear la práctica dancística y,

por consecuencia, del concepto de danza, después de casi 50 años, ¿de qué manera sigue vigente esta sublevación?, ¿qué implicaciones tiene en la actualidad y cómo podría desplegarse en este otro tiempo? Si en su contexto participó del disenso que dio lugar a todo un movimiento de expansión del terreno artístico, en el campo de la danza contemporánea mexicana y en el siglo XXI, ¿qué debates podría impulsar?

Si se parte de la idea de que toda obra produce y no sólo refleja valores culturales, sociales y estéticos, es decir, contiene y administra una política, podemos entrever que cada una es producto de una elección (inferida o conscientemente seleccionada) sobre qué tipo de cuerpos y sujetos se construyen y qué tipo de discursos se proponen sobre los mismos que, de regreso, autorizan o esbozan una manera de concebir la danza. Entonces, la primera consideración a tomarse en cuenta y que no se puede obviar es que *Trio A*, a pesar de su potencial político del que más adelante hablaré, participa de una estrategia de producción artística delimitada por la historia hegemónica esencialmente norteamericana, que la envuelve dentro de los márgenes de cierta concepción del arte. Desarrollo esta idea a continuación.

A principios de siglo XX en Estados Unidos, al codificar los elementos de la *modern dance*, se sustenta una estética que promueve un proceso de institucionalización y universalización, a la par que se construye un cuerpo con determinadas cualidades de movimiento (eso sí, distinto al del ballet) que encarna y proyecta los conceptos libertarios y nacionalistas de la cultura de ese país. De este modo, se privilegia un estilo de autenticidad en nombre de una sola historia: el de la danza estadounidense. Para Bojana Kunst ("Subversion and the Dancing Body"), desde ese momento la danza se convierte en un producto de exportación de la cultura norteamericana contemporánea "libre", modelo del cuerpo democrático y cultural del capitalismo, del

que no escapa la danza que se gesta en los 60 en la Judson Church: se inserta dentro de los valores de la libertad individual y creadora que perpetúan el mito de la autonomía del arte.

Con esta validación se edifica una corriente dominante, un arte hegemónica, de *mainstream*, del que la propia Rainer es partícipe, y se forja una axiología que ignora muchas obras que introducen elementos formales y de contenido con importancia local (localización que no es sólo física, aséptica o estéril, sino que porta y participa de un contexto con problemas únicos). El resultado, una repartición de lo sensible que divide entre las danzas válidas por su auténtica exploración en el presente y las que, atadas a un pasado, no son más que una copia de las tendencias dictadas desde los epicentros del arte contemporáneo. Queda, pues, instituida y universalizada una danza y un cuerpo con derecho exclusivo a la contemporaneidad.

Entonces, por un lado, se ubica al cuerpo danzante occidental, completamente equipado para el presente y, por el otro, a un cuerpo oscuro, cerrado y dependiente de su pasado y tradición, al que no se le reconoce su exploración en los medios actuales porque comúnmente se visibiliza y valida como folclórico, cultural y estéticamente tardío, lo que ha fomentado la noción del otro exótico (y esto sucede, incluso, dentro de la topografía centro-periferia de nuestro país) e invalidado la potencialidad del movimiento y la danza de todo cuerpo.

Ante las líneas de tiempo que establecen jerarquías, ideales geográficos y apuestan por la universalidad y la homogeneidad, me parecen muy valiosas las preguntas lanzadas por la misma Kunst: [...] la verdadera pregunta acerca del potencial de subversión del cuerpo es: ¿Cómo podemos escapar de la exclusividad de nuestro momento, cómo podemos arriesgar y revelar las conexiones a través de las que ese

momento nos es dado? ¿Somos capaces de aceptar la táctica radical de desconexión del Otro, y aun así permitir la posibilidad de atrapar el *entre voir* [entre ver], el atisbo del entre? (“Subversion and the Dancing Body” 66-67).

A estos cuestionamientos podemos agregar la crítica a la noción “derivativo”, un término que coloca al arte producido en la “periferia” en referencia temporal y creativa respecto al *mainstream*, lo que lo hace merecedor de un tratamiento de importado que, al subordinarse a reglas externas y extemporáneas, resulta redundante e incluso trivial (Camnitzer 42); además, pareciera que debido a la recepción tardía de las tendencias en boga, la práctica resultante fuera sólo una repetición superflua y sin creatividad.

Sin tratar directamente el término, Simón Marchán Fiz da cuenta de esta desvalorización de las prácticas artísticas producidas en otras latitudes (o mejor dicho, en cualquier lugar fuera de los Estados Unidos): “En la década de los años setenta se pone de manifiesto un colonialismo artístico, inédito hasta entonces, que guarda estrecha relación con el colonialismo económico más amplio. Nos agrade o no, la innovaciones se localizan en el mundo anglosajón y especialmente en los EE.UU., o en la próspera Alemania Occidental, clara sucursal artística de los intereses americanos” (15).

Para la investigadora argentina Ana Longoni, esta lectura coloca a las producciones realizadas al margen del mundo anglosajón “en términos de retraso, pobreza, lejanía o exotismo” (párr. 9), un prejuicio problemático (y de una muy corta visión) porque les concede a los ámbitos dominantes siempre el saque que, sin variación, lleva dirección única, de norte a sur, según dicta la estructura de poder, sin considerar a fondo cómo ese otro arte “ha enriquecido las posibilidades de las propias tendencias ‘internacionales’, dentro de ellas mismas”, apunta por su parte Gerardo Mosquera (4).

Efectivamente, las contaminaciones de ida y vuelta, así como las interacciones culturales (cada vez más socorridas) no pueden negarse, y concebir un arte absolutamente local, tampoco resulta plausible ni posible.

Con este panorama, me gustaría argumentar cómo, pese a las inevitables importaciones, influencias y referencias, no podemos pensar que la danza contemporánea mexicana sea tan solo un producto derivado de los ya lejanos años 30 (remito a Martha Graham y a su técnica formativa, aún con fuerte presencia en las escuelas de nuestro país) y 60, ni siquiera de las búsquedas europeas noventeras que cada vez son más el terreno común de nuestras conversaciones: hay pensamientos y prácticas que se desprenden del propio contexto y que son mucho más que un fenómeno derivativo, porque poseen potencialidad propia capaz de introducir un repertorio renovado en las gramáticas artísticas. A pesar de que la tradición de la danza moderna en México se inicia desde los años 30 con la llegada de los estadounidenses Sokolow y Waldeen, esta traslación ya imprime matices que forman la sensibilidad de la danza mexicana: en los estilos y técnicas importados que aterrizan en temas locales, se sientan las bases de un arte que ahora articula preguntas que en muchas ocasiones cuestionan a la historia que le dio cabida y dialoga con la sociedad en la que está inserta.

Con este referente, en la última parte del capítulo me acercaré a la obra de la coreógrafa uruguaya (con residencia en la Ciudad de México desde hace ya más de una década) Magdalena Leite, específicamente a *Cover*, porque me interesa retomar uno de los problemas que ahí se cuelan, precisamente el de la puesta en duda de la idea creativa, original y autoral, que introduce a las bifurcaciones que adquiere una

obra al insertarse en las reglas institucionalizadas que determinan qué es un artista y cuál es la manera adecuada de hacer.

Trio A²⁵

Trio A de Yvonne Rainer (1934) es una obra de danza que, a pesar de que ha suscitado gran interés como una pieza aislada, es la primera sección de una trabajo más largo llamado *The Mind is a Muscle* (*La mente es un músculo*). Fue presentada por primera vez el 19 de enero de 1966 como un conjunto de tres solos bailados en simultáneo, a cargo de Rainer, Steve Paxton y David Gordon en la Judson Memorial Church, bajo el título de *The Mind is a Muscle Part I*.

La importancia de esta experiencia (de la que resultó la frase de aproximadamente cuatro minutos y medio de duración que ahora conocemos como *Trio A*) radica en que se contrapone a las condiciones de producción que precisan un cuerpo energético, exacto, técnicamente formado para mostrarse en escena y posiblemente parte de una compañía organizada de manera jerárquica, es decir, compuesta por un coreógrafo, que es el artista visible, y un cuerpo de bailarines que lleva a escena la idea del creador al mando. Además, es una obra que focaliza al cuerpo por sí mismo como el objeto de la danza (y ya no como el instrumento para la expresión metafórica o para representar una acción), para lo que elimina, minimiza o replantea todo aquello que lo habría recargado de significados (vestuario, maquillaje, luces, escenografía, música, poses estilizadas, pasos codificados, escenarios saturados, frases de movimiento).

²⁵ Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=aggv4jybdaY>> [10 mar. 2016].

Si entramos al detalle, podríamos describirla como un movimiento constante, fluido y sin inflexiones, segmentos, tonalidades o acentos ni efectos emocionales, sin repeticiones, fraseos ni gestos dancísticos claramente identificables a los que se pueda recurrir para caracterizar o hacer una descripción minuciosa de la obra. Al observar el filme de 1978 (a partir del que hago todo este análisis) veremos que Rainer no acelera ni frena el movimiento, que hace cambios constantes de peso, de nivel y de dirección, pero que nada repite: tan pronto como comienza un nuevo movimiento, se deja caer; en cuanto avanza hacia una nueva dirección, la invierte. El resultado es un ritmo uniforme (incluso en las caídas), casi una especie de trayectoria aburrida, en la que se diluye toda referencia a una estructura organizativa familiar o por lo menos reconocible: aquella que enfatiza la importancia del movimiento fraseado (que vimos en el capítulo anterior explicado por Doris Humphrey) y se conforma por un diseño espacial al que le sigue otro, lo que ya implica una sucesión en el tiempo capaz de transmitir ritmo y armonía.

Sobre la constante transición que se vuelve su trabajo, la coreógrafa apunta:

Uno de sus elementos más singulares es que no hay pausas entre las frases. Las frases mismas consisten muchas veces en partes separadas, como articulaciones continuas de miembros –‘pierna derecha, pierna izquierda, brazos, salto’, etc. – pero el final de cada frase surge inmediatamente en el principio de la siguiente sin ningún acento evidente. Los miembros nunca están en una relación fija, inmóvil; y sólo de paso son desplegados a su máxima extensión, lo que crea la impresión de que el cuerpo está involucrado constantemente en transiciones (“A Quasy Survey” 59).

Para ilustrar esta sensación, 10 años después de la primera vez que *Trio A* se presentó, en el periódico neoyorquino *SoHo Weekly News* aparecería una versión verbal:

Ninguna parte de este artículo es más importante que otra cada palabra frase párrafo tiene el mismo valor que cualquier otro y su fluidez no depende de la valorización igualitaria de cada palabra frase y párrafo sin o de la yuxtaposición de un párrafo con otro lo que provoca que el lector reaccione al artículo como un todo y no como una serie de segmentos separados (Lambert 96).

Sin signos de puntuación, acentos ni espacios entre frases, la lectura del párrafo anterior se vuelve un *continuum* difícilmente aprehensible, mucho menos de manera automática, tal y como sucede al leer. De manera similar, *Trio A* va de una frase a otra sin pausas o transiciones, como si fuera una sucesión de cosas, un orden temporal de los movimientos yendo “uno tras otro”. Ninguna parte del cuerpo es más importante que otra (así como el minimalismo propicia una estructura de yuxtaposición o de continuidad entre eventos no relacionados, con el fin de evitar jerarquías entre los elementos que conforman una obra); entonces, no resaltan o pretenden ser más expresivos los movimientos de los brazos, piernas, torso o cabeza. Además, veremos que las frases de movimiento están en igualdad de condiciones; es decir, son cuestionadas las nociones de transición, clímax y conclusión.

Sin embargo, ésta es una estrategia consciente que tiene como fin justamente suprimir la diferenciación de las partes de la frase (inmersas en la lógica del clímax que enmarca y jerarquiza el momento de mayor energía, el foco de atención que se evoca como un momento de inmovilidad, casi fotográfico, y que se enlazan progresivamente para provocar un ritmo en el movimiento con el que se pretende apabullar al

espectador), pero también la capacidad de discernir entre éstas: nada se enfatiza y ninguna de ellas es más importante que las demás, lo que lleva al colapso del flujo convencional de la composición dancística, en la que al principio de una frase hay un “ataque” (una carga de energía que atrae la mirada) que se suspende y finalmente desemboca en su recuperación, todavía una reminiscencia de la construcción del poema dramático (del paso por la intriga y de la concatenación hábil de acciones que se determinan unas a otras, que crean expectativas y producen resultados) y de la continuidad temporal de la narración lineal.

Tenemos, entonces, que *Trio A* es una obra que subvierte la técnica de composición coreográfica, es decir, la estructura organizativa a la que el espectador (y el creador) está acostumbrado a registrar como danza y que lo hace salir de una función con la sensación de haber entendido o descifrado algún significado. Tal reconocimiento, que provoca la sensación de comprensión, se facilita gracias al uso de la estructura formal que soporta el fraseo, es decir, el conjunto de pasos o movimientos que arman pequeñas secuencias, que al interrelacionarse establecen patrones rítmicos reconocibles para el espectador.

La gran frase que construye *Trio A* y que se articula al hacer un movimiento tras otro, se lleva a cabo sin música ni vestuario especial o muy vistoso, fuera de un escenario elevado y de los patrones arquitectónicos familiares de la danza (que, igual que los del teatro, encauzan un desarrollo dramático que busca movilizar las emociones del espectador). Pese a ello, es un trabajo meticuloso y preciso del movimiento en el tiempo y en el espacio, y los eventos que parecen casuales son exactos y premeditados: cada vez que la pieza se presenta sigue los mismos trazos previamente detallados a través de instrucciones concisas que orientan las direcciones de los

movimientos de cada parte del cuerpo. Incluso está documentado que los montajes de *Trio A* que recientemente todavía dirigía la propia Rainer son seguimientos de tareas con calidades específicas, a las que se acercan los ejecutantes por medio de imágenes cercanas a lo inanimado y mecánico (instrucciones muy cercanas a lo que Cunningham ya pedía a sus bailarines), es decir, al intento (siempre fallido, como veremos que Leite pone en evidencia) de presentar un cuerpo “neutro” en un escenario “neutro”; imágenes que refieren más al rendimiento físico que a la fantasía, por ejemplo, del cuerpo etéreo:

La misma Rainer corregía a los bailarines que usaban imaginarios míticos o naturales para guiarse a través de la danza. Cuando escuchó que para hacer *Trio A* uno de ellos estaba pensándose como un fauno, le dijo que en cambio intentara pensarse como un barril. Cuando otro bailarín describió un movimiento de *Trio A* como “tipo pájaro”, Rainer se lo volvió a enseñar, narra, como “tipo avión”. Y este imaginario inanimado o mecánico es llevado hasta la manera misma en que la pieza significa. Puesto que alguna vez Rainer describió su proyecto de danza como “pensar sobre una misma bailando como un transmisor neuronal de información” (Lambert 101).

Rainer rechaza la idea que aún prevalece entre muchos bailarines: que bailar es igual a expresar una interioridad psicológica. De este modo se antepone a la sobrecarga de elementos externos anidados en el cuerpo (sean vestuarios ostentosos y llamativos, música, maquillaje, escenografía y, por supuesto, un cuerpo haciendo más de lo que natural, o cotidianamente, hace) y lo retoma en sí mismo como un objeto, y ya no como el instrumento para expresar afectos. No defiende al drama pero tampoco al virtuosismo; apuesta por el cumplimiento de tareas para producir movimiento y por el cuerpo entendido como un sistema de peso y fuerza que tiene efectos en escena

debido a las posibilidades de los huesos, tendones, músculos y ligamentos y su palancas y engranajes, más que por los ritmos “orgánicos”, la técnica, la capacidad de comunicar un mensaje o el inicio que avanza lógicamente hacia el final de la obra.

Pero, además, para evitar un espectáculo que manipule al espectador al promover una identificación con los sentimientos transmitidos por la bailarina, para no caer en psicologismos y no evocar o motivar alguna conexión emotiva con la audiencia, en su danza hay una evasión concienzuda de la mirada directamente dirigida a quienes observan. Utiliza estrategias como redireccionar su foco visual hacia donde no hay nadie (mirar al piso es un gesto recurrente que definitivamente estaría penado en el grueso de las danzas escénicas) o usar los ángulos de presentación del cuerpo para no mostrarse de manera frontal al espectador. Por ejemplo, al principio de la danza se coloca de perfil y termina dando la espalda al público. Así lo explica Rainer: “Las dos características primordiales de la danza son su continuidad sin inflexiones y su imperativo sobre el uso de la mirada. Los ojos siempre están evitando la confrontación directa con el público gracias al movimiento independiente de la cabeza, el cerrar los ojos o simplemente bajar la mirada” (“*Trio A: Genealogy*” 12).

También se vale de un cambio radical en la noción del tiempo en escena: la duración de cada movimiento no está determinada por un patrón externo (un conteo o el ritmo de alguna música) sino que cada uno tarda en hacerse lo que se tarda en completarlo el peso del cuerpo (de cada cuerpo singular). Por eso, aunque *Trio A* se presente en dúos o en grupos, nunca se observa unísono alguno. Esta concepción de lo temporal que podemos pensar como operacional (la ejecución de una acción planificada minuciosamente, en un tiempo que se consume al seguir tareas bien delimitadas) contrasta con el tiempo rítmico dictado por la música o por una situación narrativa que

guía el movimiento de los danzantes. Su objetivo, volver literal la “presencia” en escena: cada quien con su cuerpo tal y como es en lo cotidiano, se presenta para completar las tareas planificadas. Así, busca que cada movimiento percibido signifique nada más que el estar ahí, y la acción del propio cuerpo haciendo en tiempo y peso real, el resultado directo de las exigencias físicas de cada movimiento. Por esta razón, no hay gestos excesivos (decorativos) ni gastos gratuitos de energía (que den lugar a movimientos dramáticos), el bailarín no finge ser más ligero o más pesado de lo que es y el conflicto entre dar preponderancia a la técnica (como observamos en las obras de Merce Cunningham) o dársela a la expresión (con Martha Graham como su gran exponente) se vuelve irrelevante, porque aparece la posibilidad de que la danza no sea ni perfección técnica ni expresiva, sino algo más: la presentación del movimiento en sí mismo, sin ninguna carga simbólica agregada o predeterminada.

Rainer elimina, minimiza o sustituye, y reduce la danza a un plan de acción; contrarresta su seducción y referencialidad a imágenes externas al centrar su construcción en el peso del cuerpo; cambia el drama por la ejecución de propósitos o tareas determinadas y así desnuda al movimiento que, en sí mismo, se convierte en un objeto dispuesto a ser examinado con interés, sin la necesidad de ser el mensajero de temas psicológicos, sociales o formales.

Por tales cualidades y por cómo quita los ingredientes que exitosamente desembocan en el lugar común de la danza, una de las primeras impresiones que se tienen al ver este trabajo es que está construido por acciones tan básicas que el público en general podría hacerlas. De hecho, aunque en su inicio *Trio A* fue pensado y presentado por bailarines, también estaba la invitación a hacer partícipes de su ejecución a no bailarines, con ello acarrearía la desmitificación de las fantasías del espectador

respecto al virtuosismo inalcanzable de la gente dedicada en “cuerpo y alma” a la danza: no importa lo difícil que en realidad pudiera ser, el movimiento de *Trio A* se hace de una manera que parece cotidiana, y aunque requiere de gran esfuerzo y concentración, en apariencia no demanda un estatus especial o un entrenamiento específico para su hacer. Aunque parezca paradójico, en este intento de cotidianeidad y neutralidad hay un claro dejo de virtuosismo que más adelante se retomará.

Catherine Wood señala: “Rainer mostró la mecánica del movimiento, por ejemplo, en vez de crear una ilusión espectacular, para ‘romper’ las aparentes identidades ininterrumpidas de los bailarines en el escenario como un ‘otro’ y traer sus acciones a un plano de experiencias identificables con el público no-bailarín (no-especialista) que los observaba” (58). Con este hecho trasciende el acto mágico detrás del cual hay un genio, un bailarín virtuoso o un coreógrafo con mucho que expresar, que ausente y desde lejos vigila, reúne y dirige el tiempo o el sentido de la representación (Derrida, “El teatro de la crueldad” 322).

Para fortalecer este argumento, remito al pasaje en el que Benjamin ilustra con una excelente analogía, cómo la pintura y el cine se corresponden con diferentes actitudes y, por tanto, distintas sensibilidades:

La actitud del mago que cura al enfermo poniendo su mano sobre él es diferente de la del cirujano que practica una intervención sobre el mismo. El mago mantiene la distancia natural entre él mismo y el paciente o, con más exactitud, la reduce un poco gracias al toque de su mano y la incrementa mucho gracias a su autoridad. El cirujano procede a la inversa: reduce mucho la distancia con el paciente —al penetrar en su interior— y la incrementa sólo un poco en virtud del cuidado con que su mano se mueve entre los órganos (*La obra de arte* 80).

En estos términos, Rainer trabaja cercana a la figura del cirujano, y la del autor-creador (la del mago) casi se desarma junto con la relación aurática obra-receptor (y digo “casi” porque, veremos, y el trabajo de Leite se encargará de mostrarlo, cómo la coreógrafa neoyorquina no escapa de la tentación del aura, a la que todavía se supedita el arte a pesar de los discursos que le dan batalla). De este modo, esta pieza pone a la vista lo que debiera quedar oculto y, entonces, demuestra que la representación en el arte también es un acto de poder que se relaciona directamente con el posicionamiento del artista con respecto al otro, con las capacidades que se le reconocen y con el lugar que se le da desde la construcción de la obra.

No obstante todos los esfuerzos ya descritos, es imposible pensar que en esta obra está puesto el cuerpo auténtico, libre de representación e inmediato, sólo porque ya no es visible la mediación de los elementos convencionales de la danza. Como ya se argumentaba en el capítulo 1, todo movimiento es un movimiento ordenado que a fuerza de repetición ha encarnado las normas necesarias para actuar en sociedad. Entonces, ¿qué significa que en *Trio A* se eviten los movimientos codificados de la danza para dar lugar a los cotidianos (*pedestrian*)?

A primera vista, decir “cotidianos” lleva a pensar que son movimientos que haría cualquiera, que tienen calidades sencillas y sin modulaciones; que son los movimientos que uno observa o hace en la vida diaria (como caminar, correr o acostarse); podría decir, aquellos que ejecutamos de manera “natural” o, mejor dicho, que hemos automatizado y que ahora son los esquemas que definen nuestros gestos y demarcan movimientos dentro de un orden que se mira como natural. Sin embargo, sabemos, estos actos no son automatismos innatos, tampoco improvisaciones, sino habilidades motrices que se adquieren con la experiencia y que forman parte del

proceso de culturización de cualquier individuo. Son técnicas corporales de las que nos valemos en lo cotidiano para hacer “uso” de nuestro cuerpo en sociedad y que alcanzan un nivel óptimo cuando se vuelven reflejos y se reproducen sin esfuerzo.

Por otro lado, sin la necesidad de que se haga un análisis a profundidad, es claro que *Trio A* no ejemplifica o representa al movimiento cotidiano (Rainer no hace como que se acuesta o, mejor aún, como que baila), pero tampoco está conformado por movimientos “normales” o simples. Aunado a ello, la coreógrafa confiesa que resulta increíblemente difícil aparecer natural en escena haciendo nada, y si uno intentara copiar la secuencia de *Trio A*, se enfrentaría con que es más o menos indispensable un cuerpo y una memoria “disciplinados”: su ejecución implica gran coordinación, sobre todo por sus constantes cambios de dirección, sin ahondar en el hecho de que sus movimientos tienen encarnada un montón de gestos que esbozan vocabularios que atraviesan al cuerpo de la creadora.

Si al movimiento en *Trio A* se le considera cotidiano porque no tiene acentos y puede resultar monótono, basta detenerse a observar a las personas en su andar diario: todo el tiempo les pondrán acentos a sus gestos y no siempre transitarán al mismo ritmo, además de que no podríamos calificar de lineal y menos aún de neutral a ningún lenguaje corporal porque no es producto de una decisión sino de la cita obligada a una norma, “una cita cuya compleja historicidad no puede dissociarse de las relaciones de disciplina, regulación y castigo” (326), como apunta Butler en su libro *Cuerpos que importan*.

Tal como sucede con estos movimientos, en los de *Trio A* no existe la naturalidad (si bien tiene efectos provisorios que alteran un estado de cosas, también tienen un margen de acción condicionada por los mismos regímenes del discurso/poder), sino

una construcción artificial de la presencia que al mismo tiempo es un estar presente en escena. Esta imposibilidad de lo “natural” y sin mediación se evidencia en cosas tan sencillas como que en ningún momento olvidamos que estamos frente a un trabajo dancístico o, si se prefiere, coreográfico.

Sin embargo, no podemos pasar por alto que somos testigos de una idea distinta a la de la representación dancística enarbolada en ese tiempo por Graham. Hay otro cuerpo, un cuerpo recuperado de la espectacularización y de la danza tecnificada, y que interrumpe el modo habitual de comunicación. Hacer de éste, material para una composición, implica ya cierta genialidad y, muy importante, un cuestionamiento al *statu quo* dancístico.

Con la siguiente cita respaldo la afirmación anterior:

Trio A es un caso de danza de concierto. No es solamente movimiento que ocurre de manera inadvertida y que es observado por casualidad. Es bailada en un espacio escénico, el espacio es organizado para ser ocupado, el evento es anunciado, se venden boletos, se escriben reseñas. Aunque parezca espontánea, su propósito es ser una danza cuidadosamente pensada antes de ser presentada (Sigman 21).

Y es que cuando *Trio A* desdibuja el virtuosismo tan asociado a la danza, uno busca entre sus patrones asimilados una manera de configurar lo que tiene enfrente, de volverlo aprehensible desde la propia experiencia y, aquí, me parece que opera la siguiente ecuación: si no percibo el movimiento emparejado al de la danza que se sabe que es danza, entonces y a causa de la aparente austeridad observada en el escenario, lo califico de cotidiano y ordinario.

Por todo lo discutido hasta ahora, *Trio A* es una teoría, un trabajo de arte y una reflexión sobre lo que sucede cuando se mira hacia terrenos que habían sido pensados fuera de un ámbito delimitado. Pero también es un pronunciamiento a favor del replanteamiento del concepto de danza y, por tanto, de su expansión: su radicalidad, relativa a la danza moderna, abre el espacio a otro cuerpo, a otra forma de concebir el movimiento y a un danzar antiespectacular en el que se diluye (mas no desaparece) la marca disciplinar. Formula una estrategia para la desmitificación de los bailarines que incluye la negación y el rechazo a las estéticas de la elegancia, de la brillantez, del *ballon*²⁶ y del virtuosismo, y extiende la mirada a prácticas más desfachatadas, alejadas de la solemnidad y caducidad de la división de las Bellas Artes.

Rainer logró crear una obra que confronta la grandeza y el virtuosismo del cuerpo danzante. Para conseguirlo, ya vimos que se toma de los movimientos cotidianos que, al recontextualizarse en escena, disuelven las jerarquías tradicionales de la danza, o por lo menos las ponen en duda, así como su frontera disciplinar (ya no es tan sencillo etiquetarla como danza). También, la búsqueda siempre fallida de la ejecución neutral del movimiento, sin referencia a otras realidades, se vuelve fundamental, así como la demanda de energía conmensurada que exige cada una de las tareas que conforman su obra. La pregunta que restaría sería la siguiente: si no hay drama ni virtuosismo ni se apela a la imaginería ni al espectador activo (entendido como participativo en escena, todavía desestimando la noción del “espectador emancipado”), ¿qué queda para el coreógrafo y para el bailarín? Una respuesta tentativa la da Sally Banes: “Algo que tal vez sólo podría ser realizado en la imaginación: la reducción de la danza a su

²⁶ Término del ballet para nombrar la cualidad de liviandad y elasticidad presente en los saltos.

esencia” (43). Si de primera vista *Trio A* puede parecer una mancha indiferenciada que sedimenta su formación como danza, a través de las preguntas y el discurso que genera, cambia la forma en que uno mira y piensa al movimiento y, entonces, se aproxima a ciertas ¿estructuras?, ¿relaciones?, ¿percepciones?, ¿a la coreografía que ya no es igual a danza?, ¿a la desaparición de la autonomía de la danza artística?

Cover: una apropiación

La estrategia apropiacionista (que puede referir a una cita, versión, plagio explícito o alusión) es un accionar en que opera un posicionamiento artístico intencional frente a otra obra previamente producida. Se refiere al hecho de citar o tomar elementos de otra obra, incluso de la cultura popular, para crear una nueva, y trae consigo un cambio en el empleo de soporte o de la técnica de reproducción, así como la intervención y alteración de la estructura de las obras originales.

En el apropiacionismo hay una concepción de lo artístico en la que se filtra o hasta tiene como motivación una crítica a los modos dominantes de concebir y producir arte. Resulta que en este citar, que saca del contexto original y reubica a un texto o a cualquier material, se pone en duda que el creador origine, desde un epicentro, una obra ajena a las contaminaciones de los otros. Al respecto, Roland Barthes anota:

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura (“La muerte del autor” 3).

Si el autor no es el propietario del lenguaje que plasma y si la obra ya no tiene significación última ni es intocable, se abre una multiplicidad de lecturas potenciadas por el lector (por el espectador) que pertenece y se conforma en la cultura general.

Desespiritualizar la tarea del artista y mostrar el carácter técnico de su quehacer manifiesta que una obra es más que una revolución espiritual, un objeto de contemplación y de consumo; es un modo de trabajar que se relaciona de manera estrecha con el “producto” obtenido. Se sugiere que la inspiración ya no es suficiente, si es que alguna vez lo fue, para producir una obra, y que decidir cómo, con quién se trabaja y en qué condiciones se trabaja no es asunto menor, porque ahí se evidencia que las obras no se crean aisladas sino en contacto íntimo con el conjunto vivo de las relaciones sociales.

Al apropiacionismo hay que situarlo como parte de las estrategias del lenguaje y de ruptura de la posmodernidad. Más allá de las variadas discusiones que existen en torno al término “posmodernidad” (mismas que exceden los alcances de este trabajo), me interesa la apertura de la significación de las obras que trae a colación dicho concepto y que, según Hal Foster, hace que éstas dejen de ser “una especie de ‘libro’ sellado por el autor original y con un sentido definitivo, [para ser] más bien un ‘texto’ que se puede leer como un tejido polisémico de códigos” (“Asunto: Post” 194). Por esta razón, observaremos que en el mundo de las artes visuales y del teatro, un gran número de críticos han utilizado el término “posmoderno” para referirse a obras de arte que son copias o comentarios sobre otras, que desafían los valores de originalidad, autenticidad y de obra maestra (aunque, dicho sea de paso, no todas las obras posmodernas involucran a la apropiación). Añado que en contraposición a la noción de la posmodernidad descrita como la cita nostálgica de formas pasadas, exenta de

valoración, decorativa y ahistórica, un modo de obrar idóneo para una cultura sobresaturada de imágenes, Linda Hutcheon habla de la parodia postmodernista (una palabra que se usa poco por estar, todavía, asociada con las nociones dieciochescas de ingenio y ridículo pero que, en este contexto, no es más que la apropiación o cita irónica) como una forma de problematizar los valores y desnaturalizar la historia de las representaciones (2). Es decir, una estrategia crítica a través de la que las versiones anteriores de trabajo adquieren una importancia que de otro modo no podrían haber tenido.

Podríamos señalar como su iniciador oficial a Marcel Duchamp, como claramente se observa en *L.H.O.O.Q.* (1919).

Para Juan Martín Prada:

Tantas implicaciones como este *ready-made reciproque* posee lo convierten en paradigma del potencial que las prácticas apropiacionistas pueden llegar a tener en el cuestionamiento de todos aquellos principios estéticos sobre los que está edificada la tradición del pensamiento histórico occidental. La apropiación, al llevarse a cabo sobre una reproducción, empieza ya cuestionando una serie de conceptos heredados (creación, genialidad, perennidad, misterio) (71).

Con esta expresa interrogante colocada sobre los grandes pilares del arte, la apropiación se delinea como una intención creativa que más que ser una simple referencia histórica o un desplazamiento (transmisión) del lenguaje a través del tiempo, se vuelve la portadora de una crítica que ventila “una actitud de revisión, de relectura de lo dado, de toma de conciencia de la influencia de los sistemas de exposición y comercialización sobre la obra de arte, su dependencia del contexto institucional y del discurso histórico por él determinado” (Prada y Hernández Belver 50).

Esta actitud de revisión que pone el ojo sobre los mecanismos de producción del arte y su validación desde sus instituciones, también se extiende para examinar lo ya producido como una suerte de retacería de textos culturales, de memorias ocultas o inadvertidas y si pensamos en danza, de movimientos inscritos en el cuerpo que se procesan y rescriben para habitar nuevos materiales. Al respecto, en su ensayo “Contra la originalidad o el éxtasis de las influencias”, un texto que al final como clave para leerlo devela todas las fuentes (todas las citas) que se robó, amasó y transformó para hacerlo, Jonathan Lethem escribe: “Cualquier texto está hilvanado por entero con citas, referencias, ecos y lenguajes culturales que lo atraviesan de ida y vuelta en una inmensa estereofonía. Las citas que terminan componiendo un texto son anónimas, no se pueden rastrear y, sin embargo, ya han sido leídas; son citas sin comillas” (47). En este mismo sentido, Jacques Derrida expondría: “Todo comienza con el remitir, es decir, no comienza. Desde el momento en que esa fractura o esa partición divide de entrada todo remitir, hay no un remitir sino, de aquí en adelante, siempre, una multiplicidad de remisiones, otras tantas huellas diferentes que remiten a otras huellas y a huellas de otros” (“Envío” 26). Bajo esta lógica, hasta el trabajo más venerado remite a las huellas de las huellas y porta citas anónimas e inadvertidas por el propio creador.

La posibilidad de rehacer algo que ya se había hecho (volver reproducible el original), sacarlo de contexto, reubicar materiales e iniciar un diálogo con otras sociedades y tiempos, recoloca una obra pasada en el presente. Este traslado pone al descubierto su incompletud y a las eternas vetas del devenir temporal que la atraviesan, que miran hacia atrás a la vez que vuelven hacia adelante y la renuevan desde una constelación de voces contemporáneas que descartan la aparente unicidad de la inspiración

privada. Por otro lado, traer del pasado atribuye un excedente de visión a quien, desde el presente, voltea hacia él, con la ventaja de que esta mirada puede adentrarse al desarrollo de la obra en el tiempo, lo que abre a la “original” al disenso, a su reconfiguración y a otras capacidades en otro momento no consideradas. De esta manera, el “plagio” explícito y consciente, es decir, aquel que no se presenta como si fuera una idea propia (justo porque atenta contra la noción de originalidad), que no desconoce la referencia de donde se toma o, incluso, le da crédito, deja ver la cualidad de reproductibilidad del “original” (porque para hablar de plagio, copia, versión o *cover*, siempre va a hacer falta un modelo auténtico al cual emular). Además, abre un campo de acción para manipular y con ello subvertir la linealidad del discurso histórico que sigue un desarrollo cronológico y continuo, y que señala una tradición, sus influencias y evolución, sin considerar contaminaciones cruzadas. En este sentido, cito una vez más a Lethem: “El arte de [Bob] Dylan ofrece una paradoja: mientras que nos pide voltear atrás, al mismo tiempo encripta un conocimiento de fuentes del pasado que, de otra manera, tendrían poco lugar en la cultura contemporánea” (10). Y concluye diciendo que, en este caso, la originalidad y la apropiación son la misma cosa, una afirmación que resalta que la delimitación entre lo viejo y lo nuevo siempre se está desdibujando, que no existen por separado porque, sabemos, el tiempo no es lineal. Pero ¿sucede igual con el movimiento en danza que es un momento fugaz de un cuerpo singular? Ya en la introducción de este trabajo retomé el caso de Loïe Fuller, quien para protegerse de las imitadoras formalizó sin éxito su *Danza Serpentina* ante la oficina de *copyright* de Washington. A pesar de haber detallado su composición, los movimientos de la túnica y de todas las variaciones de la luz, no fue suficiente para

demostrar en los tribunales que había sido objeto de plagio, pues nada había que pudiera demostrar que aquellos movimientos fueran suyos.

La dificultad de firmar los movimientos (aunque indudablemente sí se detectan sellos identificadores de muchos lenguajes coreográficos) radica en que no hay un vocabulario preciso (y de ahí la pequeñez de todo intento de notación) que alcance a señalar las partes del conjunto que conforman a esta escritura espacial. Sin embargo, si nos pusiéramos a hurgar y a hacer una especie de minuciosa genealogía de las diferentes danzas de todos los tiempos y partes del mundo, definitivamente nos encontraríamos con un collage de técnicas y estilos que, una vez más, pondría en jaque la pureza de la supuesta invención. El ejemplo que tenemos a la mano es *Trio A*.

Sin que lo sea de forma explícita, *Trio A* es una archivo de movimientos de la historia de la danza, re-inventados y re-presentados en otro escenario. Evidentemente hay un cuerpo cargado de memoria (como todos los cuerpos lo están) en el que se inscriben las huellas de las convenciones del baile que pone en entredicho, casi como citas a una parte del bagaje dancístico occidental, por lo menos del que hasta ahora he tratado (en cierto nivel hay una recapitulación corporeizada de un fragmento de esta historia): en la secuencia de aproximadamente 4 minutos se dejan ver los fantasmas de las formas del ballet (se observa el esbozo de un *arabesque* o el de un *rond de jambe*) y de las contracciones utilizadas por Graham, lo que hace a esta pieza una especie de revisión de la gramática coreográfica y de las posibilidades de los movimientos internalizados. Así, *Trio A* adquiere valor pedagógico, pero también de archivo corporal.

No obstante, debido a la falta de intencionalidad para resaltar la cita a otros momentos y movimientos, no podríamos nombrar *Trio A* oficialmente como una apropiación porque, entonces, toda obra lo sería. Aunque ya vimos que “en esencia, todas las ideas son de segunda mano, tomadas consciente o inconscientemente de millones de fuentes externas, y usadas a diario por el recolector con el orgullo y la satisfacción que nace de la falsa creencia según la cual fue él quien las originó” (Lethem 47-48), la vuelta de tuerca que el apropiacionismo da a los elementos propios de la estética idealista (a saber, conceptos afines a la originalidad como autenticidad, aura, manifestación de la verdad, contemplación y autoría) tiene que ver con la intención explícita de “plagiar” y con la convicción de que siempre estamos sintetizando trabajos de otros que nos han influido consciente o inconscientemente.

Antes de continuar desarrollando los atisbos del apropiacionismo, me detengo a presentar el trabajo de Magdalena Leite, *Cover*²⁷ que, como se lee desde su título, es producto de la toma de elementos de otra obra para la creación de una propia.

A continuación la descripción de la obra hecha por la misma coreógrafa:

Solo inspirado en el registro en 16 mm de la pieza *Trio A*, la mente es un músculo y los detalles de la misma, de Yvonne Rainer, 1965. Así como en la música es habitual retomar piezas de otros para generar una versión propia, en este trabajo se retoma el registro de *Trio A* y sus detalles desde una mirada contemporánea. Se trata de un experimento en el que se presenta un material preexistente, se lo analiza y se lo manipula con la intención de obtener, a través de pequeñas modificaciones, un resultado sustancialmente diferente al original (Leite 81).

²⁷ Para ver una de las versiones de la obra ir a: <<https://vimeo.com/22314889>> [3 dic. 2015].

Como cada vez que Leite presenta *Cover* le hace adaptaciones según el espacio y el público, es difícil hacer una descripción que abarque cada una de sus versiones. No obstante, a continuación, y retomando la versión número doce que se presentó en diciembre de 2010 en el Centro de las Artes de San Luis Potosí Centenario frente a un público internacional, intento describirla a grandes rasgos.

Esta presentación da inicio con el teatro en obscuro y en silencio; se ve al fondo del escenario la proyección del registro en 16 mm de *Trio A*. Magdalena Leite, vestida con *jeans* y una playera de manga larga negra, lo observa mientras repite algunos gestos de Rainer. Cuando termina la secuencia proyectada se prenden las luces de sala y Leite toma el micrófono para contarle al público lo que a continuación hará. Dice de entrada, “lo que voy a presentar no es una obra de danza”, sino un experimento o una charla. Habla sobre Rainer y su “Manifiesto del No”, en el que declara su postura estética. Lee el manifiesto en español y en inglés, y luego nos habla de sus intenciones: frente a ese material que ha sido pensado y producido de forma racional y fría, ¿qué pasaría si se le cambiaran algunos elementos sin modificar el material de base? Cuenta que la primera cosa que le interesa indagar es cómo un material hecho desde la no emoción podría transformarse en un material emotivo. Entonces, nos anuncia el primer *cover* que hará, titulado “De la emoción”. Apaga el micrófono, desde su computadora lanza la música (recordemos que el material original es en silencio), se ilumina de azul el escenario y la coreógrafa reproduce toda la secuencia de *Trio A*. Al terminar vuelve al micrófono para hablar del segundo punto que le interesa abordar: el glamur, y se pregunta cómo un material abstracto puede volverse glamuroso. Narra que para hacer esta segunda parte estudió en YouTube qué artista actual tenía más visitas y era símbolo de lo glamuroso. Luego se prepara para hacer el segundo *cover*,

al que le llama “Del glamur, de lo heroico y de lo antiheroico”. Se quita la playera de manga larga para quedarse con una sin mangas y sorprende al espectador con el hit del momento de Lady Gaga, “Alejandro”. Esta canción le sirve de fondo para reproducir los detalles de *Trio A* que aparecen al final del registro de 16 mm. Ya casi para terminar de bailar esta versión, se vuelve a proyectar el registro. Esta versión acaba en silencio. Leite vuelve al micrófono sólo para decir que el subtítulo de la pieza (que más bien sería el título que engloba varias piezas, entre ellas *Trio A*) es “La mente es un músculo”, “*Mind is a muscle*”.

El posicionamiento de Cover

Para continuar con este debate, en primer lugar es necesario contextualizar el trabajo de Magdalena Leite.

Esta coreógrafa se sitúa dentro del campo dancístico mexicano que se caracteriza por el desarrollo de un vocabulario de movimiento estilizado, con códigos provenientes del ballet clásico, de la técnica de formación Graham y que en los últimos años se ha nutrido de los estilos de movimiento llamados posmodernos (aunque, por fortuna, cada vez se abren más espacios para cuestionar la propia práctica²⁸). Es común que en los teatros encontremos obras llenas de dramatismo y de intentos de asir significados literales y emocionales, que se avalan por un círculo de coreógrafos consagrados y compañías estructuradas de forma jerárquica. Leite, entonces, forma parte de los coreógrafos que poco a poco han emergido y que, más que aspirar a construir su

²⁸ Pienso en el Festival Internacional 4x4, los coreógrafos que se aglutinan en el colectivo AM, Andrea Chirinos, Tania Solomonoff, Olga Gutiérrez, Mariana Arteaga, la plataforma nómada de artes escénicas, La mecedora, y seguramente muchos más a los que en este momento no les hago justicia.

compañía, son críticos de su propio quehacer, al que ya no limitan a una sola idea válida de danzar ni al danzar mismo.

Estudió la licenciatura en coreografía en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea. Ha desarrollado su trabajo en la Ciudad de México, además de que ha impartido clases en algunas de las escuelas de arte mexicanas. No es parte de una compañía de danza, pero sí de un colectivo de coreógrafos, el Colectivo AM, cada uno con proyectos creativos propios, pero que juntos han construido una plataforma para reflexionar, intercambiar ideas y afectos, compartir proceso, cuestionar su propio quehacer y de vez en cuando trabajar en torno a propuestas escénicas en colaboración. Sobre Leite me gustaría añadir que escribe, articula discursos y conceptualiza su propio trabajo y quizá, también, porque no es una bailarina virtuosa o, más bien, desde hace tiempo ya no está “entrenada” (es decir, no asiste a clases de ballet, danza contemporánea o posmoderna, yoga o pilates), su presencia en escena pone en duda la función de la coreografía entendida como la habilidad de hacer trazos en el espacio utilizando como medio al cuerpo académicamente formado.

Desde que era estudiante empezó a desarrollar trabajos vinculados a nuestro campo dancístico (del que, por supuesto, forma parte), en el que se mueve y actúa desde su propio bagaje que obviamente incluye los saberes de su cuerpo, educado en otra sensibilidad, la de un país en donde no hay, o no había, escuelas formales de danza. Como ella misma lo dice, México y Uruguay, al menos en la danza escénica, son dos países con tradiciones de movimiento muy distintas: “Mientras que en México existe una fuerte tradición técnica, y la improvisación está subestimada o devaluada como herramienta escénica, en Uruguay sucede exactamente lo opuesto. Al carecer de escuelas de danza con fuerte arraigo y de tradición dancística sólida, en este último la

improvisación ha tomado un rol fundamental tanto en la composición como en la interpretación” (*Jack Taste* párr. 21). De este modo, ha cobijado una especie de síntesis entre ambas sensibilidades, lo que le permite una mirada externa, pero desde dentro, del fenómeno dancístico mexicano: su continuo ir y venir de un país a otro se ha vuelto una circunstancia que la ha hecho crítica al modo de operar de las instituciones (especialmente las del arte), pero al mismo tiempo la ha acercado a los epicentros internacionales más importantes del arte contemporáneo.

Como un ejemplo del cuestionamiento que Leite emprende, al principio, considero, velado, luego cada vez más explícita pero también más afirmativa, tenemos su obra *Jack Taste, la suerte está echada* (2010-2012).²⁹ En ésta, lo que sucede en el escenario no está determinado sino que depende de un proceso azaroso que se echa a andar cuando, ya en escena, cada intérprete recibe aleatoriamente una tarjeta con las acciones que deberá ejecutar y a partir de las que interactúa con los otros bailarines. Para fines de esta investigación, lo que resalto es una de las propuestas de *Jack Taste*, probablemente no la principal: como trabaja con bailarines mexicanos (en México) y uruguayos (a través de videoconferencias), hay una exploración de las diversidades de corporalidades, lenguajes de movimiento y maneras de interpretar. Así, confronta “la coexistencia, de tesituras corporales de dos países con tradiciones de movimiento muy distintas” (párr. 21), que resultan en dos formas de abordar el movimiento: desde la formación técnica de los cuerpos, fruto de una tradición dancística sólida que se conjuga con la germinación de escuelas formales de danza, y la improvisación, herramienta de composición fundamental para los bailarines

²⁹ Para ver una de sus versiones ir a: < <https://vimeo.com/94580662> > [3 dic. 2015].

uruguayos, formados fuera de las academias de profesionalización. Con este apunte subraya la importancia de la formación técnica para los bailarines mexicanos: no hay juicio de valor sobre qué es mejor, pero sí, una aproximación a la caracterización de nuestro campo dancístico.

Leite tiene un posicionamiento claro que la ha llevado a buscar formas de evidenciar o echar luz sobre una estética dominante, con la que, veremos, ha buscado dialogar de manera frontal a través de sus trabajos. Y esta toma de posición es una implicación en el mundo. Es decir, no sólo es un rechazo a un estado de cosas sino un posicionamiento que se sostiene con decisiones concretas y con la invención de nuevas capacidades que reconfiguran el campo de experiencia y rompen una determinada representación. Para hacerlo, complejiza o, más bien, devela la complejidad de acontecimientos en apariencia nimios; reelabora esa información, la hace suya sin tapujos para, al tiempo, criticar el estado de cosas en apariencia inamovible. Así, busca develar las estructuras compositivas, de producción y las relaciones que hay en una obra, visibiliza las reglas del juego de la representación y nos alerta sobre las múltiples miradas que un mismo acontecimiento puede recibir. En este sentido, su trabajo que, como ya se intuye, se toma de materiales ya elaborados para re-crearlos, recuerda y traslada uno de los argumentos que Linda Hutcheon elabora sobre la parodia posmoderna: “La parodia puede ser empleada como una técnica autorreflexiva que llama la atención hacia el arte como arte, pero también hacia el arte como fenómeno ineludiblemente ligado a su pasado estético e incluso social [...] ¿Cómo es que ciertas representaciones llegan a ser legitimadas y autorizadas? ¿Y a expensas de cuáles otras?” (8). En efecto, la representación tiene una política implícita que no se puede soslayar. Y para develarlo, Leite no apela a la gran inventiva,

sino a desmenuzar materiales ya elaborados, volverlos críticos al propio contexto en el que los inserta para dialogar y así ampliar los territorios del quehacer coreográfico y sus preguntas ya no estéticas sino que vuelve políticas (que no politizadas).

En 2010, Leite lleva a escena un trabajo emblemático de la historia de la danza general, pero casi desconocido en nuestro país: retoma *Trio A*, de lo que resulta *Cover*, un trabajo de apropiación con muchas más aristas de las que en un inicio parecía tener, porque, 1) atiende al llamado de una de las consignas de *Trio A*: ser enseñada a cualquier interesado como parte de una estrategia para desmitificar las fantasías del espectador respecto de los bailarines, y 2) porque la acción es un contrapunteo al panorama creativo dancístico de inicios de siglo, en donde “la hegemonía estética [se basa] en el virtuosismo que impera en la educación y en las propuestas de danza mexicanas y latinoamericanas” (86), argumenta Leite.

De entrada, y con esta lupa, podemos observar cómo una crítica a las estéticas dominantes no apela necesariamente al binomio centro-periferia grabado en la historia general y autorizada del arte, aunque de trasfondo encontremos que el virtuosismo del que habla Leite, se corresponde a las posibilidades de un cuerpo que no son propiamente las que interpelan la fisionomía mexicana sino a un ideal europeo que heredamos con el ballet y que omite la singularidad propia de cada corporalidad. Aquí se cuestionan los paradigmas imperiosos del propio contexto, en este caso, provenientes del nacionalismo y del afán por construir identidades que enarbolan “nuestras raíces”. No obstante, de manera paradójica, tal idealización se alimenta, por lo menos en la danza escénica, de patrones, estéticas y técnicas importadas y muchas veces adaptadas a nuestros cuerpos sin ningún tipo de asimilación, hecho que pasa por alto los problemas y corporalidades de la sociedad en la que se insertan.

En un primer momento, Leite retoma *Trio A* no tanto para iniciar un cuestionamiento a la autoridad de esta pieza, en su tiempo crítica a su propio entorno, sino para darla a conocer a un público mexicano que, me aventuro a decir, la desconocía hasta hace apenas un sexenio. Sin embargo, al sacarla de su contexto, *Cover* pronto conquistaría su fuerza e inventiva propia: sin reclamar una identidad, quizá sí una diferencia, se despliega más allá de las reglas de la original para sacudirlas, manipularlas y lograr pequeñas modificaciones que empiezan con el solo hecho de trasladarla, desde la observación de su registro, a otro cuerpo, lo que ya motiva una práctica fértil para la reflexión y el procesamiento de un nuevo texto.

Retomar *Trio A*, aprendérsela y repetirla exactamente como se ve en la pantalla, no significa que Leite haga una traducción precisa, como ninguna traducción lo es. Si bien sale a relucir su posición como espectadora (si se quiere virtual), ésta no es igual a la de aquel que consume de forma pasiva (si es que esto es posible); hay un diálogo de tú a tú con la obra a la que pretende interpelar y, a partir de esta relación, hacer su propia versión. Así que no es que la coreógrafa se vacíe de su propia voz para colmarse de otra, y ella lo sabe: “La repetición siempre va a ser distinta: por un lado porque está hecha por otra persona, otra tesitura corporal y, por otro, porque está hecha en otro contexto, tanto histórico como geográfico” (86). Su cuerpo, su particular formación en artes (danza clásica, música y luego coreografía), su tiempo y espacio único y la historia singular que le rodea, hacen que *Cover* remueva *Trio A* y al hacerlo acoja discursos y memorias colectivas que le devuelven la responsabilidad de sacudir un contexto: cuando *Trio A* se encarna en un cuerpo distinto, trasciende su localización de origen y se instaura en otra que le da vida nueva e implicaciones distintas que ya se irán desarrollando.

La tarea inicial a la que se abocó la coreógrafa fue a mirar el registro en 16 mm de la pieza subido a YouTube, y después a aprenderse la secuencia y los detalles de la misma, pausando la transmisión y repitiendo los movimientos una y otra vez, como quien se aprende una canción. Aquí hago un paréntesis, que más adelante cobrará importancia, para señalar que el registro de la obra en YouTube cada tanto es retirado de la plataforma, según la leyenda que aparece en pantalla, por infringir las leyes de derechos de autor. Este acto nada tiene que ver con la protección contra las imitadoras de Fuller, quien apelaba a un reconocimiento oficial del campo artístico (y legal), distinto a lo que sucede con *Trio A*, que es un trabajo tan validado que ya no necesita una afirmación legal para insertarse en terrenos del arte. Cabe señalar que con el auge de la tecnología digital se modifica, política y estéticamente, la sensibilidad que permea la relación obra y espectador, porque todo lo que ahí se hace público queda al alcance del uso de cualquiera. Este hecho bien puede celebrarse pero también condenarse por representar la decadencia de la tradición, lo que vuelve urgente la conformación de vigías que salvaguarden los tesoros puestos a navegar en la red.

Me gustaría que regresemos por unos instantes a la obra de Rainer para recordar que es una secuencia sin repeticiones ni cuentas en ocho, sin un trazo espacial claramente definido ni una línea narrativa guiada por flujos que marquen su principio y final, así que, recalco, su aprendizaje de por sí es una empresa complicada. Pero, además, con esta labor inicial, Leite emprende un reconocimiento corporal que se vuelve un archivo encarnado de la historia de la danza y que trae consigo el primer gesto a través del que muestra su propia postura artística (y, en la medida en que es un posicionamiento, también implica una postura política): si en la educación tradicional del arte (de las otras artes) siempre se aprende copiando, ¿por qué en la danza no? A menos que

danza sea igual a una clase de técnica, en la que disciplinadamente se batalla por imitar la perfección del modelo puesto hasta enfrente del salón.

Leite recuerda que en la clase que el pianista de jazz Chick Corea dio en el Teatro de la Ciudad (2010), respondió a un alumno que “la mejor manera de aprender es copiando a sus pianistas preferidos. Escuchar un disco y copiar, copiar y copiar hasta que lo puedas hacer solo y trascenderlo” (85). En esta anécdota advertimos una especie de necesidad de la apropiación para la pedagogía; además observamos que esta estrategia cumple un papel importante y reconocido en la creación de música. Precisamente un gran ejemplo es el jazz, que se ha forjado como una cultura de código abierto en la que fragmentos melódicos y estructuras musicales preexistentes se re trabajan con total libertad para producir otras piezas (Lethem 14). Y con los *disc jockeys* queda demostrado cómo gracias a la tecnología se multiplican las posibilidades de romper con la linealidad y cerrazón de la obra terminada pero, sobre todo, de reordenar, sin tapujos y a antojo, cualquier material existente.

No obstante, como Leite lo sabe por experiencia, en la escuela de coreografía lo que solicitan los profesores a sus alumnos es que creen encerrados, solos, para fomentar el encuentro con la voz interior, única e irrepetible. Por esta razón, retomar una pieza emblemática de la historia de la danza, abrirla a capacidades distintas y asumir el riesgo de hacerla propia, remueve una de las afirmaciones que determinan a la producción artística tradicional: la originalidad como lo más meritorio de la creación, un valor que devela una subjetividad subsumida a ciertas relaciones de poder, a ese representar “por medio de los representantes, directores o actores, intérpretes sometidos que representan personajes que, en primer lugar mediante lo que dicen, representan más o menos directamente el pensamiento del ‘creador’” (“El teatro de la

crueldad” 322). Tal distribución se traduce en la presentación de la figura del coreógrafo como la cabeza creativa que decreta cómo se deben mover “sus” bailarines (y es sintomático que al coreógrafo se le llame así y a los bailarines, bailarines, una delimitación por etiquetas que ya coloca a cada cual en un lugar asignado) para ilustrar su lenguaje interior.

Aquí una paradoja: a pesar de la tan ostentada creatividad, podemos observar patrones claros de movimiento y trazos del espacio identificables en muchos de los trabajos de coreografía contemporánea mexicana, como lo visibiliza Leite en una de sus últimas obras, que presentó en 2014 para el Premio INBA-UAM, del que quedó como finalista. *Experimento X5*,³⁰ un experimento escénico (entendida la palabra desde el campo de la ciencia dura) que, a partir del análisis de las estrategias compositivas de las últimas cinco obras ganadoras de este premio,³¹ extrae la “fórmula del éxito” para ganar. Este experimento de 12 minutos se sustenta en los siguientes patrones que fueron observados por la coreógrafa al analizar esos trabajos: 1) el inicio es en oscuro total y el audio es el primer elemento que aparece en escena, 2) las formas de composición son el unísono y el canon, 3) los bailarines tienen un entrenamiento académico y reproducen movimientos codificados, 4) se presentan temas que apelan a la metáfora como recurso de representación, a los espacios de ficción y a la contemplación y emoción del espectador, 5) en todos los casos, el vestuario es un uniforme, 6) todas las obras siguen la curva dramática, van de un inicio

³⁰ Para ver la obra ir a: <<https://vimeo.com/120891804>> [17 oct. 2015].

³¹ “Alergia” de David Barrón, “Lejos de aquí” de la compañía Onírico, “Lola” de Magdalena Brezzo, “Los otros” de Jaciel Neri y “Alta fidelidad” de Octavio Zeivy y Marcela Sánchez Mota.

claro hacia el final, pasando por un clímax y 7) esos discursos lineales son apoyados por el audio y el juego de luces.

Luego de que Leite introduce su trabajo y expresa al público sus intenciones, *Experimento X5* se inicia con el teatro en obscuro total. En el desarrollo de la obra hace referencia a movimientos o gestos de las obras retomadas y a partir de estas citas hace su propia composición que, en conjunto con cinco bailarines en escena, las luces, el trazo espacial y la música, resulta muy bella y formal. De ningún modo es una burla a la institución del Premio, perspectiva a la que una mirada superficial podría orillar, sino una forma de abrir un espacio para impulsar un diálogo con otras obras y visibilizar los recursos que, por lo general, funcionan en escena, pero que, al final, aplacan la diversidad de lenguajes y las distintas trayectorias artísticas para dictar la forma correcta en que se mira y piensa el hacer buena danza bajo una etiqueta cada vez más dudosa: “contemporánea”.

La negativa a trabajar con la apropiación, la reinterpretación o la copia, tiene otro alcance: minimiza la densidad y valía del corpus de conocimiento que constantemente se está formulando y reformulando en el quehacer dancístico y coreográfico, porque se piensa como un bien privado que hay que conservar intacto y no como material al cual regresar para recrear. De esto da cuenta el coreógrafo francés Jérôme Bel, cuando al solicitar a algunos grandes coreógrafos la posibilidad de copiar una de sus piezas, no le contestaran o le amenazaran con mandar a un abogado y cuando su propio abogado le advirtiera que si copiaba sin permiso podía ir a la cárcel por dos años (a pesar de que, en ese momento en Francia, no existía una forma de legislar el plagio de las danzas): “En literatura se puede citar, en música se puede citar [...] pero en danza no es posible. Lo cual significa que en danza no te puedes referir a la danza.

Citar significa que existe un corpus, una historia, un patrimonio que puedes usar, porque pertenece a la humanidad. En danza no” (79). Para Bel, más allá de los homenajes, remontajes y de la referencia que irremediabilmente se encuentran en toda danza a movimientos previamente codificados, citar “textualmente” en escena, de reproducir fragmentos “literales” e incorporarlos en otro discurso, es una posibilidad poco explorada, máxime porque la reproducción siempre será inexacta y se corre el riesgo de incurrir en plagio. Lo más grave de esta negativa es que quien pierde es la comunidad, porque se empequeñece el mundo y se contraviene una de las máximas del arte: reconfigurar el espacio común, material y simbólicamente, es decir, ampliar las posibilidades de lo sensible.

¿Pero es posible mantener el control de esta experiencia inmaterial que, al sucederse en escena, se asimila, transforma y alimenta ella misma y a otras subjetividades? Parece, pues, que una vez que la danza queda fuera de las manos del artista (por el hecho de llevarla al escenario, que es un terreno público), se vuelve parte del imaginario de todos (por lo menos de todos los que la vivenciaron) y éste pierde el mando sobre la forma en que cada observador la percibe y asimila, la altera y expande (incluso el más pasivo), y de lo que posteriormente pudiera hacer con ese estímulo mental.

Pero ¿y por qué se da esta negativa en nuestro campo disciplinar, pese a las virtudes pedagógicas y creativas de retomar una obra del propio corpus “patrimonial”? Como desde este momento anoto, el apropiacionismo trae consigo el riesgo de la acusación legal de plagio o piratería (si es que la obra “plagiada” cuenta con derechos de autor, y si no, siempre está latente el riesgo del descrédito o de la difamación de quien retoma), pero no creo que ésta sea la única razón por la que la acción de copiar obras

de danza sea una práctica poco generalizada. Responder esta pregunta necesita una investigación que involucre ¿al cuerpo entendido ajeno al archivo?, ¿al ya lugar común de la danza concebida como lo absolutamente inasible?, ¿a la homogeneización y deshistorización que la técnica formativa graba en los cuerpos?, ¿a que no se le considera una forma valiosa para crear? No lo sé, pero creo que vale la pena seguir indagando.

Uno de los desarrollos que tuvo *Cover* (que, como ya se podrá apreciar, es un proceso de negociación continuo) fue la introducción de dos versiones más que se sumaron a la presentación del material original en silencio. Tenemos, entonces, la versión de la emoción y la glamurosa que despliegan los siguientes cuestionamientos: ¿qué sucede si al material aprendido y construido con una intención de neutralidad se le agrega música de fondo (“Starálfur” de Sigur Ros)? ¿Y si a esta misma secuencia de movimiento se le añaden luces de colores y se le acompaña con el último éxito de ese entonces de Lady Gaga, “Alejandro”? ¿Es verdad que el cuerpo en escena puede mantenerse neutro y no despertar ningún sentimiento? Sin hacerlo explícito, el “Manifiesto del No”, escrito por Rainer en 1965 como una estrategia para desmitificar la danza y romper con sus clichés, se pone en duda, porque si bien *Trio A* es un material que de primera no conmueve, ¿es verdad que un cuerpo puede pensarse sin el peso emocional, y que la luz blanca o de trabajo invita a la neutralidad?

Cover, que se inició como un *solo* con pocos requerimientos técnicos, apto para ser presentado en cualquier estación del metro, a estas alturas deja de ser simplemente un ejercicio de registro corporal para formularse como una obra capaz de complejizarse, no en su ejecución sino el contenido crítico que en sus inicios apenas se dibujaba. Casi en cada una de sus más de 25 presentaciones se irían introduciendo

variaciones originadas por el contexto, los intereses e inquietudes del momento de la coreógrafa o por motivo de algún encargo particular. De esta manera, Leite inicia un diálogo con las voces que a su alrededor debaten en torno a la danza y a su propia obra, y abre una escucha permanente que logra que cada puesta en escena sea un posicionamiento en un tiempo-espacio singular e irrepetible: en el metro (febrero 2010), como enseñanza a la gente en una plaza pública (abril 2010), trabajando con un músico (septiembre 2010), al lado de dos bailarinas en el Teatro de la Danza (octubre 2010), en el Festival Internacional de Danza Contemporánea del Uruguay (mayo 2012), en un foro de escena contemporánea, Encuentro Re/Posiciones, con una consigna específica (febrero 2011 y 2012) o como parte de una curaduría de artes visuales en el Akbank Center de Estambul (2013). *Cover*, que es Magdalena Leite, más que adaptarse, dialoga con aquel con quien se encuentra, y esto se refleja en su trabajo.

Y es entonces que dejan de importar Yvonne Rainer y *Trio A*, porque Leite tiene ya un trabajo propio (lo ha vuelto suyo) que nada tiene que ver con una repetición superflua que no implica creatividad (es decir, bien lejano a ser un trabajo “derivativo”). Y así lo reconoce: “Constato que hay una estrecha relación entre las modificaciones que se fueron sucediendo y mi vida personal. Así, lo que empezó siendo un mero ejercicio de reproducción de un material existente, se convirtió en un verdadero trabajo de reappropriación, quizás recién en la última versión [que es el *Cover futurista*]” (81-82).

Este posicionamiento se refleja y explota en la versión para el Encuentro Re/Posiciones de 2012 (un espacio para reflexionar la creación escénica actual en México, del cual ya había sido parte con una versión pasada de *Cover*, así que en ese

año presenta el *cover* del *cover*): el *Cover futurista*³² en el que, veremos, potencia el primer ejercicio de *Cover*, en el que se echa luz sobre los elementos que se utilizan en *Trio A* con el fin de exponerlos y descubrirlos como nunca neutros.

En este encuentro se le invita a retomar *Cover* bajo la premisa de darle un tratamiento no de remontaje ni como la apología a un monumento del pasado (en este caso, de Rainer y su *Trio A*), sino, como dice la carta de invitación que me fue facilitada por la artista, para “producir paradojas desde la distancia temporal”, para traer el pasado e imaginar el incierto porvenir de una obra que cuando se montó por primera vez no se sabía cómo se situaría en el futuro ni cómo se volvería presente. La pregunta que atraviesa el planteamiento es cómo una obra, al situarse en un tiempo que no es el propio, se relaciona con los efectos incalculables de su accionar, cómo activa la memoria, la esperanza y cómo desmonta las narraciones monumentales del pasado y las promesas utópicas del futuro para situarlas en la propia realidad. Bajo la premisa específica del encuentro de ese año, “¿qué del pasado se puede proyectar al futuro?”, Leite se adentra totalmente en la ficción, siempre atenta a cuestiones que le inquietan, en este caso, al delito del plagio del que pudiera ser acusada. Pero ¿por qué, de pronto, el hecho de retomar este material la perturba?

La apropiación de *Trio A* lleva a preguntarse por sus condiciones de producción y recepción, por la institución y la institucionalización de la misma obra que, actualmente, establece una distancia obra-espectador que se sustenta en la lejanía marcada por la mitificación hecha a Rainer, una figura que se engrosa en conmemoraciones, retrospectivas y homenajes (recordemos la definición de “aura” que Benjamin enuncia:

³² Para ver dos de los registros de la obra ir a: < <http://cargocollective.com/cover/Video> > [09 nov. 2016].

“aparecimiento único de una lejanía, por muy cercana que pueda estar”, *La obra de arte* 47). Y es que, efectivamente, con el paso del tiempo *Trio A* se convirtió en una pieza canónica, con interpretaciones correctas y acreditadas, y otras tantas tachadas de incorrectas, casi piratas. A fin de cuentas, es un sello de los tiempos, el emblema de la coreografía llamada “posmoderna”, la firma de una coreógrafa consagrada que es la autoridad que le da poder a la versión original, muy a pesar de una de sus primeras intenciones: poner en cuestión el culto de la personalidad en la danza.

Que esta pieza haya sido objeto de diversas encarnaciones (se ha bailado como *solo*, en tríos, en relevos, y otros coreógrafos la han retomado para sus propias composiciones³³) demuestra su mutabilidad y que una obra se puede propagar dentro de ella misma. Sin embargo, no se puede tomar a la ligera que haya versiones aceptadas por Rainer y otras que casi que podrían estar violando sus derechos de autor.

¿Pero bajo qué parámetros se hace esta división? La restricción es la siguiente: quienes pueden encarnar y luego enseñar *Trio A* son quienes han bailado con Rainer, participado en una versión bajo la dirección de Rainer o que de primera mano hayan aprendido la danza. Esta aseveración se puede constatar en la entrevista que en el 2010 se le hace a la coreógrafa en el Museum of Modern Art (MoMA). Aunque en ésta pone el énfasis más bien en la preservación de su obra dentro de la historia, puntualiza que hay cuatro personas que ha autorizado para la transmisión de su danza: “Y hay cuatro personas que están autorizadas para enseñarla. Pat Catterson es uno, Emily Coates, Linda Johnson en la costa oeste, ahora una estudiante mía, ex estudiante de

³³ Para leer sobre algunas de las versiones oficiales ir a: <<http://www.vdb.org/titles/trio>> [17 oct. 2015].

Irvine, a quien yo se la enseñé, Sara Wookey. Ella está autorizada para enseñarla” (Rainer y Butler 28). Para ella, acotar este universo (a lo que se suman las notas detalladas que Wookey hace sobre las metáforas y el lenguaje que se utiliza a la hora de transmitir las calidades y cualidades de movimiento, Rainer y Butler 29) tiene que ver con asegurar la correcta transmisión de las peculiaridades de la obra, porque de ello, de este estricto apego al original, depende la conservación de una danza.

Para la coreógrafa hay cosas que simplemente no cuentan como *Trio A*, que carecen de sentido:

Durante la primera década de existencia de *Trio A*, se le enseñaba a cualquiera que quisiera aprenderla –hábil o no, entrenado a no, profesional o amateur– y di permiso tácito para enseñarla a cualquiera que quisiera hacerlo. Me imaginaba como una evangelista de la danza posmoderna trayendo el movimiento a las masas, observando con una bondad tipo Will Rogers, el lento, inevitable desgajamiento de mi creación elitista. Y bueno, finalmente me encontré con un *Trio A* que no me gustó. Era la cuarta o quinta generación, y no podía creer lo que estaba viendo. Era casi irreconocible (Rainer, “*Trio A: Genealogy*” 16).

Y añade: “Cuando oigo rumores de gente aprendiéndose *Trio A* del video, sé que han conseguido apenas una tenue aproximación a la danza, con mínimo entendimiento de sus sutilezas. La precisión siempre ha sido un componente importante de *Trio A*. Sus patrones geométricos de desplazamiento en el suelo, que rigen la dirección de los pies y de la cadera, son exactos y no deben menospreciarse” (“*Trio A: Genealogy*” 16). Esto porque, para Rainer, el filme de 1978 producido por la historiadora de danza Sally Banes con una cámara fija y en el que queda enmarcado un espacio gris y vacío (que, recordemos, es el filme a partir del que Leite se aprende esta danza), no trasmite la

precisión de la enseñanza en vivo y sólo muestra patrones y direcciones, meras indicaciones que se quedan cortas ante lo que es en verdad la pieza:

Pues esa es la plantilla, de alguna forma. Pero es muy inexacta. Tenía una cámara fija. Hay algunos *close-ups* de los detalles, pero no había bailado la pieza en tres o cuatro años y no tenía muy buena condición. No la considero una reproducción ideal de la danza. Y, es decir, los patrones de desplazamiento en el piso son muy precisos, y con el acortamiento del espacio en la toma no se pueden ver los patrones del piso (Rainer y Butler 28).

Asimismo reconoce que para esta versión no se encontraba en sus mejores condiciones de ejecutante (anotación que, una vez más, pone en duda la idea de que el movimiento presentado en dicha pieza, sea uno que cualquiera podría llevar a cabo). La siguiente declaración revela la perfección gestual a la que aspiraba:

No hay documentación en cine del performance original de *Trio A*. Un registro en 16mm (ahora transferido a video) fue hecho en 1978, tres años después de que dejé de bailarla públicamente, y doce años después de la presentación original de la danza. La diferencia entre las dos presentaciones –una en mi memoria, músculos y fotos, la otra en la pantalla– es inmensa. La película de 1978 revela a alguien que no puede alargar las piernas, que no puede hacer *plié* “apropiadamente” y que no puede alcanzar el alargamiento y vigor originales en los saltos, *arabesques* (¡sí, *Trio A* contiene tres *arabesques*!), y cambios de peso (“*Trio A: Genealogy*” 16).

El cuestionamiento que seguiría a esta argumentación es, ¿cómo mantener tal candado de “pureza” y fidelidad cuando una obra se vuelve de dominio público?, máxime cuando Rainer ya no es capaz de controlar el imaginario de sus espectadores, cuando su obra se ha vuelto reproducible a través de YouTube, cuando “un mapa

vuelto paisaje se ha movido a un lugar más allá del enclaustramiento o del control” (Lethem 46) y, sobre todo, cuando la pieza es un emblema de cierta contemporaneidad. *Trio A* es y será una pieza reproducible y reproducida, que se seguirán aprendiendo bailarines y “no-bailarines” (bailarines no profesionales o sin entrenamiento formal en danza) sin la instrucción ni permiso de Rainer, incluso a través del mencionado filme. Aquí, irremediablemente, la reproductibilidad de este material vía YouTube pone en tela de juicio la noción de originalidad y refuta los supuestos sobre la unicidad artística, la posesión y la propiedad.

Con este panorama podemos observar cómo dejarse influir abiertamente y explicitarlo en el propio trabajo puede acarrear un combate velado contra la idea de que la cultura puede ser propiedad intelectual. También es cuando el concepto de plagio, entendido de forma ahistórica, descontextualizada o de forma unívoca (como el uso del trabajo, ideas o palabras de alguien más como si fueran propias, sin acreditar explícitamente de dónde provienen), es decir, eliminando la relación móvil, de ida y vuelta que siempre hay entre autor y espectador, queda cimentado en la ética del consenso, aquella que señala a priori qué está mal. De esta manera, todos los casos se igualan ante las leyes de los derechos de autor y se le quita valor a la singularidad de cada situación, lo que empuja a la resignación subjetiva y al consentimiento y aceptación de moverse en lo que hay (“¿Quién no siente que en esta ética volcada sobre la miseria del mundo esconde, detrás de su Hombre-víctima, al Hombre-bueno, al Hombre-blanco?”, Badiou 37).

Para defender a este poder policial y a sus discursos constitutivos aferrados a imágenes fijas, aparecen los defensores e instituciones de las opiniones dominantes, identidades conservadoras que sostienen a toda costa una pretendida verdad

universal que prescribe lo que está bien hacer y lo que no, que castiga todo aquello incalculable y que delimita y pone a cada voz y a cada cuerpo en su respectivo lugar. Frente a ellos, la práctica apropiacionista tiene un riesgo e, inclusive, un obstáculo (quizá por eso es una estrategia, porque refiere a un plan destinado a asegurar la decisión óptima en cada momento para conseguir un determinado objetivo), ya que produce grietas en los consensos reconocidos y establecidos: debido a su asociación al robo y a la piratería,³⁴ en los círculos legales en los que se inscriben los derechos de autor no se entiende como crítica (permitida legalmente) sino como un delito que hay que castigar con base en argumentos legales, de originalidad o de corrección (Prada 78). Para Lethem,

el plagio y la piratería son, después de todo, monstruos que nosotros los artistas en activo aprendemos a temer, ya que acechan en los bosques que circundan nuestros muy pequeños cotos de renombre y remuneración”, ello a pesar de que “el alma, la semilla –vayamos más atrás y digamos la sustancia, el bulto, la materia palpitante y valiosa de todas las enunciaciones humanas– es el plagio (24, 47-48).

Más allá de cuestiones de calidad artística, la verticalidad que suponen el autor y la autoría, así como el dinero y el prestigio, lleva la mano en esta discusión.

¿Y si no se toma tan en serio la amenaza de esa enarbolada originalidad que se defiende a través del monopolio legal de los resultados creativos? ¿Será ésta una manera de poner en cuestión un consenso?, ¿a la jerarquía que va del creador al

³⁴ Esto a pesar de que la propiedad intelectual nunca deja de estar disponible para sus dueños (o sea, no es un robo, como quien entra a una casa y toma la tele, un objeto que nunca más será visto por su dueño inicial), porque se deja al “original” intacto. En este sentido, y si bien el *copyright* da derecho sobre expresiones originales, luego los demás deberían poder construir libremente a partir de esta “originalidad”, de las ideas e información que trasmite.

ejecutante?, ¿a los derechos de autor, defendidos como derechos de nacimiento y tan bien cobijados por muchos artistas? ¿Vale la pena poner en riesgo la propia libertad? ¿Se puede cuestionar a esta autoridad que dicta qué está mal de manera universal?

Leite escribe sobre el *Cover futurista*:

La acción se sitúa en el 2040 y estoy presa por plagio. El discurso político se radicaliza y el discurso estético también. Estoy caracterizada como una replicante de Blade Runner y tengo un guion escrito: desde la cárcel cuento mi historia, recuerdo el *Cover* y lo muestro. A las versiones “de la emoción” y “del glamur” se le suma la “versión legal”. Incluyo al público invitándolo con cerveza y haciéndolo parte de una discusión sobre danza conceptual. La “versión legal” se basa en la noción de crestomatía, figura por la cual uno puede copiar unos segundos de un material existente sin caer en el plagio. En la “versión legal” estoy con esposas y hago únicamente los primeros 20 segundos del *solo*. También hago la versión legal del Manifiesto del No. Supuestamente se puede citar un texto ya escrito si se le hace alguna modificación sustancial. Lo que hago es convertirlo al *jeringoso* y lo leo en voz alta. Esto no es un homenaje (90).

Si bien el objetivo inicial de retomar *Trio A* era dar a conocer esta pieza de 6 minutos (con todo y los detalles que aparecen después de la secuencia), éste se va desplazando hacia la crítica a las posturas que van del disenso (de lo propio de todo proyecto artístico emancipador: dividir más no unifica conciencias) al consenso y que, con el aval institucional, pronto se vuelven *mainstream* porque participan de los mecanismos de ordenación y normalización del espacio, de la sensibilidad y la historia del arte que vienen junto con la apología a la genialidad. De este *statu quo* se desprende una autoridad que pone los lineamientos conductores para reconocer una danza como danza, incluso la forma correcta de la “danza conceptual”. Y, entonces, la

hegemonía de la luz en el escenario es la luz blanca, la luz de trabajo que viene junto con el vestuario “neutro”, es decir, con la llamada ropa de trabajo: “La ‘neutralidad’ que [Rainer] propuso en los 60, es la tendencia actual y ella es la diva de la danza conceptual. Los años la han cambiado y es muy celosa de su material [...] Salirse del marco implica inventar un marco nuevo que pronto será tomado como el imperante [...] Yvonne Rainer es la Lady Gaga de la danza conceptual” (87-88), puntualiza Leite.

Ante esta normalización de *Trio A*, Leite relee el “Manifiesto del No” y concluye que éste “no es lo que dice en contenido sino lo que propone como subtexto: contradecir la tendencia dominante, cuestionar lo aceptado porque es la única forma de mantenernos lúcidos dentro de un campo estético” (88). Así que en su versión futurista refresca esta indiscutible referencia a la historia de la danza, que en su momento fue la negación de lo afirmado y asentado, para releerla desde un nuevo lugar, cada vez de forma más irónica e irreverente, con lo que desprende al acto dancístico de la solemnidad que desde la primera llamada obliga a mantener una actitud de distancia analítica (y más si de entrada nos hacemos a la idea de que estaremos frente a una obra conceptual, de esas que hacen pensar).

Por eso, al iniciar esta última versión, invita una cerveza a los asistentes, mientras ella se enfrenta con uno de sus mayores retos: posicionarse en un teatro (o cualquier espacio dispuesto como escenario), difícilmente dissociable de sus efectos dramáticos, para trastocarlo y hacer de éste un dispositivo de reflexión y de desborde de los límites de la definición de danza e incluso de “coreografía”, entendida como la captura y estatización de la danza en pasos y figuras.

Una nota sobre el espectador

“Esto no es una pieza de danza. Es la representación de una pieza de danza. Es una charla explicativa y una excusa para bailar” (88), aclara Leite al espectador antes de iniciar con la reproducción de *Trio A* y sus variaciones. De este modo, hace del público un interlocutor directo, al que se dirige abiertamente para contarle qué es lo que va a hacer en escena; lo deja sin sorpresas y desde un inicio sabe qué esperar. Lejos de romper la barrera espectador-escenario a la manera de los años 80, cuando los bailarines mexicanos se salieron de los teatros e hicieron de la calle su espacio escénico (con todo y su cuarta pared), esta coreógrafa se pone frente a frente con su interlocutor sin salirse de la zona teatral bien delimitada, disminuye la brecha entre ella y los espectadores, entre estos y la obra, desde su singularidad, su posición única en el mundo, de la coreógrafa introduciéndose como ella misma, es decir, como Magdalena Leite.

Si la separación y la pasividad son “los rasgos propios, los rasgos antisociales de la escena representativa”, a los que Rousseau en la *Carta a D’Alembert* sobre los espectáculos opone “la fiesta en la que todos participan, en la que todos se convierten en actores y se comunican las emociones que la escena desvía hacia sus simulacros” (Rancière, *Aisthesis* 34), Leite al ponerse de tú a tú con el público y contarle sin velos ni misterios lo que está haciendo “arriba” del escenario, evoca otra sensibilidad, la del maestro ignorante, aquella “excéntrica teoría y singular destino de Joseph Jacotot, que había causado escándalo a comienzos del siglo XIX al afirmar que un ignorante podía enseñarle a otro ignorante aquello que él mismo no sabía, proclamando la igualdad entre las inteligencias y oponiendo a la instrucción del pueblo la emancipación intelectual” (Rancière, “El espectador emancipado” 9). Este gesto que desmitifica

fantasías y cuestiona hegemonías, acorta la distancia entre la expectativa inicial de una obra y el producto final, entre el creador y la propia experiencia del espectador, y al revelar los pasos de su cimentación y con el uso de un lenguaje común, nos acerca lo más posible a su construcción e intención.

Desnudo el discurso, se vuelve visible un indicio: que la práctica artística es una multiplicidad de remisiones, diálogos con otra u otras obras portadoras de la capacidad de movilidad y mutabilidad; un corpus dialógico que no se crea a partir del genio individual, interno, único del autor, ni de la invención (ilusión del creador del siglo XIX) o inspiración entendida como “soplo divino”, sino del trabajo de una cabeza sensible y un cuerpo pensante que, según Rivera Garza, quien habla desde y para la literatura, “lee su realidad con cuidado y, con cuidado, copia, recicla y se apropia del discurso público para participar de este modo en diálogos textuales e intertextuales más amplios, tanto a nivel estético como político” (93). Tenemos, así, a una re-creadora, y ya no al creador genial, que sabe que la invención no consiste en hacer algo nuevo de la nada sino releer desde su propia contemporaneidad y que el diálogo con los otros es indispensable para su producción.

Un señalamiento al autor

La movilización y desubicación de las intenciones primarias (contextuales de “origen”) de una obra en apariencia intocable, la convierten en campo de operación en donde se transforma, se vuelve otra y desborda sus propios principios compositivos, de relación y presentación ante un público. En el caso de *Cover*, al acercarse y apropiarse de *Trio A* (con su aprendizaje, encarnación, transformación y crítica) pone en cuestión la enarbolada neutralidad de la pieza original, a la institucionalización de la figura de

Rainer, los códigos que rodean a la puesta en escena (como los que señala en *Experimento X5*) y, de paso, al campo dancístico mexicano. Al mismo tiempo, la danza (o por lo menos cierto tipo de danza), una práctica comúnmente concebida como lejana y hecha por virtuosos, se muestra como parte de un proceso impuro y poroso en su pretendida completitud, y se vuelve reproducible y portadora de una historia (siempre colectiva) que es necesario narrar pero también resituar.

Como se observa, la transposición que, desde su propia inventiva Leite hace de *Trio A*, al re-usarla, redistribuir su sensibilidad y distanciarla de su raíz contextual e institucional, le da un giro a la comprensión de la coreografía y nos acerca a una singular forma de hacer y concebir este quehacer. Pero, todavía valdría la pena preguntarse cuál es el papel o posicionamiento de Leite frente a un “nuevo” modelo de autor, uno que si bien reconoce la no originalidad de la propia propuesta, al final plasma una firma que lo inserta, y no lo deja ir más allá, de los circuitos del arte.

Como ya se intuye, el apropiacionismo no siempre es la negación de la institución (tampoco del arte en general, de las obras universalizadas o de los creadores que la historia ha puesto en pedestal). Por el contrario, al entender de Rivera Garza, es un proceso que termina por encumbrar (de revivir, si pensamos en el texto de Barthes en el que enuncia la muerte del autor) a otro tipo de creador, portador de los estereotipos románticos, aún geniales y solitarios, que trae de regreso la circulación de la autoría. Para fortalecer su sospecha, despeja las acepciones del término: “Recuérdese: ‘Del lat. *appropriāre*’, apropiar quiere decir, de acuerdo con la RAE: ‘1. Hacer algo propio de alguien: [...] 5. prnl. Dicho de una persona: Tomar para sí una cosa, haciéndose dueña de ella, por lo común de propia autoridad’. Apropiar, luego entonces, es regresar al circuito de la autoridad –y del autor– por otros medios” (91). Este último significado

indica que al volver propio lo ajeno, quienes echan mano de las estrategias apropiacionista no escapan, quizá ni siquiera se plantean hacerlo, de los procesos de circulación del capital que al mismo tiempo facilitan y son promovidos todavía por una noción de autoría desconectada del quehacer anónimo y en comunidad.

Sin que la noción de autoría sea el tema central, a partir de otra obra de la misma coreógrafa, *Videoclip*, en el siguiente capítulo intentaré esbozar otra forma de concebir y procesar un trabajo creativo en que el papel del autor se juega desde otro lugar. Mientras tanto, me pregunto: ¿Leite está contribuyendo a transformar un *statu quo* hegemónico y restrictivo hacia una verdadera diversificación de la danza y sus formas de producirla? ¿Ha corporeizado una síntesis que hace dialogar su propia situación contextual con los ideales hegemónicos del arte y sus lugares de exhibición? ¿En este trabajo ha logrado desprenderse de la autoridad de la autoría? ¿Cómo es posible desvanecer a la figura del autor? ¿Podría ser que el cuestionamiento vertido a la institución dancística, se filtre y llegue a la anquilosada, burocrática y represora institución mexicana? Y al no negar a la oficialidad, ¿estaría dinamitándola desde dentro desarticulando la gramática del poder y, en esta medida, introduciendo *Cover* al terreno del disenso?

Finalmente, no puedo dejar de mencionar que a pesar de gestionar su visibilidad dentro y fuera de la institución, Leite impulsa una constante batalla para no devenir en un sello identificable, legitimado, institucionalizado, identitario, e intenta ir contra el consenso que pide al coreógrafo desarrollar un lenguaje singular, una firma reconocible por sus rasgos estéticos distintivos que den continuidad a todos sus trabajos. Y ¿esta convicción no es ya una paradoja: cuando se intenta escapar del comando de una norma se está creando otra?

CAPÍTULO 4

Videoclip. Fragmentos para un acercamiento al pensamiento coreográfico

La noción de “lo coreográfico” que en este capítulo esbozaré, integra un corpus de herramientas y dispositivos capaces de producir acontecimientos que no se subordinan a lo cinético, al uso de la coreografía como canal o resultado secundario de la danza, a la corporalidad academizada ni a las estrategias y lenguajes validados por su funcionalidad e, incluso, éxito en escena. Las prácticas que resultan potencian, de manera intencional, experiencias no necesariamente artísticas, pero que sin duda se mueven en los terrenos de la estética al cuestionar, remover y reconfigurar el terreno de lo sensible y encarnar y formular otras posibles subjetividades; permanecen abiertas y son experiencias de diálogo en las que el quehacer artístico se diluye en el trabajo colectivo que abiertamente privilegia el encuentro, la apropiación de la palabra de los otros y visibiliza que ningún producto o evento es resultado de la individualidad. Este tipo de práctica sucede gracias a estrategias de selección de material, de imágenes, discursos y lenguajes que, al ponerse en interrelación dinámica, producen acontecimientos y pensamientos incitados por un cuerpo que piensa coreográficamente y que al final se expande (y difumina) junto con la experiencia sensible.

Dos son los principales intereses para ensayar la idea del pensamiento de lo coreográfico: 1) acercarme a experiencias del cuerpo y de los cuerpos que ya no se sitúan dentro de una disciplina acotada y 2) que desplazan del primer plano a los procesos de subjetivación que pudieran darse en la experiencia artística y que hacen parecer que el sujeto creador o espectador son autónomos. Así, el acercamiento que

en adelante propongo busca bosquejar propuestas que exceden el campo de lo subjetivo y que, en su lugar, tengan como campo de atención la dimensión material y concreta del mundo entendido como lo hace Garcés, como las “relaciones materiales y simbólicas que entretengan el juego de posiciones en el que vivimos y nos reconocemos como parte de algo en común” (“Política de la atención” 61). Entonces, desde el cuerpo de quien propone un quehacer coreográfico, desde su vulnerabilidad, dependencia de los otros, capacidad y necesidad de accionar en conjunto, se apela a una ordenación del movimiento en las coordenadas del tiempo y el espacio, a preguntas materiales y concretas que propician el encuentro con el propio cuerpo, el cuerpo de los otros y con otros cuerpos y sus singularidades que necesariamente desbordan lo disciplinar.

Como una manera de aterrizar esta definición tentativa, traeré a cuenta otro trabajo de Magdalena Leite, *Videoclip*.³⁵ Diferente a *Cover*, cuyo estudio pretendió mostrar el cuestionamiento y la ruptura de patrones instituidos y poéticas bien reconocidas, lo que, además, acarrearía la movilización de los conceptos con los que se nombran prácticas que ya no se insertan totalmente en el campo dancístico, a partir de algunos elementos que conforman *Videoclip*, caracterizaré el actuar coreográfico. Mi objetivo será esbozar un campo de investigación mutable y en expansión, una herramienta para proponer experiencias coreográficas y para acercarse a acontecimientos que se juegan en el límite de la mirada estética y la incidencia en lo real y que, en definitiva, exceden los límites de esta tesis.

³⁵ La página web de *Videoclip* es: <<http://cargocollective.com/videoclip/>> [9 sept. 2016].

Aclaro que la versión de *Videoclip* en la que baso este capítulo es sólo una de las etapas de este proyecto: en ésta se incluye una instalación interactiva³⁶ y un video documental³⁷ que son una especie de producto final del primea momento del desarrollo de este trabajo. Como se irá viendo, esta etapa de Videoclip está cercana a la idea de etnografía y contiene un intuitivo análisis de los datos obtenidos en entrevistas. Según lo que la propia Leite me ha compartido, en las versiones más recientes se ha despegado de esta idea para poner foco en la relación imagen-cuerpo, en los elementos del videoclip y en cómo trasladarlos a la escala escénica. Como se verá, éste es un trabajo que sigue formulándose, así que yo trabajaré sólo con el primer planteamiento.

En 2014, Leite, esta vez acompañada por el videasta y bailarín Aníbal Conde, emprende un proyecto coreográfico que, aunque aborda a la danza, se sale de los supuestos que la envuelven como “artística”, es decir, su representación ante un público, con cuerpos en vivo y en un escenario teatral. El proyecto se resume en las siguientes líneas que encontramos en la página web del proyecto: “*Videoclip* es una etnología coreográfica que estudia la influencia de los videoclips y la cultura MTV en la manera de bailar y de moverse de personas uruguayas nacidas entre 1968 y 1986” (Leite párr. 1). El sustento de este proyecto es una serie de entrevistas que los artistas dirigieron a un grupo de 45 personas que, como se lee en la sinopsis de la misma página, no fueron elegidos al azar: “El grupo de estudio fue determinado por un lado, por ser el que vivió la llegada del videoclip a Uruguay en la transición de la dictadura

³⁶ Para ver el registro de la instalación ir a: <<http://cargocollective.com/videoclip/Exposiciones>> [10 nov. 2016].

³⁷ Para ver el video ir a: <<http://cargocollective.com/videoclip>> [10 nov. 2016].

a la democracia [en los años 80]; y por otro, por ser el que abarca todos los modos de consumo de videoclips, desde su sola difusión por televisión abierta hasta YouTube” (párr. 2). Las entrevistas indagan qué videoclip y qué paso recuerdan los entrevistados y por qué medio los habían conocido. En el caso del paso recordado, también se les pidió reproducirlo.

Tanto los resultados obtenidos como el proceso de investigación no desarrollan una narrativa ni desembocan en un producto audiovisual o escénico, sino que se archivan en una página web que en sí misma forma parte del proceso coreográfico: ahí encontraremos la bitácora del proceso investigativo, los audios de las entrevistas completas, cápsulas informativas de cada una de ellas, el análisis de los resultados obtenidos a partir del estudio meticuloso de los datos proporcionados por los entrevistados (qué paso, qué videoclip recordaban y dónde los veían) y diversos tutoriales que los artistas hicieron a partir de las nueve maneras de interpretar (de recordar) el paso más mencionado, el paso de Jazzy Mel, mejor conocido como el de *The Running Man*.³⁸

Cuatro términos tejen, recomponen y ramifican este proceso (y digo “proceso” porque, en definitiva, no alcanza para decirle “obra”, una palabra que inmediatamente remite a un producto acabado y perdurable y, aunque se han presentado resultados –en el CCE Montevideo y en la misma página web aparece un apartado en donde podemos consultarlos–, *Videoclip* queda abierto a explorar literalmente el mundo³⁹ y al propio

³⁸ En el siguiente enlace se puede observar la genealogía que Leite y Conde hacen de este paso: <<https://www.youtube.com/watch?v=mpOYUC73iCM>> [9 sept. 2016].

³⁹ En la sinopsis se lee: “*Videoclip* sería el primer paso para dejar asentado un modelo de estudio y de producción esperando que sea retomado por otros artistas que quieran apropiarse del mismo y versionarlo en sus propios contextos” (párr. 4).

movimiento archivándose y transformándose en cada cuerpo): “etnología” (de la danza), “archivo” (de la danza), “apropiacionismo” (de la danza, de las danzas) y, por supuesto, “coreografía”. En lo sucesivo intentaré desarrollar cada una de las implicaciones de estos términos y cómo logran potenciar el tránsito hacia lo coreográfico.

¿Qué es *Videoclip*? Diferente a *Cover*, que reconstruye materiales de movimiento preexistentes para traer a la memoria de la danza en México la propuesta dancística de un personaje avalado por la historia general de la danza, *Videoclip* no remite a una tradición reconocida o a algún artista encumbrado y a su obra maestra (como Rainer) sino a los cuerpos de sus entrevistados que, si bien no fueron elegidos al azar, tampoco participan del campo dancístico academizado. En este gesto se observa cómo ya no es necesaria tal validación para que una experiencia sea materia de crítica o mención; a decir de Hutcheon,

en una era postmoderna en la que todos esos reconocimientos generales son sospechosos, cuando todas las instituciones están bajo escrutinio, debemos preguntar: ¿‘generalmente reconocidas’ por quién? ¿En provecho de quién? ¿Por qué? [...] Son estas representaciones, en la misma medida que aquellas ‘obras maestras’, las que determinan cómo nos vemos a nosotros mismos y a nuestro mundo. (14)

Todavía a través de la estrategia del apropiacionismo, se apela a los imaginarios que nos forman y transforman (en este caso, a la cultura del videoclip), a imágenes, ninguna de ellas original, que se mezclan y reformulan en los cuerpos; a las citas que provienen de innumerables centros de cultura que se proyectan y funden en el propio

bagaje de los entrevistados, que son quienes construyen la “obra” desde su recuerdo y testimonio.

Videoclip es, en primer lugar, una apropiación de textos que infiltran al imaginario colectivo: da cuenta de que los productos e imágenes con los que día a día tenemos contacto, nutren y recrean nuestras relaciones sociales, siempre dinámicas. En esta interrelación se potencia un lenguaje común que aparece, paradójicamente, de manera natural en lo que pensamos y decimos, en cómo caminamos, hablamos, bailamos. Entonces, en una vuelta creativa, Leite y Conde juegan con este imaginario para reproducirlo y, en esta repetición, producir diferencia: abrir a otro escenario los movimientos de los cuerpos de los entrevistados que, casi a manera de confesión, se animan a bailar frente a los entrevistadores. Además de hacerlos visibles en una plataforma ajena a la de la vida cotidiana (así que de paso reflejan el propio mundo, tan naturalizado que está invisibilizado), activan referencias a danzas archivadas en el propio cuerpo y les dan nueva significación en otro tiempo y espacio.

Con este gesto y desde el estatus de coreógrafa (que organiza, recolecta, analiza, toma decisiones, edita, reorganiza materiales) que se ha ganado, Leite reivindica al baile como manifestación propia de todo cuerpo, que danza con “estilo libre”. Pongo estas palabras entre comillas porque, como ya se ha mencionado, al ser el cuerpo un espacio de intercambio de valores reiterados, producidos por factores sociales, económicos, políticos y biológicos, la manera de movernos necesariamente es un producto sociohistórico y de una educación singular. La siguiente cita de Marcel Mauss clarifica cómo el movimiento corporal rebasa las necesidades físicas o mecánicas del cuerpo; reafirma cómo es que todas las imágenes que producen nuestras sociedades son referentes que educan y matizan nuestros movimientos y que el cuerpo se mueve

como ve que se mueven otros, principalmente, como se lo dictan imágenes y productos culturales hegemónicos:

Estando en el hospital tuve una especie de revelación. Estaba enfermo en Nueva York y me preguntaba dónde era donde yo había visto andar a las mujeres como a mis enfermeras. Por fin me di cuenta que era en el cine. Cuando volví a Francia me di cuenta, sobre todo en París, de lo frecuente que era esa forma de andar; las chicas eran francesas pero andaban del mismo modo. La moda de andar americana nos estaba llegando a través del cine. Me encontraba, pues, ante una idea que se podía generalizar. La posición de los brazos y manos mientras se anda constituye una idiosincrasia social y no es el resultado de no sé qué movimientos y mecanismos puramente individuales, casi físicos. [...] Existe, por tanto, una educación de la forma de andar (339).

En este sentido, una de las tesis de este capítulo será que al adentrarnos en el cuerpo cotidiano y de la cultura popular, en definitiva no pensado para ser partícipe de una obra de arte (una consideración sin la que no puede haber un desplazamiento hacia lo coreográfico), sino como contenedor pero también activador de memorias, se despliega material rico para explorar y alimentar un dispositivo coreográfico, en este caso, una etnología.

Aunque esta vez Leite lo hace de forma velada, encontramos una actitud de revisión o de relectura a los circuitos institucionales del arte que demarcan qué tipo de baile puede ser material de las búsquedas artísticas y cuál no. Esta mirada ya no es hacia Rainer, a la institución del premio INBA-UAM o a la búsqueda siempre fallida del cuerpo libre de representación en *Dance Dance Dance*,⁴⁰ todas ellas obras pensadas

⁴⁰ Para conocer esta obra ir a: <<http://cargocollective.com/arrecifedancedancedance>> [2 sept. 2016]

como piezas escénicas, quizá más colindantes con la noción disciplinar de “coreografía”. En este caso se guía por la pregunta, ¿por qué nos movemos como nos movemos?, y más concretamente (en la delimitación de la población a estudiar está el principio de la no universalización del movimiento, del cuerpo y de la danza), ¿cuáles son las influencias que hicieron que cierta generación de uruguayos aprendiera a bailar de tal o cual forma? Observaremos que el material que compone *Videoclip* no remite a la danza que encontramos en los escenarios teatrales tradicionales: interpelando a su trabajo como coreógrafa y todavía parte de la institución del arte,⁴¹ acude abiertamente a los productos que hacen nuestra cotidianeidad, así como a los de consumo masivo para hacerlos protagonistas de esta experiencia, con lo que logra comprometer la seriedad y la trascendencia de la obra entendida como aquella narración intemporal que se ancla a un discurso que delimita qué vale como arte y qué no.

Además del viraje hacia el cuerpo que sabe de baile pero que no pretende pararse en escena, y diferente a *Cover* en donde el objeto todavía es la presencia del cuerpo en escena, en *Videoclip* desaparece el espacio teatral como una ubicación delimitada para expandirse a otros soportes, lo que solicita llevar la atención hacia los lugares (o no-lugares, si pensamos lo virtual como el flujo del tiempo más que el espacio a ocupar) en los que se exhiben esas otras danzas que, por su forma de reproducción (antes la TV, ahora YouTube), están al alcance de más gente, son más digeribles, menos auráticas, y, entonces, susceptibles de aprendizaje (lo que en definitiva no

⁴¹ Este proyecto se hizo con el apoyo de Iberescena, Programa Artistas en Residencia y Centro Cultural de España Montevideo, y en mayo de 2015 se montó como instalación en el Espacio de Arte Contemporáneo de Montevideo, en el marco del Festival Internacional de Danza Contemporánea del Uruguay.

sucede con las danzas de concierto). Específicamente con YouTube tenemos una plataforma no selectiva, lo que quiere decir que quien sea está en la posibilidad de subir cualquier material y hacerlo accesible a nivel global. Queda claro que no hay una danza más valiosa que otras en términos universales, porque la más virtuosa y la más “espontánea” pueden converger en el mismo medio; tampoco hay un solo cuerpo ni se pueden medir en una escala axiológica cuáles bailan bien y cuáles no sin tener en cuenta el contexto en que se mueven.

Además, se dibuja una crítica a los modos dominantes de concebir y producir danza, en que hay un creador que la origina y la hace suya, para luego presentarla en lugares en los que el aforo siempre resultará poco: rara vez un teatro se llena y nunca se tendrá el poder de abarcar públicos diversos o masivos. Aunque *Videoclip* tampoco es un producto de masas (quizá es más apropiado decir “producto viral”), abrir su proceso y resultados de investigación a través de una página web interactiva lanza la “obra” a un espacio infinito y, muchas veces, de encuentros azarosos: ese cada vez mayor archivo de textos que se vuelve accesible vía internet trae consigo otra manera de mirar y ser parte de un proceso coreográfico al que uno podría adentrarse y formar parte desde la comodidad del hogar. Así, el material en la web queda ahí dispuesto para hacerse apropiar por quien así lo desee, un acto que rompe con la supremacía de la última palabra del autor como autoridad dominante sobre el destino y supervivencia de una obra.

Por otro lado, *Videoclip* da pie a, o por lo menos tiene la intención de, construir comunidad. Es decir, se plantea como un lugar de convergencia del entramado autor-espectador-propuesta en el que todos los participantes quedan igualados por un objetivo en común: el recuerdo y la reproducción de algo tan simple como un paso del

baile aprendido en un videoclip. Y quienes entran o participan, articulan en conjunto con otros un discurso que será parte de un texto mayor, siempre en construcción al alimentarse de interacciones que no pueden predecirse.

Participar dentro de este otro espacio, el de la red, y convocar al otro a continuar creando la obra, rebasa el código contemplativo de lo dancístico y escapa del solipsismo y egocentrismo de la danza de escenario que pone foco en las personalidades y en un individuo con dominio exclusivo de lo que, en apariencia, crea en solitario. Apela a la reflexión conjunta que reformula el cuerpo de la obra y lo aleja de la estructura de producción artística tradicional, en donde queda claramente delimitado el rol, la identidad si se prefiere, de los actores del hecho escénico, y da lugar a otra forma de mirar y a otras audiencias que idealmente no son sólo las del teatro. A esto se le suma que utilizar como plataforma la red abre la posibilidad de romper la línea narrativa a la que, por lo general, se repliega la representación escénica.

Los saberes del cuerpo

Como una manera de contrarrestar la diseminación de la información que se produce en la actualidad y se almacene en internet,⁴² en la producción del arte contemporáneo se ha fortalecido una tendencia que se desmarca de la estética relacional, de los modelos de participación activa y del problema de la autoridad que los artistas asumen frente a otras comunidades, para poner por delante la creación y rescate de archivos. Con este objetivo, los artistas van a la búsqueda de eventos que conforman, conservan

⁴² El mega archivo que se ha acumulado en internet, "un gran tacho de basura, [en el que] todo lo que allí se mete tiende a desaparecer", dice Boris Groys (párr. 1).

y producen memorias culturales, como una suerte de “impulso archivístico” que conecta con información histórica extraviada (Foster, “An Archival Impulse”).

Lepecki, quien reconoce esta misma tendencia en la danza contemporánea (la de retomar obras pasadas para apelarlas, invocarlas o, incluso, exigirles actualización), propone el “deseo de archivo”, es decir, la “capacidad de identificar en una obra pasada campos creativos todavía no agotados de ‘posibilidades impalpables’ (según la expresión de Brian Massumi [2002: 91])” (“El cuerpo como archivo” 62). Desde esta perspectiva, más que el encuentro con un pasado perdido o la reivindicación nostálgica de lo que fue y ya no será, devolver la mirada a material preexistente trae consigo otros posibles que se pueden activar, tal y como lo hace el apropiacionismo. Nada queda fijo por siempre y volver a mirar implica “desbloquear, liberar y actualizar las numerosas composibilidades e imposibilidades (virtuales) de una obra, que la instanciación originaria de la obra mantuvo en reserva, virtualmente” (Lepecki, “El cuerpo como archivo” 63), como también lo enuncia Rivera Garza en referencia a la escritura: “el motor del reescritor no es la nostalgia del pasado, sino la emergencia del presente” (95).

Aunque *Videoclip* no vuelve a una obra particular sino a un material almacenado en los cuerpos de cualquiera, con este giro hace más que remitir a una referencia histórica o un desplazamiento (transmisión) a través de los recuerdos de los entrevistados, es decir, rebasa la presentación de lo de antes en el presente, aprovechando que lo retro está de moda. En este caso, adentrarse al pasado contiene una actitud crítica y constructiva a la vez, y de ninguna manera deshistorizante; no arranca material de su contexto para volverlo disponible sino que la memoria del cuerpo se hace presente y

toma otros cauces gracias a la mirada que organiza e hila un discurso en nuevos medios, contextos y situaciones.

En este trabajo, que obtiene su material a través de conversar con 45 sujetos, encontramos la fuente de creación y conocimiento en la tensión entre la pregunta, el recuerdo y el acceder a encarnar la respuesta (reproducir el paso que más se recuerda). Este intercambio con el otro, repleto de contaminaciones y referencias diluidas, portador de memorias e historia de la danza que no se limita a la de la academia, involucra cuerpos, todos contenedores de saberes dancísticos a los que Leite y Conde atienden para propiciar una experiencia estética, en palabras de Rancière, “un modo de articular entre maneras de ser, las forma de visibilidad de esas maneras de hacer y los modos de sensibilidad de sus relaciones” (“La división de lo sensible” párr. 3).

Por esta razón, *Videoclip* debe ser entendido como un trabajo para hablar del cuerpo (y no de los videoclips) y de la construcción de la corporalidad, y así se lee en la bitácora: “Lo importante no son los videos sino la influencia de ellos en nuestra corporalidad, lo importante que fueron y son para cincelar nuestra particular manera de movernos, como cualquier otra manifestación cultural contemporánea pero quizás poco tenida en cuenta por la danza académica”. Más que poco tenida en cuenta por la danza académica (porque efectivamente la danza para comedia musical, cine, televisión e, incluso, para videoclips, es también escénica y quienes la ejecutan están formados en academia), esta afirmación recalca que los cuerpos que bailan sin educación formal en danza ni con miras a exponer el cuerpo en un escenario, son portadores de saberes que dan pie a investigaciones en donde la cotidianeidad se roza con lo artístico. Se observa, pues, la importancia que se le otorga a la narración de la

historia de la danza que se hace desde el mismo cuerpo y que, luego, bajo la mirada que visibiliza y organiza, puede volverse trabajo coreográfico.

La referencia inmediata a este tipo de experiencia la encontramos en tres de las obras del coreógrafo francés Jérôme Bel (un importante referente para el trabajo de Leite) que, después de entrevistarse y mantener comunicación con tres diferentes bailarines, logra extraer conocimientos encarnados, pero también datos duros del disciplinamiento dancístico que luego pone en escena. Escribe Leite en la bitácora de *Videoclip*:

Cuando Cedric Andrieux⁴³ relata, describe e interpreta una clase de entrenamiento con Merce Cunningham o cuando Veronique Doisneau⁴⁴ nos muestra la danza del Melancólico de 'Los cuatro temperamentos' de Balanchine, lo que están haciendo es abrirnos el verdadero libro de la danza, que es el cuerpo. Con Pichet Klunchun⁴⁵ es muy claro, cómo confronta los libros de la danza de oriente y occidente, relativizando el eurocentrismo y demostrando que la danza no puede separarse de su época (3.1).

El nombre de cada uno de estos bailarines, que le dan el título a las obras, se convierte en una metáfora de cómo las historias singulares portan fragmentos de la gran historia de la danza que no está escrita, pero que atraviesa y se propaga a través de la práctica de cada uno de sus implicados y en los lugares en los que se lleva a cabo. Pero

⁴³ Para conocer la obra ver:
<<http://www.jeromebel.fr/spectacles/presentation?spectacle=C%C3%A9dric%20Andrieux>>,
<<https://www.youtube.com/watch?v=Ps8-jICQYXU>> [21 mar. 2016].

⁴⁴ Para conocer la obra ver:
<<http://www.jeromebel.fr/textsandinterviews/detail?textInter=veronique%20doisneau%20-%20paris%20national%20opera>>,
<<http://www.jeromebel.fr/performances/videos?performance=V%C3%A9ronique%20Doisneau>> [21 mar. 2016].

⁴⁵ Para conocer la obra ver:
<<http://www.jeromebel.fr/textsandinterviews/detail?textInter=pichet%20klunchun%20and%20myself%20-%20pichet%20klunchun>>, <<https://www.youtube.com/watch?v=BFGfX09Yq7o>> [21 mar. 2016].

también es una muestra de cómo el intento de comprensión del movimiento y de la representación que tenemos del mismo, así como el trazo de la cuadrícula tan ansiada por las reglas disciplinares (que se traducen en cánones que, a su vez, moldean, o por lo menos tratan, al cuerpo y a sus posibilidades de movimiento), siempre se quedarán cortos ante la inmensidad de espectros que franquean y construyen los cuerpos.

Diferente a estas obras, *Videoclip* tiene el reto de buscar cómo documentar el movimiento del cuerpo que no necesariamente se ha formado para bailar en escena pero que, aun así, “contiene conocimiento relativo al movimiento porque también se mueve”, se lee otra vez en la bitácora. Tenemos en esta otra aserción, el reconocimiento de que el efímero movimiento produce una memoria que pasa entre los cuerpos y que no sólo desaparece en el tiempo y a través del espacio, sino que en estos se vuelve materia, en pocas palabras, se encarna. Y este cuerpo en formación, transformación, incorporación y dispersión constante, hace las veces de un archivo (cuerpo-archivo) que motiva la pregunta de cómo hacer venir o volver inteligibles aquellos saberes encarnados. Considero que en *Videoclip* se juega con una posible respuesta que a continuación puntualizo.

En las entrevistas que Leite y Conde llevaron a cabo, además de lo dicho por cada entrevistado, se obtuvo otro tipo de material: la ejecución del movimiento del paso almacenado en la memoria visual y corporal de algunos participantes. Para intentar captar esos residuos de documento (en este caso, el recuerdo de un paso de baile y su reproducción) guardados en estos cuerpos, luego de detectar cuál había sido el paso más mencionado y bailado (el de Jazzy Mel, que tiene diecisiete menciones), la pareja se dio a la tarea de hacer una breve genealogía del mismo y de desmenuzarlo para elaborar nueve tutoriales en los que ellos mismos se encargan de enseñar,

movimiento por movimiento, nueve maneras en que éste fue archivado (bien distintas pero en las que el paso se reconoce) y durante las entrevistas interpretado.⁴⁶

Su forma de proceder: ver y hacer, ver y hacer, ver y hacer, hasta lograr trasladar a su cuerpo los gestos particulares de cada anatomía del cuerpo archivador (del que se desprenden diferencias grandes pero sutiles) y, de este modo, transmitir a través de ellos mismos un saber encarnado en otras corporalidades y, ahora, vuelto propio. En el análisis, los investigadores visibilizan casi físicamente (y digo “casi” porque aunque el cuerpo está ahí, rememorando, como mediación tenemos una plataforma virtual a la que acude otro tipo de presencia) información que, en otro momento, había estado perdida, olvidada o relegada a mera información o datos acumulados. No se puede dejar de señalar que la memoria corporal (si es que es necesario añadir el adjetivo “corporal”, como si no toda memoria implicara un cuerpo) es una conjunción del pasado individual con el colectivo: ambos devienen de la historia, la política, la tradición, y no de un sujeto incorpóreo. En consecuencia a este argumento, Leite y Conde relaboran un discurso sobre un saber dancístico y del movimiento propio de una comunidad.

La reproducción y elaboración de tutoriales de un exclusivo paso (y no de los movimientos de un videoclip entero), más que una abstracción de la totalidad, es un intento por materializar una huella del movimiento, por volver legible y reproducible un recuerdo corporal que se convierte en la resonancia de muchos otros cuerpos: de aquellos a quienes se vio bailar, del propio cuerpo en otro momento y de aquellos que, aceptando la invitación de Leite y Conde, sigan el paso a paso de los tutoriales y

⁴⁶ Para ver los tutoriales: <<http://cargocollective.com/videoclip/Cuerpo-Archivo-y-Tutoriales>> [21 mar. 2016].

encarnen su propia versión. Considero que ésta es una forma de visibilizar saberes opacados y de reconocer la historia de las representaciones ancladas en la corporalidad; en suma, es una inmersión que no implica una recreación pasiva sino echar una mirada a un evento en la que el pasado y el presente se conjuntan, para recrear así, lo temporal y construir el propio tiempo, el contemporáneo, en el que el cuerpo se llena de nuevos significados para ser leído por nuevos espectadores.

Artista-investigador, plataformas virtuales y democracia

El subtítulo de *Videoclip*, “una etnografía coreográfica”, nos da ya un indicio de que los confines de la coreografía disciplinar quedarán rebasados. Se advierte que en la base de este proyecto hay una investigación de campo que pretende recabar informaciones con miras a acercarse a las condiciones de producción y recepción, así como a los sistemas de exposición y comercialización de cierta música (*pop* y exhibida en videoclips) junto con sus danzas. Aunque sería pretencioso pensar que con las entrevistas se puede profundizar en cada uno de estos aspectos, lo que sí se puede afirmar es que su elaboración abre la puerta a la figura del artista-investigador, aquel viajero que ya sin el límite impuesto por una disciplina y sus poéticas, está al acecho constante de material con el cual trabajar, al tiempo que produce conocimiento y experiencias que posibilitan una sensibilidad que rebasa el campo artístico y la estampa del artista-creador.

Estamos frente a un sujeto que inventa y organiza materiales, explora en archivos (corporales y también dentro de la web), indaga en repertorios simbólicos ya no necesariamente artísticos, se aventura en la antropología, la política, la filosofía, la lingüística, la epistemología y, por qué no, en las ciencias experimentales haciendo

muestreos para encontrar medias y modas. Indudablemente en estas tentativas hay una producción de conocimiento (y, por tanto, de pensamiento) o por lo menos un impulso por develar un conocimiento que, en este caso, se halla en el cuerpo “cotidiano”: en el movimiento y la danza que cualquiera archiva. Acorde a este sentir, en el blog de *Videoclip* hay una sección llamada “Cuerpo archivo”, en la que se lee que éste es “contenedor del conocimiento en danza” (párr. 3).

En *Videoclip* observaremos cómo la pregunta que se lanza desde una mirada coreográfica, se extiende más allá de las instituciones de danza para posicionarse fuera de terrenos artísticos. Como muestra de ello, se nos advierte en la bitácora que, incluso, a través de los programas de televisión que transmitían los novedosos videoclips en la década de los 80 en Uruguay, opera un dispositivo de educación sensible, “de un espectro de heterosexualidad blanca y conservadora, sin quererlo, pero reproduciendo la subjetividad absolutista propia de una generación” (3.2). Si bien esta última afirmación da para profundizar en la reproducción de estereotipos a través de los videoclips (trabajo que probablemente ya se he hecho), la importancia de resaltar esta anotación es dar cuenta del enfoque que se alimenta y conjunta con problemáticas más asociadas al campo del análisis de lo social, por muy modesto que éste sea: en la investigación hay una toma de conciencia de la influencia y de cómo el contexto (posdictadura) es inseparable del acercamiento a una determinada generación de uruguayos y a su concepción de lo que puede o no un cuerpo; incluso la pareja se aventura a concluir que a medida que los modos de consumo se van diversificando y las democracias ganando la batalla (por lo menos a nivel discursivo), el espectro de las maneras de bailar también lo hace. Claro, siempre teniendo presente que también desde los productos de la cultura popular hay una educación sensible y,

por tanto, el movimiento del cuerpo no escapa al condicionamiento y sometimiento de ciertas tesituras y disciplinamientos, tal y como Mauss ya lo sugería: así como hay una educación en la forma de andar que viene del cine y que se traslada al movimiento de la vida cotidiana, cuando se multiplican las maneras de bailar también se insertan en una idiosincrasia social que poco tiene que ver con la libertad individual.

Entonces, un intuitivo análisis con tintes sociológicos nos advierte que YouTube ha abierto canales para acercarnos a diferentes formas de movimiento, así como para animarnos a mostrar el propio cuerpo en esta plataforma. Escriben en la bitácora:

Y no es menor el hecho de que cualquiera pueda grabar un videoclip o un tutorial y subirlo a la misma plataforma en donde se encuentran los videos profesionales. Al haber un lugar en donde todos los cuerpos tienen lugar, todas las maneras de moverse empiezan a ser válidas, como todos los escenarios lo son. Los tutoriales se graban en el cuarto, sin preocupación de arreglar un set ni de preparar mucho el guion. El conocimiento pasa de mano en mano y ya no tiene más poder quien concentra la información. Eso repercute en los cuerpos y en la manera de entender su movimiento. El hecho de que nos interese investigar sobre los cuerpos comunes también es un reflejo de la época YouTube. Porque ya no son tan fuertes los paradigmas que impone la televisión, y ya no es tan fácil decir esto está bien y esto mal, pareciera que más bien hay muchas maneras diferentes de hacer las cosas bien (3.2).

En resumen, como YouTube es una plataforma que recibe un sinnúmero de materiales de todo tipo, se multiplican las posibilidades de encontrar (intencional o azarosamente) movimientos y bailes provenientes del mundo entero, lo que refuerza la idea de que no hay una única manera de bailar correctamente (porque además somos incapaces de observar todos y cada una de los videos colgados) y, más bien, hay un énfasis en la importancia de los saberes del propio cuerpo: si sé que mi propio baile (o el de mi

vecina) podría estar en la red, entonces estamos ante una apertura del movimiento de danza que echa mano de la facilidad que brinda la tecnología para desdoblar, visualizar y hacer llegar a otro lado del mundo múltiples cuerpos en movimiento. Y este es un hecho que empuja otra comprensión de la relación entre corporalidades.

Probablemente se puede objetar que así como la televisión lo hace, en YouTube se propagan estereotipos de cuerpos y formas de bailar o que aún en nuestros países el acceso a internet y a una cámara de video son necesidades de segundo o tercer orden. Sin embargo, lo que me interesa puntualizar son las discusiones que este tipo de trabajos abren, disputas que ya no se mueven exclusivamente en el campo del arte. Otro ejemplo de las discusiones que Leite y Conde tocan y se mueven fuera del campo artístico, es la asociación que sus entrevistados hacen (o hacían), y que relatan en la bitácora, del género *pop* con “lo frívolo, lo que viene de Estados Unidos, del Imperio, lo vacío, lo de plástico, la Coca-Cola” (2.2). Señalan que en un país con una clase media que privilegiaba los productos europeos, “Estados Unidos se asociaba al plan Condor pero más que nada había un enorme prejuicio y una gran ignorancia sobre la cultura norteamericana” (2.2), otra aseveración que intuyen de las respuestas de sus entrevistados, muchos de ellos autodenominados rockeros y que, por tanto, a decir de ellos mismos, ni siquiera bailaban.

La apertura a otros campos de conocimiento se potencia por la facilidad de acceso en línea a acervos virtuales que, de regreso, los artistas enriquecen. Se fortalece así, la figura del artista-investigador que, para José Antonio Sánchez, “es inconcebible sin el proceso paralelo de digitalización de la cultura, que permite el acceso a documentos de todo tipo sin grandes esfuerzos físicos y económicos, acelera la producción y ensamblaje de materiales, democratiza la evaluación y la crítica y facilita la

colaboración más allá de los equipos constituidos” (párr. 5). En este sentido, *Videoclip* busca provocar un encuentro alrededor de un conocimiento común (un recuerdo que se deriva del consumo cotidiano de la cultura popular) a partir del que se recrean movimientos corporales que luego se cuelgan en plataformas virtuales que son del dominio público.

Además de todas las páginas, artículos académicos y libros a los que pudieron haber tenido acceso (legal o ilegalmente) para indagar sobre tal o cual tema, de su posibilidad de crear una página web para compartir hallazgos y recibir retroalimentación, los artistas-investigadores en cuestión echan mano de plataformas virtuales para poner al alcance de “todos” (de cualquiera que tenga acceso a internet) información sencilla de digerir: utilizan YouTube no para mostrar el registro de su obra (aunque sí los resultados de su investigación⁴⁷), sino como el archivo en el que se sumergen para localizar los videoclips traídos a cuenta por sus entrevistados y, muy importante, como un canal de comunicación desde el que hablan frontalmente con quien los mira a través de la pantalla, invitándolos a compartir el acervo experiencial de su propia corporalidad.

Por otro lado, como lo declaran en la bitácora de su proceso, la estética del proyecto tiene el tono de Wikipedia (una enciclopedia gratis, libre y accesible que se construye desde la colaboración, que elimina autores y crea un horizonte común entre los usuarios); es decir, sus contenidos fueron contruidos con información que quien quisiera podría conseguir por iniciativa propia, con lo que, de entrada, eliminan la concepción del artista que goza de inspiración y de acceso a información privilegiada.

⁴⁷ Ver: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=12&v=RiMswVK5uS8> [21 mar. 2016].

Aunado a esto, considero que en este gesto hay una reivindicación de tales plataformas como generadoras de la sensibilidad contemporánea que, por un lado, se distancian del creador iluminado y, por otro, colocan al público en situación de experto, ya que constituyen un punto de coincidencia entre usuarios que deliberan desde un material accesible y bien conocido.

En este punto de convergencia, los participantes, o quienes se sientan convocados a interactuar con *Videoclip*, se miran desde una posición de igualdad, desde un “vínculo intelectual igualitario” (Rancière, *El maestro ignorante* 11). La apertura a seguir construyendo *Videoclip* a partir de las intervenciones de los otros cuestiona la visión del objeto estético completo, cerrado y que deslinda al “no-artista” (al espectador) de toda responsabilidad en la producción del acontecer artístico. Así, se da cabida a la construcción de experiencias compartidas desde consignas que llaman a unirse a una tarea performativa que rompe la ordenación de los cuerpos en binomios contrarios (coreógrafo-bailarín, autor-espectador, creador-contemplador), en donde los espectadores reinventan sus propios roles, porque se saben capaces de traducir lo que perciben a su propia manera. Este acontecer implica un primer momento emancipatorio al que se le suma la conformación de un cuerpo colectivo, productor y redistribuidor del escenario común en el que se hace ver lo que no tenía razón para ser visto ni escuchado.

Para Rancière, la ahora común exigencia de abolir la distancia espectadora refleja la diferencia que hacía Platón entre el mundo sensible y el de las ideas, entre el hombre en la caverna víctima de las apariencias y el sabio que contempla la verdad oculta para el resto (*El espectador emancipado* 14). Esta diferencia apunta a una desigualdad de origen: hay alguien que sabe qué hay que hacer y abolir, y hay otro que observa pasivo

esta revelación, situación que otorga una misión instructiva al artista. Será esta concepción de la emancipación, la que hace que el artista busque dispositivos para activar la participación y movilizar al espectador de su butaca. No obstante, si toda imagen producida por el arte forma parte de un dispositivo de visibilidad, es decir, pertenece a un juego de relaciones entre lo visible, lo decible y lo pensable, desde su construcción está imbuida en una decisión sobre la igualdad, o no, de las capacidades de quienes son convocados al acto. De esta manera, la emancipación del espectador iría más allá de la conciencia que pretende despertar una obra, y la participación tendría que ver con concebirlo, desde el proceso de producción, como capaz de percibir la complejidad de un dispositivo a partir de su propia experiencia (incluso aunque permanezca sentado en su asiento). Entonces producir una obra exige separarse del resultado, tal como ya lo apuntaba Sol LeWitt, artista y teórico del arte conceptual: “No interesa realmente si el observador entiende los conceptos del artista al ver la obra de arte. Una vez que está fuera de sus manos, el artista no tiene control sobre el modo en que un observador percibirá la obra. Cada persona comprenderá la misma cosa de manera diferente” (párr. 10). A lo que se le suma el argumento de que cualquier explicación dada de antemano, ya fija y limita a una interpretación predeterminada (aunque a veces las explicaciones sí son necesarias).

Más allá de esta emancipación que parte de la igualdad de inteligencias en donde, desde el propio bagaje, cada cual se sabe con el poder de asociar y disociar y en donde mirar es ya una acción de selección, comparación, o interpretación, considero que en *Videoclip*, además se busca potenciar la capacidad social de crear y recrear experiencias compartidas que idealmente terminarían por formar una colectividad virtual alrededor de la memoria corporal y rebasarían la excepcionalidad política en la

propuesta de Rancière: la ruptura de un determinado reparto de roles y funciones como una interrupción del sentido de la representación que no se articula con la realidad del mundo que habitamos sino que produce un momento con su propio espacio, tiempo y lógica.

Suely Rolnik apunta algo más o menos parecido: la participación debe quebrar identidades y socializar experiencias; así se reinventaría “lo público en su sentido fuerte de subjetividades portadoras de la experiencia estética que había desaparecido del universo del arte, allí donde éste había sido sustituido por una masa indiferenciada de consumidores, desprovistos del ejercicio vibrátil de su sensibilidad y cuya definición se reduce a su clasificación en categorías establecidas estadísticamente” (párr. 22).

A continuación, se ahondará en cómo el otro forma parte y hace de *Videoclip*, un proyecto colectivo.

Sobre la etnografía y la mirada hacia el otro

Lo primero que se lee al entrar al sitio web de *Videoclip* es que el proyecto es una etnología, “una etnología coreográfica que estudia la influencia de los videoclips y la cultura MTV en la manera de bailar y de moverse de personas uruguayas nacidas entre 1968 y 1986”. A partir de esta declaración, remito al texto de Hal Foster “El artista como etnógrafo”, en el que reseña un arte gestado décadas atrás (60-70) con arraigo en el método de la etnología (la etnografía) que, hasta el día de hoy, marca una tendencia en el arte contemporáneo. Para este autor, tal paradigma se caracteriza por el interés del artista por un “otro” cultural, lo que lleva a la elaboración de propuestas que involucren a diversas comunidades con el fin de trabajar al margen del sistema hegemónico del arte:

La institución del arte pronto dejó de poder describirse únicamente en términos espaciales (estudio, galería, museo, [teatro], etc.); era también una red discursiva de diferentes prácticas e instituciones, otras subjetividades y comunidades. Ni tampoco pudo el observador de arte ser delimitado únicamente en términos fenomenológicos; era también un sujeto social definido en el lenguaje y marcado por la diferencia (económica, étnica, sexual, etc.) [...] El arte, pues, pasó al campo ampliado de la cultura del que la antropología se pensaba había que ocuparse (“El artista como etnógrafo” 189).

Esta forma de producir provocó un deslizamiento de la ubicación del arte que fue impulsado por un contexto de movilizaciones sociales (derechos civiles, feminismo, multiculturalismo, políticas sobre la homosexualidad) y desarrollos teóricos que ocurrían a la par (discursos poscoloniales, estudios culturales, feminismo, psicoanálisis). Así, se abrían preguntas como, ¿cuál era el lugar del arte?, ¿cuál era el papel del artista en este deslizamiento?, ¿cuál su rol en la sensibilidad social gestándose?, ¿en dónde se hallaba la transformación social que, pasada la euforia de las revoluciones, no se reflejaba en el arte?

Para responder a ésta y a muchas más preguntas, se echa mano de la antropología, la ciencia de la alteridad, que toma a la cultura como su objeto, se mueve en lo interdisciplinar y hace del contexto un elemento fundamental para su accionar (de ahí la importancia del trabajo de campo para este nuevo arte en donde práctica y teoría se encuentran). Valiéndose y validándose en ésta, los artistas van a trabajar a comunidades, a “alimentarse” de la alteridad, de donde obtienen materiales que utilizan para crear un tipo de obras que ya no puede presentarse bajo los formatos tradicionales, llegar por sí mismas a una realización al 100% o ser presentadas con la

firma de un solo artista (dado que quienes producen los materiales son las comunidades). Sin embargo, y pese a las aparentes virtudes de esta movilización, desde ese momento Foster ya advertía sobre los riesgos que traía consigo dicho modelo.

A pesar de que en este paradigma presenciamos una transformación del yo (del creador, del autor, del aura, si se quiere), también privilegiar al otro como el nuevo sujeto de la historia trajo ciertos problemas que desembocarían directamente en el mecenazgo ideológico, en el sentido que lo enuncia Walter Benjamin, en su conferencia titulada “El autor como productor”: para él no basta con reconocer la posición de una obra respecto de las relaciones sociales de producción de la época (si estaba de acuerdo con ellas o si aspiraba a la transformación y, entonces, era revolucionaria), sino que, más bien, habría que preguntarse cuál era su posición dentro (no frente) de éstas: si continuaba concibiéndose por sujetos ideológicos y no por sujetos productores, aún se estaría tratando con mecenas ideológicos, es decir, con hombres de espíritu, un “tipo humano definido según sus opiniones, convicciones o disposiciones, y no según su posición en el proceso de producción” (24-25). En el prólogo que hace a esta conferencia, Bolívar Echeverría da un ejemplo esclarecedor del argumento de Benjamin: “Si el Ulises de Joyce es una obra revolucionaria no es porque en ella esté cifrado un mensaje procomunista, sino porque es una obra literaria cuya construcción va con la revolución, está dentro de ella dado que ‘refuncionaliza’ en sentido ‘democrático’ la relación entre narrador y lector consagrado por la técnica narrativa de los grandes novelistas del siglo XIX” (13).

La adopción del rol de antropólogo paternalista fue un riesgo siempre latente, que arrastraría al artista a hablar por el otro sin una distancia crítica ni cuestionamiento al

propio lugar en la producción. Pero, también, está la otra perspectiva, la escisión entre el otro y el artista (que, ojo, también puede convertirse en una total identificación) que hace que ese otro se mire como el portador de la verdad por considerarlo cercano a la noción más primitiva o “natural” del ser humano (no “contaminado” por una idea del arte academizado, por ejemplo). En este caso pareciera que el lugar de la transformación nunca está en el propio trabajo sino en otra parte, como si el propio artista tuviera un acceso limitado a la alteridad (como si uno mismo no fuera otro en sí mismo) y, por tanto, a material rico y variado para la creación.

La crítica que hace Foster, bien focalizada en la década de los 60, es a proyectos en los que la concepción del otro es como el subalterno (por el sufijo *sub*: uno debajo de otro). Aunque no me queda duda de que en *Videoclip* hay una suerte de artista-etnógrafo, así como una necesidad plena del saber del otro y volverlo parte de su proceso, también hay un reconocimiento distinto de éste, quizá porque queda ubicado en la propia cultura (insisto, no tiene que ser un otro cultural exótico), tiene capacidad de discurso y una comunidad que respalda sus voces (se parte del supuesto de que ya la tienen), que se hacen escuchar, pero que todavía así abren la posibilidad de emitir discursos de los que se desprenden materiales culturales que precisan de organización y visibilidad. De este modo, Leite y Conde explotan las posibilidades inexploradas en ellos mismos, que pudieran ser otro, una alteridad infinita que se percibe en *lo que hay*. A decir de Alain Badiou, “cualquier experiencia es despliegue al infinito de diferencias infinitas. Aun la pretendida experiencia reflexiva de mí mismo no es en absoluto la intuición de una unidad, sino un laberinto de diferenciaciones” (52). Y esto lo sabe la pareja, que se pregunta por un ser uruguayo que, más que una

generalización abstracta, se convierte en una singularidad ubicada temporal y espacialmente.

Concebir así la danza alienta otro entendimiento y otras prácticas del cuerpo. Más que una cabeza que guía y dirige, que observa para luego analizar en solitario, en *Videoclip*, el ir hacia los otros puede entenderse como la disolución de la mirada que produce y luego sólo contempla, para dar paso a cuerpos pensantes (más allá de su fortaleza, elasticidad, técnica o agilidad) que saben que sin el otro no es posible su trabajo; sujetos que desde su propia singularidad propician un encuentro en donde sus voces se desintegran en otras voces. Se da lugar, entonces, a una plataforma de investigación colectiva sobre cuerpo y movimiento, que se imbrica conscientemente en la realidad que de por sí habita y que se sirve de diversas herramientas de pensamiento y acción para potenciar lugares de encuentro.

De la necesidad de una cabeza (un cuerpo) que piensa lo coreográfico

Lo que me restaría preguntarme es quién pone sobre la mesa tales herramientas, esas decisiones estéticas y políticas que llevan a elaborar tal o cual artefacto. En *Videoclip* aún hay una clara identificación de quienes lo concibieron, una firma que siempre regresa a un autor (y cómo no, si de ello depende la supervivencia), y aunque se tome distancia de nociones como las de competencia, originalidad, autoría y propiedad, y a pesar de que los resultados están en continua construcción y se vuelvan autónomos de sus planos de composición, todavía hay un reconocimiento a un grado de inventiva que tiene que ver con la autoría, máxime si la exhibición continúa siendo en circuitos institucionales y reconocidos.

Pero ¿es posible diluir absolutamente la firma? Rivera Garza hace una diferenciación entre el “apropiacionismo” y el “desapropiacionismo”.⁴⁸ Para esta escritora, el apropiacionismo vuelve a encumbrar a otro tipo de autor, mientras el desapropiacionismo rechaza el regreso a la circulación de la autoría sin deslindarse de los procesos creativos. En la siguiente cita se aprecia la diferencia entre ambas nociones aplicadas a su propio campo de acción, la escritura en la era de las máquinas digitales y el auge del *copy-paste*:

Lejos de volver propio lo ajeno, regresándole así al circuito del capital y de la autoría a través de las estrategias de apropiación tan características del primer enfrentamiento de la escritura con las máquinas digitales del siglo XXI, esta postura crítica [el desapropiacionismo] se rige por una poética de la desapropiación que busca enfáticamente desposeerse del dominio de lo propio, configurando comunalidad de escritura que, al develar el trabajo colectivo de los muchos, como el concepto antropológico mixe [⁴⁹] del que proviene, atienden a lógicas del cuidado mutuo y de las prácticas del bien común que retan la naturalidad y la aparente inmanencia de los lenguajes del capitalismo globalizado. Lejos, pues, del paternalista ‘dar voz’ de ciertas subjetividades imperiales o del ingenuo colocarse en los zapatos de otros, se trata aquí de prácticas de escritura que traen a esos zapatos y esos otros a la materialidad de un

⁴⁸ “Desapropiar significa, literalmente, desposeerse del dominio sobre lo propio [...] Renunciar a lo que se posee: eso significa desposeerse. En este caso, la desposesión señala no sólo el objeto sino la relación desigual que hace posible la posesión, en primer lugar: el dominio” (Rivera Garza 270).

⁴⁹ Floriberto Díaz, antropólogo indígena mixe acuña la noción “comunalidad” como eje filosófico del pensamiento mixe. La comunidad, que es más que un conjunto de casas con personas, se expresa a través de elementos que la hacen concreta: un espacio territorial, una historia común, una variante de la lengua del pueblo, una organización que define lo político, cultural, social, civil, económico y religioso y un sistema comunitario de procuración y administración de justicia. La comunidad es un tejido de relaciones entre personas y con los elementos de la naturaleza, lo que hace que tengan un carácter inmanente, dinámico y tangible. La idea de la comunalidad se vuelve categoría que explica la cosmología del pueblo ayuuik cuando se le atribuye la capacidad de definir varios conceptos fundamentales para entender una realidad indígena. De este modo, la comunalidad estaría compuesta por cinco elementos básicos: “La Tierra, como Madre y como territorio. El consenso en asamblea para la toma de decisiones. El servicio gratuito, como ejercicio de autoridad. El trabajo colectivo, como acto de recreación. Los ritos y ceremonias, como expresión del don comunal” (368).

texto que es, en este sentido, siempre un texto fraguado relacionalmente, es decir en comunidad (22-23).

Una forma de poner en práctica la poética de la desapropiación es señalar y problematizar puntualmente procesos coautorales y propiciar formas de circulación que evadan o subviertan los circuitos de producción, consumo y distribución, que financian a la autoría individual, en donde, en lugar de apropiarse el material que necesariamente se produjo junto con otros, se desapropia y se sostiene sin propiedad (Rivera Garza 270). La otra forma es desentrañar las formas de comunalidad inscritas en todo texto, cualquiera que éste sea; por ejemplo, asumir la responsabilidad del reconocimiento de los eslabones que conforman la cadena que va del artista al espectador, en donde entremedio siempre hay más que un sujeto trabajando o participando de la concepción y tejido de la obra, práctica o acontecimiento.

Esta forma de operar es un proceso de negociación continuo: toda obra es más que el resultado de la creatividad individual porque hay muchos otros que la atraviesan, es decir, la experiencia artística entendida como un producto individual se invalida. Y si bien esta aceptación puede reconocer que sin la citación a otras personas tal o cual trabajo no sería posible (muchas veces en los agradecimientos o, incluso, en los créditos, se les da lugar a todos esos otros), la desapropiación da un paso mayor: todo nombre central queda difuminado en una especie de anonimato que deja extinta la ley de la propiedad y la localización puntual de identidades.

Si bien no hay una poética establecida para un pensamiento de lo coreográfico, un elemento para caracterizarlo (que se desprende del desborde de la disciplina artística) es que, los procesos que atienden al sujeto creador o espectador como si fueran

autónomos quedan desplazados para ir hacia experiencias de trabajo horizontales, que apuntan a la colaboración y a la mirada del otro ya no como un cuerpo abstracto o con determinada formación, sino como parte del mundo que habito y con el que me es necesario trabajar, conversar, jugar, platicar, caminar... Por esta razón, la desapropiación, que apunta a la borradura o intento de borradura de la autoría, es una forma de concebir el estar juntos imprescindible para la práctica de lo coreográfico.

¿Y qué si en la web de *Videoclip* no apareciera el nombre de un autor sino de todos los involucrados (sin distinguir quién hizo qué) o que no apareciera ningún nombre? ¿Con eso habría una desapropiación del producto mostrado? Por otro lado, ¿seguiría siendo un producto coreográfico? ¿Podemos ceder la firma y continuar insertos en el campo del arte? ¿Es lo coreográfico necesariamente artístico? ¿Se requiere de la intención para darles visibilidad a todas esas prácticas que en lo cotidiano existen movilizand o cuerpos, objetos y pensamientos en las expansivas coordenadas tiempo-espacio? ¿Esta intencionalidad, ese cuerpo coreográfico que da el primer impulso, necesariamente regresa a la autoría? ¿Existen tales movimientos si no hay un ojo, unos ojos, que los focalicen, que, al menos, los señalen, que tiren la primera piedra? ¿Sin intención hay experiencia coreográfica? Considero que no, pero es un punto que merece una discusión extensa. No obstante, que haya una intención no equivale a que el accionar coreográfico se vuelva arte. Esta frontera definitivamente ha sido franqueada.

Videoclip como una práctica de lo coreográfico

Todo el desarrollo conceptual de *Videoclip* no puede separarse de la forma en que el proceso se “materializa”, porque el formato en donde la investigación queda vertida

obedece a una organización coreográfica. Efectivamente, la página web en la que se describe el proyecto y que se va alimentando con los materiales producidos puede ser concebida como un dispositivo coreográfico, por la forma en que uno navega, por cómo se interactúa con la información previamente analizada y porque todo el contenido es una distribución espacial de cuerpos que, además de presentarse en movimiento, se relacionan con otros cuerpos dentro de la misma página y con otros que interactúan desde fuera de la pantalla. Se podría objetar que, entonces, en toda la navegación por internet habría una suerte de movimiento coreográfico; sin embargo, aunque se pudiera contestar afirmativamente, aquí la intención coreográfica puesta en la redistribución de tiempo-espacio-cuerpo-movimiento es básica para diferenciarse de todo lo demás.

Otro gesto coreográfico lo encuentro en el traspaso o borradura de los límites de la danza, tradicionalmente pensada como el material de alguna coreografía y su formato presencial. De este modo, la concepción del cuerpo se expande en el tiempo, porque trae de su memoria movimientos interiorizados en los años 80, y en el espacio, porque su actuación no es en un teatro y podría dirigirse específicamente hacia la imagen virtual de YouTube.

En *Videoclip*, el movimiento del baile popular, cotidiano, “libre”, que se gesta afuera del teatro y de la representación escénica y académica, se toma y se reordena dentro de una plataforma creada por un cuerpo con intención coreográfica, ya no con el objetivo de organizar pasos de danza en frases rítmicas para provocar emociones por medio del movimiento, sino con el propósito de visibilizar el espectro de ciertos bailes de la cultura popular. El cuerpo entramado con técnicas extracotidianas para darle un uso no habitual y lograr su visibilidad en el escenario teatral no es necesario, porque

el planteamiento de este proyecto se imbrica con lo que puede un cuerpo, partícipe de la realidad que de por sí habita.

En la expansión que va de la coreografía a lo coreográfico, ésta ya no es el instrumento para orquestar a la danza, sino que, al reproducir sus espacios para presentarse, sus políticas de composición y de acercamiento al cuerpo, traspasa los límites del hecho escénico para posicionarse como un dispositivo de construcción de acontecimientos que de ninguna manera se limita al campo dancístico y, quizá, tampoco al artístico.

El llamado a ponerse fuera, a la intemperie del cobijo disciplinar, lejos de la adscripción a lo propio (lo naturalizado como lo correcto), pretende experimentar otros espacios que, idealmente, acabarían con la autoría, con lo “especial” que signa al individuo artista, para reconocer explícitamente que todo trabajo es parte del tiempo y del trabajo de los otros. Esto lo observamos muy bien en *Videoclip*: no tiene una inscripción disciplinar ni importan las denominaciones “danza” o “coreografía”; los artistas-investigadores, etnógrafos y archivistas (o productores de archivo), se salen de las definiciones tradicionales de artista y arte, de la de danza y bailarín. La obra es el proceso; va mucho más allá de lo académico, de lo formal, de la obra. La obra es la página web interactiva (en la que hay una organización de elementos: el usuario pudiera encontrar toda la información ordenada y clasificada, fragmentos que se prestan a la reinterpretación, sin que la red se limita a ser un contendedor de datos) y a través de los tutoriales pretende expandirse al rincón de cada casa en la que alguno se anime a seguir el paso a paso del paso de Jazzy Mel, en cualquiera de sus versiones. En una de esas se arma un canon si varias personas ejecutan más o menos al mismo tiempo cualquiera de sus variantes, tal como Marten Spångberg propuso el dueto de sus biblias plateadas, *The Swedish Dance History*, un libro gordo con tapas

plateadas (de ahí que se le conozca como la biblia plateada):⁵⁰ si alguien abriera este libro en México al tiempo que alguien más lo hace en Japón, tendríamos un dueto expandido.

Videoclip es una investigación que es la obra al mismo tiempo; es un proceso que se visibiliza, que en su andar va mutando con la producción de materiales y que trae implícita una crítica a los estatus del arte y la danza. Siguiendo a Rancière, *Videoclip* abre otras formas de visibilidad, reparticiones de lo visible y lo invisible que se juegan en las prácticas del arte y más allá de éste. Así, se enriquece una plataforma de acción que empieza la disolución de firmas y antepone el hacer en colectividad. Este planteamiento apuntala a lo coreográfico como una manera de hacer que no tiene que ver con el artista solipsista; lo coreográfico hace de los procesos de subjetivación, prácticas activas de desidentificación y empatía para romper la barrera de las identidades petrificadas (autor, espectador, coreógrafo, bailarín, por ejemplo) y conformar un estar en común dinámico y tenso, siempre inacabado.

El modelo de la eficacia estética propuesto por Rancière⁵¹ abarca experiencias artísticas sin intención de crear una conciencia crítica; su potencia política está en “la

⁵⁰ “Un complicado de textos, fotos, dibujos y poemas de colaboradores convocados abiertamente por internet [...] y distribuido en forma gratuita. El libro se elabora en un día con la ayuda de voluntarios que se reparten y rotan las tareas de la producción [...] Por otro lado, este libro puede considerarse ya una coreografía: ‘Para este sueco de 43 años, la coreografía es un ‘campo extendido’ que no se limita al quehacer escénico. Una bolsa de plástico con el nombre ‘Festival Internacional’ [<http://www.international-festival.org/>] o un libro de 2000 páginas de tapas plateadas [The Swedish Dance History] pueden ser entendidos como hechos coreográficos. Sostiene que desde que el dólar americano perdió su respaldo en oro, a comienzos de los setenta, la coreografía pasó a ser el único arte posible, el arte más líquido, que expande su territorio con cada nueva propuesta’ (Leite, 2011, p. 107).” (Leite y Macías 166).

⁵¹ La desigualdad de inteligencias que ha naturalizado la relación pasivo-activo se ve reflejada en los otros dos diferentes modelos de eficacia del arte que detecta Rancière: 1) el pedagógico, que busca, desde la voluntad del autor, que los signos sensibles sean dispuestos para dirigir una determinada lectura del mundo; este modelo tiene como base una relación de continuidad (de identificación) entre la forma sensible de producción artística y la forma sensible según la cual los sentimientos de los receptores son afectados. 2) El modelo de la eficacia ética, en la que el arte, al fundirse con la vida

suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto inmediato sobre un público determinado” (*El espectador emancipado* 62). Es decir que al desprenderse de las intenciones de un artista, de un modo esperado de recepción del espectador (ya no se dirige a un público determinado, sino a uno anónimo –a un cualquiera–) y de la forma de vida que les da lugar, se inserta en un circuito de visibilidad, que es el espacio-tiempo neutro.

Para este tipo de eficacia (la eficacia de la distancia), la neutralización que provoca el disenso, porque saca de contexto a lo representable y a las relaciones naturalizadas entre sujetos, hace posibles nuevos modos de presentación de las obras: las extrae de su lugar habitual y las lleva al espacio “neutral” (si es que es posible la neutralidad en un espacio concebido con ciertos fines y en una sociedad particular) del museo, galería, escenario o cualquier espacio que habilite una distancia expectante. Este “fuera de lugar” o “alrededor neutralizado” se establece distante a su espacio-tiempo de concreción, lo que impulsa la des-habituación que lleva a replantear el terreno de la sensibilidad. Pero ¿es esta “neutralidad” necesaria para provocar un disenso? ¿Pueden los trabajos que apuntan a la construcción de una comunidad dislocar, desplazar y promover sentidos nuevos desde su propio contexto?

¿Pierden la eficacia estética del disenso las prácticas coreográficas que suceden en espacios no teatrales, fuera del marco del arte? Frente a esta mirada distanciada, tenemos al actuar comprometido y siempre condicionado por el contexto del acontecer que nunca es neutro. Sin llegar a ser actos ciudadanos sino prácticas con intención

colectiva, queda suprimida y da lugar, más bien, a actos ciudadanos que accionan de forma inmediata dentro de los modos de ser de la comunidad (*El espectador emancipado* 55-57).

coreográfica, muchas experiencias podrían dejar de ser arte, pero ¿es esto importante?

Garcés habla de la excepcionalidad del acontecimiento político; de la llamada “política de escenario” que define de la siguiente manera:

Cuando lo político se aísla en su excepcionalidad, la acción transformadora queda, finalmente, entregada a una política de escenario. No me refiero a una política-espectáculo, o a una política falsa respecto a una más verdadera, sino a una política recortada de la sombra que su misma luz proyecta. En esta nueva separación entre la luz y la sombra se construye lo que apuntábamos al principio como *desatención hacia el mundo* (“Política de la atención” 65).

En este mismo sentido, pienso la autonomía del arte como un recorte de la realidad que se presume partícipe de un momento de excepcionalidad que interrumpe la normalidad para insertarse en un tiempo, espacio y lógica propios, y de este modo negar su articulación con el mundo del que se desprende. Esta negación tiene como resultado el ideal de que las experiencias sensibles son ajenas a los procesos de transformación, “libres” de ataduras sociales y de relaciones con la realidad habitada. Frente a este postura, considero que el desborde disciplinar de lo coreográfico invita a afrontar la dimensión concreta y material de la vida y a jugarse en el límite entre la excepcionalidad de las artes y la vida cotidiana, en un terreno liminar que la propia estética tiene la capacidad de provocar.

Finalmente, se vuelve importante enfatizar que el proceder coreográfico que me interesa es aquel que, más que una obra presentada y visibilizada como objeto estético (y estático), se aleja del recogimiento de un autor excluido de los efectos y

responsabilidades que su trabajo motive, y que desde una lejanía insalvable de la que participa sólo como contemplador, se instale en la comodidad que da hablar desde fuera sin responder ni involucrarse en la construcción de posibles acontecimientos alrededor del disparador que él mismo dispone.

Conclusiones

A lo largo del recorrido de este trabajo se trató de ensayar la noción de coreografía como un término que abarca un gran espectro de experiencias sustentadas en la interrelación de cuerpos y movimientos, espacio y tiempo, elementos que para interactuar precisan de reglas del juego particulares. Se observó que hay una mutación de esta noción que nace con el intento de capturar el movimiento del cuerpo en un sistema de notación (herramienta de la que se servía el maestro de ballet para montar una suerte de pasos de danzas, entendidas éstas como sociales) hasta abonar hacia otra dirección, en donde la notación queda diluida al igual que el significado que apunta a la composición de pasos y figuras. El término se va contaminando por otro tipo de escrituras y lenguajes que ya nada tienen que ver con el arte de hacer danzas ni con la dependencia danza-coreografía, hasta expandirse y salirse del terreno propiamente artístico.

La indistinción que se juega entre lo que conocemos como danza escénica y la coreografía es una problemática que, aunque muchas veces no de forma explícita, constantemente se presentó en este escrito. Esto porque es una asociación que se detecta desde el significado literal de la palabra; su referencia al acto de componer y escribir una danza (hacer una partitura) y la necesidad de inscripción material en un espacio tridimensional (el cuerpo en acción, danzante) hacen que esta igualación sea difícil de desenmarañar. Con el análisis de *Trio A*, *Cover* y *Videoclip* se buscó poner en cuestión esta correspondencia, apelándose a que ningún representación es inamovible y mucho menos una que de por sí porta la noción de movimiento: su uso va modificándose hasta forjar otra significación que encuentra su razón de ser en el

seno mismo de los diversos contextos y que en ocasiones se vuelve una crítica a sí misma.

En la siguiente cita, Spångberg intenta dilucidar esta identificación:

La coreografía es una cuestión de organización, de ordenamiento y estabilización, aunque la estabilidad es muchas cosas. La primera empresa de la coreografía es domesticar el movimiento. A la coreografía le conciernen las estructuras y el estructurar, y obviamente cada estructura necesita expresión. Una de esas expresiones es la danza, pero no es la única expresión que la coreografía puede asumir. La danza, por otra parte, es estratégica. No tiene que ver con ordenar sino con maniobrar, con navegar a través de estructuras, a través de órdenes. La danza es una expresión hacia el mundo, ciertamente la danza es organizada, pero la organización no es la danza. La organización y los principios no necesitan ser coreografía aunque pueden ser leídos mediante ella. Coreografiar no necesita tener nada que ver con la danza, y sobra decir que uno no necesita tener ninguna habilidad dancística para coreografiar (quienes defienden lo contrario son maestros de danza con miedo a perder sus trabajos). De forma análoga, bailar es siempre organizado pero uno no necesita tener ninguna idea de coreografía para bailar ("What happened" párr. 16).

Pensar a la coreografía como una práctica que habilita a la danza, porque a través de ésta organiza sus elementos de manera independiente a los de la música y el teatro, también implica concebirla como un aparato de captura porque en esta organización se merma la potencia del acto mismo de bailar. La coreografía se mira, entonces, como una "tecnología que crea un cuerpo disciplinado para que se mueva a las órdenes de la escritura" (Lepecki, *Agotar la danza* 22). Además, este disciplinamiento se refuerza con la fusión danza y estrategias compositivas, que se vuelve parte de su identidad. No obstante, la danza no es sólo un fenómeno pasivo: con todo y su academización, la capacidad de ritmo y de movimiento para bailar nunca es eliminada de los cuerpos

y de aquí se desprende un potencial corporal, claro, pero también de estudio e investigación.

Por otro lado, cuando la coreografía opera como dispensador de vocabularios de movimiento a través de un solo medio, el dancístico, que se sustenta en cuerpos estrictamente formados, se hace hincapié en la mirada individual y privilegiada del compositor (del artista entendido como genialidad) y en la coreografía como sinónimo del arte de danzar con cuerpos bellos. Encontraremos, entonces, que en la equiparación danza-coreografía se devela un vínculo con el arte, que va junto con la importancia de la invención e innovación, en este caso de pasos y secuencias de movimiento.

Sin embargo, la coreografía es más que la estructura organizativa de una danza, y hacer la labor de separarla de ésta hace que se amplíen sus experiencias y se consideren posibilidades antes no estimadas, en donde la clasificación por estilos, movimientos, metodologías, géneros o escuelas resulta innecesaria e insuficiente. Al llevar a cabo un trabajo de sustracción (de la danza, del bailarín aurático, del coreógrafo-autor, del dispositivo teatral que delimita entre bailarín-espectador, de la compañía, del cuerpo humano, de la historia hegemónica que ha impuesto un ideal habilitado para hacer danza), el accionar coreográfico por sí mismo y más allá de su papel como organizador puede dotarse de visibilidad propia porque se libra de cargas añadidas y asociadas automáticamente, para darles foco a los atributos del plan propiamente coreográfico.

Si se tratara de trazar una línea secuencial, casi narrativa (aunque es sabido que la historia nunca es lineal y que no desaparece una expresión cuando otra se posiciona en el horizonte), encontraríamos el desplazamiento de las figuras que encarnan las

diferentes concepciones de la coreografía de la siguiente manera: el paso del maestro de danza que traza movimientos con fines de convivencia social, al coreógrafo creador que, inspirado, origina una forma de darle tratamiento a temas ligados a su emoción y al mundo que le rodea. De ahí a la búsqueda colectiva en la que, idealmente, la figura aurática al mando quedaría disuelta.

En este mismo sentido, en el siguiente cuadro sintetizo de manera pedagógica cómo se transforman los elementos que van de la danza y la coreografía disciplinares, a la coreografía como campo expandido. Además, dejo espacio en cada recuadro, por si el lector detecta alguna falta y quisiera agregarla.

	Danza y coreografía	Coreografía expandiéndose
Sobre el cuerpo	• Preparación física y formación técnica y académica. • Exacerbación disciplinaria que lo lleva al límite de su destreza. • Representaciones, siempre fallidas, de un cuerpo ideal. •	• Preparación fuera de las escuelas, en otras disciplinas artísticas, humanísticas, sociales, científicas. • Se ponen otros cuerpos en escena (de actores, de no bailarines, gordos, viejos, no humanos). •

Sobre el espacio	• Física o simbólicamente, hay una cuarta pared. • El teatro es un lugar sagrado y contenedor de la figura aurática. •	• Puede ser un teatro, el museo, la calle, una casa, la web, con la condición de que se elimine o reduzca la importancia de la cuarta pared. •
Sobre el espectador	• Se espera una actitud contemplativa ante presencias seductoras y carismáticas. •	• Más allá de la activación que de por sí implica la interpretación de cualquier escena teatral, se busca que se diluya la pura observación para hacer de los espectadores participantes de la acción. •
Sobre el movimiento	• Rítmico y fraseado, anclado a una idea literaria, a una metáfora o forma musical.	• Parte de una nueva economía de movimiento que contraviene a la

	• Resulta en un lenguaje reconocido, símbolo de un estilo o técnica (el lugar común del “movimiento de danza”). • Expresa la inspiración o la búsqueda de libertad por medio del flujo y continuidad de movimiento, la expresión corporal emotiva, representativa y estilizada. •	ilusión y a la espectacularidad. •
Sobre la composición	• Va del inicio al final, pasando por un clímax. •	• No apela a la representación narrativa. • Apela a las condiciones particulares de producción y procesos de investigación abiertos, más que los resultados en escena. •

Sobre la forma de trabajar	• Se ancla a un sistema vertical de trabajo en las compañías que aún ponen foco en el coreógrafo como la cabeza de la creación. •	• El hacer coreográfico se presenta como punto de negociación y de encuentro con los otros. • Se aspira a procesos colaborativos y colectivos. •
	•	•

En la caracterización que hago de “Danza y coreografía” acoto bien su margen de movimiento porque me interesa hacer notar que estas disciplinas se inscriben en una poética que necesita elementos bien determinados para poder nombrarse como tal; de esta forma se catalogan dentro de un campo disciplinar que, en general, requiere de códigos más o menos fijos desde los que distribuyen lo sensible, y dan o no visibilidad a ciertos cuerpos, tiempos y espacios. Asimismo, esta aparente inflexibilidad que en el cuadro se remarca tiene que ver con visibilizar la frontera que se empuja para expandir el término en cuestión. Pero por supuesto que tal división es sólo una forma de hacer evidente dos formas de concebir el trabajo coreográfico y difícilmente encontramos en estado puro cada uno de los elementos que puntualizo.

Se observa, por otro lado, que la expansión coreográfica necesita romper con un dispositivo más amplio, el de la representación teatral situada en un espacio escénico

que modela la atención del espectador. De tal espacialidad resultan consensos ya bien internalizados que se manifiestan en audiencias habituadas a responder a ciertas reglas provenientes de la noción tradicional de la danza escénica, a saber, aquella que se reproduce en un espacio teatral que solicita “la cuarta pared” y que se apega a la curva que va de inicio a fin pasando por un clímax para la trasmisión de emociones y sentimientos con los que se pueda identificar. Así, se espera flujo y continuidad de movimiento, expresión corporal emotiva, representativa y estilizada.

La puesta en cuestión del dispositivo teatral lleva a explorar en otros dispositivos; sin embargo, no se exige reinventar los vocabularios y gramáticas de movimiento de la danza o cambiar de medio, porque se parte de la afirmación de que ninguno es hermético. Creo que, más bien, se invita a repensarlos como mediadores que permiten y promueven intercambios y dan visibilidad a determinadas relaciones y subjetividades, a lo que se le suma la consigna de hacer consciencia de las sensibilidades que cada uno incita. En este tenor, la apertura del propio medio de la danza, su contaminación con otros e, incluso, desprendimiento del terreno dancístico comprendido como experiencia artística, da cabida a una primera aproximación a la idea de la coreografía como un campo expandido, es decir, con capacidades ampliadas. Sin salirse de la danza se gestan estrategias que bien podrían volverse una crítica al halo de virtuosísimo de los bailarines y a la fórmula coreógrafo-interprete-compañía, en la que el primero se considera el compositor exclusivo de la danza.

Estas estrategias junto con muchas otras más que ya no tienen que ver con el virtuosismo y el movimiento fluido y que tampoco requieren de practicantes especializados en un modelo de trabajo dictado por las condiciones de un medio en particular, privilegian al plan propiamente coreográfico (la intención que encauza la

acción) que, diferente al comando policiaco, articula una guía flexible en la que habitan tensiones y cortocircuitos en los sistemas de disciplina, obediencia y mando. Distinguiremos, entonces, que la coreografía ya no es la disciplina que se limita a organizar la danza o frases de movimiento lógicamente escalonadas, porque brota su forma subyacente que se materializa en modelos de producción y formatos alternativos de distribución. Esta guía o plan coreográfico trae consigo multiplicación de procesos singulares de composición, capaces de distribuir, relacionar y organizar de muy diversas maneras a los cuerpos, así como de motivar trayectorias y movimientos extraídos de la variedad de las capacidades corporales. Así se da lugar a una multiplicidad de dispositivos que provocan interacciones y tensiones entre tiempo-espacio, cuerpo(s) y movimientos.

Si bien el énfasis en la estructura de la construcción coreográfica pudiera remitir al bien conocido modelo de la dramaturgia clásica (aquel que sitúa el proceso de composición al ascenso hacia un conflicto, de ahí al nudo para, finalmente, desembocar en un desenlace), este pensamiento apuesta por otros planes de composición (tareas, juegos, improvisaciones, incidentes espontáneos, reappropriaciones, encuentros, conferencias), en donde el modelo ternario hegemónico quedaría como una manera más de ordenar y trazar trayectorias de un cuerpo en el tiempo y en el espacio.

No se puede dejar de señalar que la ampliación y desborde de la danza trae la diversificación de la formación de los bailarines, la participación de artistas provenientes de otros medios y el replanteamiento de la tarea del coreógrafo, cercano al proceder colectivo más que al individual y con incidencia más allá de los espacios asignados al arte y la cultura. Pero sobre todo, la noción que empieza a expandirse cada vez se halla más lejana de las experiencias que se distinguen del acontecer

cotidiano por su valor estético y porque necesitan de una distancia expectante, es decir, de su catalogación como acontecimiento excepcional y delimitado por dispositivos que recortan: marcos, pedestales, iluminaciones, teatros, museos. Entonces, el escenario de cuatro paredes avanza hacia el espacio social.

La importancia de esta multiplicación y ruptura con lo disciplinar es que viene de la mano con la expansión de la coreografía hacia la noción de “lo coreográfico”, en donde ésta ya no es el instrumento para orquestar danzas, sino que al reproducir sus espacios para presentarse, sus políticas de composición y de acercamiento al cuerpo, va más allá de los confines del hecho escénico, y se posiciona como un dispositivo de construcción que de ninguna manera se limita al campo dancístico, ni siquiera al artístico. Se esbozó un acercamiento a esta expansión a través de *Videoclip*, el trabajo más reciente de Leite y Conde.

Caracterizo a la práctica de lo coreográfico (distinta a la de coreografía expandida) como un corpus de dispositivos y acontecimientos que el artículo “lo” cobija bajo el juego con la neutralidad en el que podrían caber innumerables formas de relacionar tiempo-espacio-cuerpo: no tiene una sola función porque no se respalda ni se sirve de un solo medio. Así, hay una ampliación soportes; se desestructuran marcos, extienden formatos y escenarios, se borran fronteras y quebranta la pureza de las clasificaciones al salirse del campo tradicionalmente limitado por las leyes de los géneros y las disciplinas artísticas. Lo coreográfico desborda definitivamente el espacio artístico para apoderarse del espacio social, en donde la borradura de las fronteras disciplinares (incluso las de la coreografía) dispara una multiplicidad de dispositivos para componer y provocar la interrelación a partir de dispositivos que sirven como

punto de encuentro y desencuentro entre cuerpos. A su vez, genera un *sensorium* que se enraíza en contextos y formas de vida particulares.

No existe una exclusiva poética de lo coreográfico o una función única y su uso en un contexto es el que brinda un sentido. Cada juego tiene sus propias reglas para construir aconteceres y sería absurdo preguntarse por el significado último de lo coreográfico. Encontraremos similitudes, aires de familia, pero pensar una poética definitoria, simplificaría y determinaría una "visión" que ilusoriamente supondríamos la única "verdadera".⁵²

Para ilustrar esta determinante difuminación disciplinar que impulsa y a la vez posibilita lo coreográfico, traigo a cuenta la octava emisión del Festival Internacional 4x4 (2016). En particular me interesa una de las mesas que formó parte del mismo, titulada "El Cuerpo en México ahorita (Nosotrxs y poner el cuerpo)", que se llevó a cabo el 11 de junio en el Centro Cultural Border en la Ciudad de México. En esta mesa participaron el escritor Roberto Cruz Arzabal y Daniela Rea, periodista independiente que forma parte de la organización Periodistas a Pie⁵³ y que, entre otros temas, aborda las historias de los desaparecidos en México. El objetivo de la mesa fue preguntarse "¿qué puede significar poner el cuerpo?" (Garcés, *Un mundo común* 66). Más específicamente, qué significa ponerlo en México (como un territorio delimitado, pero

⁵² A esta noción podría comparársele con una caja de herramientas, en el mismo sentido en el que L. Wittgenstein lo hace con el lenguaje: las herramientas las usamos para construir objetos; no tienen una función exclusiva, sino muchas. De este mismo modo usamos el lenguaje, es decir, con distintos objetivos porque funciona en sus usos y no sólo refiriendo o representando al mundo (como una correspondencia lenguaje-mundo): "Piensa en las herramientas de una caja de herramientas: hay un martillo, unas tenazas, una sierra, un destornillador, una regla, un tarro de pegamento, pegamento, clavos y tornillos. Tan diversas como las funciones de estos objetos son las funciones de las palabras. (Y hay semejanzas aquí y allá.) Ciertamente, lo que nos desconcierta es la uniformidad de sus apariencias cuando las palabras nos son dichas o las encontramos escritas o impresas. Pero su empleo no se nos presenta tan claramente. ¡En particular cuando filosofamos!" (Wittgenstein 26-27).

⁵³ La página web de la organización es: <<http://www.periodistasdeapie.org.mx/quienes-4.php>> [9 sept. 2016].

también metáfora de un lugar en el que los cuerpos han sido orillados a su extrema vulnerabilidad). Cada participante, desde la propia experiencia y trabajo, intentaría una respuesta. ¿Qué puede significar poner el cuerpo para empezar a pensar? La importancia de esta mesa, del Festival en su totalidad, para este trabajo y para la expansión de la comprensión de la danza en México es el siguiente: el hecho de que dos personas formadas en un campo disciplinar distinto al de la danza conversaran sobre el cuerpo junto con un público, en su mayoría, de las artes escénicas, ponía en segundo término las etiquetas académicas para dar peso al encuentro con los otros. Así, un dispositivo, una mesa de diálogo en un festival escénico y un disparador, pensar el y con el cuerpo, hacían converger a los convocados alrededor de la materia que nos hace vivir y morir. En este contexto, Rea al finalizar el conversatorio decía que cuando una periodista está en una mesa organizada por un festival de escena contemporánea (parte de una constelación, el Festival, concebida desde diversas miradas coreográficas) es sintomático de que las divisiones disciplinares ya no soportan o alcanzan a dialogar por sí solas con la realidad.

Este evento apunta a que la disciplina dancística y la coreográfica necesitan de otras voces que en conjunto contribuyan a construir territorios en los que se rompan (o, por lo menos, evidencien) relaciones unilaterales, como las de bailarín-institución, bailarín-espectador, bailarín-artista, espectador-institución, y den paso a relaciones que apelen al mundo que habitamos. En este mismo sentido, se vuelve imprescindible redirigir los esfuerzos al acto mismo de crear, al estar siendo en el que arremete la interacción social y en el que el espectador, colega, coreógrafo, crítico, gestor, se vuelve fundamental para el diálogo y el hacer.

En suma, lo coreográfico propicia un campo de encuentro, genera condiciones para estar juntos y compartir un espacio-tiempo planificado. Esta forma de pensamiento cuestiona la configuración sensible de la coreografía y actúa con una fuerza política-performativa que desde su práctica modifica y altera el orden consensual: más que ser una revolución espiritual, una tendencia o un posicionamiento a favor o en contra de un modo de operar, son poéticas singulares (cada dispositivo produce un producto, tiene una particular forma de producción y forja un tipo de subjetividad) en estrecha relación con el conjunto vivo de relaciones sociales del devenir contemporáneo.

Finalmente anoto que este proceder todavía demanda intencionalidad para estructurar recorridos por los que los cuerpos se desplazan, encuentran con otros y comparten su capacidad de reorganizar y visibilizar espacios, tiempos, materiales y al propio cuerpo, y así generar una constelación dinámica armada a conciencia desde una cabeza con voluntad práctica. Es decir que la intención continúa como disparador en este actuar coreográfico, a pesar de la borradura de fronteras disciplinares, de la expansión hacia territorios “ajenos” al arte y del desdibujamiento de su emblemática figura, el autor. Para que exista un quehacer coreográfico debe existir la finalidad de mirar coreográficamente, de ordenar o reordenar tiempos, espacios y cuerpos, sean estos partícipes de los territorios del arte o no. Y es que si el término refiere a una forma de actividad estructurada, entonces el intervalo de usos creativos podría ser aplicado a cualquier cosa, desde el movimiento perfecto del sistema solar al avance de la marcha de una manifestación social. Desde la perspectiva de este trabajo, la intención para elaborar un plan implica una mirada y una decisión definitoria para el estudio de lo coreográfico entendido como dispositivo de encuentro e interacción de corporalidades. Entonces, tenemos un conjunto de elementos que provocan una sensibilidad y un

diálogo corporal, y requieren de la interferencia, por lo menos de la observación (la explicitación o nominación si se prefiere), de la lógica de relación e imbricación que da una mirada coreográfica.

Sin embargo, esta delimitación trae consigo un problema: el de la autoría, porque si aún existe una cabeza coreográfica, entonces continúa existiendo una personalidad a la cual señalar como el que lanzó la primera piedra (esto a pesar de que luego el acontecer coreográfico tome su propio rumbo y aquel autor se desintegre en el quehacer junto con los otros). Hay un plan coreográfico y una cabeza que determina las acciones que conforman un evento, aunque tan solo funja como guía para acomodar las secuencias del mismo, esté minuciosamente detallado o, por el contrario, brinde pequeños indicios para la acción y dé cabida a una enorme libertad interpretativa. Incluso aunque sea una observación que se dirija hacia un acontecimiento sucediéndose en el exterior, requiere de la mirada de alguien, de algunos, que detecten en tal acontecer una organización coreográfica. Pero, entonces: ¿siempre es necesaria esta cabeza para iniciar un movimiento coreográfico? ¿Es, pues, imposible liberarse de las autorías, que vienen con la decisión de accionar un dispositivo o visibilizar alguna repartición del tiempo y el espacio? ¿Hay otra manera de presentar la intencionalidad en prácticas que de por sí involucran muchos nombres? Pese a ello, enfatizo la capacidad de lo coreográfico para potenciar convergencias y prácticas en las que la mera biografía del autor ya no es suficiente para “entender” la experiencia estética, porque se apela a prácticas espaciales, de redistribución y encuentro de cuerpos que, de manera consciente y progresivamente, dejan de lado la autoría para producirse en el hacer con otro y hacerlo, generan pensamiento en

conexión consciente con el mundo circundante, la originalidad deja de importar y el tiempo-espacio se llena y resignifica en un sentido colectivo, práctico y activo.

Por otra parte, téngase presente que toda práctica trae consigo un discurso que se manifiesta y vuelve visible a través de una narración, así que a su vez, la práctica coreográfica es un hacer (un narrar) y el cuerpo (los cuerpos), su lugar de inscripción. Este producir pensamiento se convierte en sí mismo, una práctica (es el principio de la performatividad), un proceder activo que se sostiene emocional, intencional y prácticamente en su estarse generando. Y al convertirse en una orientación activa, llama a un posicionamiento respecto a las circunstancias de cada contexto: participe del entretejido de relaciones dadas por sus modos de componer y de producir (que en estas prácticas se vuelve consciente), la relación entre sujetos, así como el diálogo con el tiempo-espacio, alimenta ciertas condiciones estéticas, políticas, epistemológicas y materiales. Resulta entonces que decidir cómo se trabaja, con quién se trabaja y en qué condiciones se trabaja no es asunto menor. Y discurrir sobre los dispositivos para componer, el cómo se piensa al cuerpo, las formas de relación entre los sujetos participantes, así como la concepción que del espectador se tenga, devela un tratamiento que de ninguna manera es neutro. Así, se abre la invitación a ensayar formas cooperativas y horizontales, a focalizar el cómo del proceso, desarrollar circuitos alternativos de distribución, colectivizar el trabajo del autor y a crear otro tipo de expertos.

Si bien el componente escénico cede ante lo relacional y al intercambio, estas prácticas de lo coreográfico todavía pertenecen al terreno de la estética: a pesar de que vayan más allá de las fronteras del arte, la selección de herramientas y la construcción de dispositivos capaces de provocar acontecimientos corpóreos (que ya

no necesariamente acuden al cuerpo de bailarín, incluso, al cuerpo humano entendido mecánica o fisiológicamente), más que un medio para llevar a término una obra, son en sí mismos un proceder estético en la medida en que proponen un modo de pensar lo sensible (el reparto de espacios, tiempos y actividades).

Como se hizo mención en el capítulo 1, no se propone la retirada de la precepción, la sustitución del movimiento por el lenguaje o que el cuerpo quede desbancado por el pensamiento. Al contrario, me gustaría hacer notar la potencia que habita y circula dentro de prácticas que encarnan en sí mismas un pensamiento entendido no como interioridad ni como una teoría que abstrae y formula etiquetas ajenas al devenir en el que germina y se desarrolla, se piensa y actúa (si es que ambas categorías pueden ir por separado). Este pensamiento es, más bien, un quehacer que remueve significados y sensibilidades de contextos singulares. Asimismo, reitero que éste no es meramente contemplativo; apuntala acciones en donde la coreografía y lo social son un entramado inseparable. Las implicaciones de lo coreográfico no se contentan con rebasar las restricciones de la propia disciplina, sino que se abren a una dimensión de la cotidianeidad al disponer pretextos para estar juntos, excusas para hacer preguntas sobre arte y política, avivar miradas colectivas y propuestas que van más allá del reducido campo dancístico.

Bibliografía

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Barcelona: Edhasa, 2006. Impreso.

Badiou, Alain. *La ética*. Trad. Raúl J. Cerdeiras. México: Herder, 2004. Impreso.

Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. EUA: Wesleyan University Press, 1987. Impreso.

Barthes, Roland. "Diderot, Brecht, Eisenstein". *Lo obvio y lo obtuso*. Trad. C. Fernández Medrano, Barcelona: Paidós, 1986. 93-101. Impreso.

----- "La muerte del autor". Trad. C. Fernández Medrano. *La letra del escriba*. Web. 8 jul. 2016 <<https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf> >

Bel, Jérôme. "Desde el principio he estado obsesionado con el lenguaje". *Cuerpo sobre blanco*. Eds. José A. Sánchez y Jaime Conde Salazar. Madrid: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003. 77-81. Impreso.

Benjamin, Walter. *El autor como productor*. Trad. Bolívar Echeverría. México: Ítaca, 2004. Impreso.

----- *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert. México: Ítaca, 2003. Impreso.

Berger, Maurice. *Minimal Politics. Performativity and Minimalism in Recent American Art*. Baltimore: Fine Arts Gallery/University of Maryland, 1997. Impreso.

Bernard, Michel. "Chorégraphie". *Dictionnaire du corps*. Dir. Michela Marzano. Trad. con fines académicos de Dolores Ponce. París: PUF, 2007. 193-197. Impreso.

Boán, Marianela. "Entrevista a Marianela Boán". *Instituto hemisférico de performance y política*. 2001. Web. 15 oct. 2016 <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-interviews/item/1809-interview-with-marianela-bo%C3%A1n>>

Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2002. Impreso.

Camnitzer, Luis. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: CENDEAC, 2008. Impreso.

Celant, Germano, ed. "Hacia lo imposible: Merce Cunningham". *Merce Cunningham*. Trad. Carlos Manzano de Frutos. Barcelona: Charta, 1999. 19-22. Impreso.

Cunningham, Merce, "La coreografía y la danza". *Merce Cunningham*. Ed. Celan Germano. Trad. Isabel Núñez y Josephine Watson. Barcelona: Charta, 1999. 35-41. Impreso.

Cvejic, Bojana. "To End with Judgemeny by Way of Clarification". *Dance*. Comp. André Lepecki. Londres/Cambridge: Whitechapel Gallery/ The MIT Press, 2012. 93-95. Impreso.

Deleuze, Gilles. "Mediators". *Negotiations*. Nueva York: Columbia University Press, 1995. 121-134. Impreso.

Derrida, Jacques. "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación". *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989. 318-343. Impreso.

----- "Envío". *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Paidós, 1996. 77-122. Impreso.

Díaz Gómez, Floriberto. "Comunidad y comunalidad". *Diálogos en la acción*. 2004. 365-373. Web. 7 mar. 2016
<[http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Comunidad.%20y%20comunalidad.p
df](http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Comunidad.%20y%20comunalidad.pdf)>

Echeverría, Bolívar, trad. *El autor como productor*. Por Walter Benjamin. México: Ítaca, 2004. Impreso.

Elias, Norbert. *La sociedad cortesana*. Trad. Guillermo Hirata. México: FCE, 1982. Impreso.

Espinoza, Baruch. *Ética*. Trad. Vidal Peña. Madrid: Orbis, 1980. Impreso.

Fabius, Jeroen. "The missing history of (not) conceptual dance". Web. 13 sept. 2015
<[http://www.academia.edu/4060526/J._Fabius._The_missing_history_of_not_concept
ual_dance._In_Merel_Heering_Ruth_Naber_Bianca_Nieuwboer_en_Liesbeth_Wildsc
hut.Danswetenschap_in_Nederland_deel_7._Amsterdam_Vereniging_voor_Dansond
erzoek_2012](http://www.academia.edu/4060526/J._Fabius._The_missing_history_of_not_conceptual_dance._In_Merel_Heering_Ruth_Naber_Bianca_Nieuwboer_en_Liesbeth_Wildschut.Danswetenschap_in_Nederland_deel_7._Amsterdam_Vereniging_voor_Dansonderzoek_2012)>

Foster, Hal. "An Archival Impulse". *October*. No. 110, otoño 2004. 3-22. Web. 17 mar. 2016.
<<http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic837293.files/FosterArchivalImpulse.pdf>>

----- “Asunto: Post”. *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Ed. Brian Wallis. Trad. Carolina del Olmo y César Rendueles. Madrid: Akal, 2001. 189-201. Impreso.

----- “El artista como etnógrafo”. *El retorno de lo real. La vanguardia a fin de siglo*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001. 175-201. Impreso.

----- “El quid del minimalismo”. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001. 39-72. Impreso.

Franko, Mark. “Archaeological choreographic practices: Foucault and Forsythe”. *History of the Human Sciences*. Vol. 24, No. 4, oct. 2011. 97-112. Digital.

Fried, Michael. “Arte y objetualidad”. *Arte y objetualidad: ensayos y reseñas*. Trad. Rafael Guardiola. Madrid: Antonio Machado, 2004. 173-194. Impreso.

Garcés, Mariana. “Política de la atención... o cómo salir con Rancière fuera de escena”. *Res publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*. No. 26, 2011. 61-74. Web. 23 oct. 2016 <<http://revistas.ucm.es/index.php/RPUB/article/view/47833/44763>>

----- *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra, 2013. Digital.

Goldberg, RoseLee. *Performance Art. From Futurism to the Present*. EUA: Thames & Hudson, 2011. Impreso.

Graham, Martha. *Martha Graham. La memoria ancestral*. Trad. Ángela Pérez. Barcelona: Circe Ediciones, 1995. Impreso.

Groys, Boris. "La totalidad del espacio social se transformó en espacio de exhibición". *La Nación*. 26 abr. 2015. Web. 12 mar. 2016 <<http://www.lanacion.com.ar/1787072-todo-el-espacio-social-hoy-es-un-espacio-de-exhibicion>>

Humphrey, Doris. *El arte de hacer danzas*. Trad. Ana Margarita Mendizábal Lara. México: CENIDI Danza/CONACULTA, 2001. Impreso.

Hutcheon, Linda. "La política de la parodia posmoderna". Trad. Desiderio Navarro. *Criterios*. La Habana. Jul. 1993: 187-203. Web. 8 jul. 2016 <www.mnba.cl/617/articles-8672_archivo_04.pdf>

Judd, Donald. "Specific Objects". *Judd Foundation*. Web. 11 nov. 2015 <<http://www.juddfoundation.org/generalinformation>>

Kinder, Erika. "Domenico da Piacenza: a Brief Overview". 2004. Web. 9 nov. 2014 <http://dancemaster.org/dance/Dance_Research_files/Domenico_bio.pdf>

Krauss, Rosalind. "La escultura en el campo expandido". *La posmodernidad*. Ed. Hal Foster. Trad. Jordi Fibla. Barcelona: Kairós, 2008. 59-74. Impreso.

Kunst, Bojana. "The voice of the Dancing Body". *Bojana Kunst*. 20 mar. 2009. Web. 8 jul. 2016 <<https://kunstbody.wordpress.com/2009/03/20/the-voice-of-the-dancing-body/>>

----- "Subversion and the Dancing Body: Autonomy on Display". *Performance Research*. Vol. 8, No. 2, 2003. 61-68. Web. 22 oct. 2015 <<http://www2.arnes.si/~ljintima2/kunst/prsda.pdf>>

Lambert, Carrie. "Moving Still: Mediating Yvonne Rainer's *Trio A*". *October*. Vol. 89, verano 1999. 87-112. Web. 3 jul. 2015 < <http://no-w-here.org.uk/mediating.pdf>>

Le Roy, Xavier. "Auto-entrevista". José Antonio Sánchez y J. Conde-Salazar, eds. *Cuerpos sobre blanco*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003. 133-146. Impreso.

Leigh Foster, Susan. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. EUA/Canadá: Routledge, 2011. Digital.

----- "Textual Evidances". *Bodies of the text. Dance as theory, Literature as dance*. Eds. Ellen W. Goellner y Jacqueline Shea Murphy. Nueva Jersey: Rutgers University Press, 1995. 231- 245. Impreso.

Leite, Magdalena. "Cover". *Recetario coreográfico. Un Roadbook. Texto en proceso*. México: Colectivo AM, 2013. 81-91. Impreso.

----- Jack Taste. *La suerte está echada*. Web. 8 jul. 2016 <<http://cargocollective.com/jacktaste/Proceso>>

----- Videoclip. Web. 8 jul. 2016 < <http://cargocollective.com/videoclip/>>

----- y Zulai Macias Osorno. "Mirar, discutir y componer: un análisis compartido de los modos de producción en la coreografía contemporánea". *Dispositivos en tránsito. Disposiciones y potencialidades en comunidades de creación*. Coord. Eduardo Andión Gamboa. México: CNA, 2014. 149-171. Impreso.

Lepecki, André. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Trad. Antonio Fernández Lea. España: Centro Coreográfico Galego/ Mercat de les Flors/Universidad de Alcalá, 2008. Impreso.

----- “Choreography as Apparatus of Capture Apparatus”. *TDR: The Drama Review*. Vol. 5, No. 2, verano 2007. 120-123. Web. 18 mar. 2015 <<http://muse.jhu.edu/journals/tdr/summary/v051/51.2lepecki.html>>

----- “Choreopolice and Choreopolitics: or, the task of the dancer”. *TDR: The Drama Review*. Vol. 57, No. 4, invierno 2013. 13-27. Web. 18 mar. 2015 <http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/the_drama_review/v057/57.4.lepecki.html>

----- “El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas”. *Lecturas sobre danza y coreografía*. Eds. Isabel de Naverán y A. Écija. Castilla-La Mancha, Artea, 2013. 59-81. Web. 8 jul. 2016. <<https://loinsignificante.files.wordpress.com/2014/07/lecturassobredanzaycoreografiaok.pdf>>

----- “No estamos listos para el dramaturgo’: Algunas notas sobre la dramaturgia de la danza”. *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Eds. Manuel Bellisco, M. J. Cifuentes y A. Écija. Trad. María Roig. Murcia: Centro Párraga/CENDEAC, 2011. 161- 179. Impreso.

Lethem, Jonathan. *Contra la originalidad*. Trad. Pablo Duarte. México: Tumbona, 2009. Impreso.

LeWitt, Sol. "Párrafos sobre arte conceptual". *Textos por Sol Lewitt*. Trad. Florencia Fragasso. Web. 22 jul. 2015
<<http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/lewitt/texts.html>>

Lifar, Serge. *Le manifeste du chorégraphe*. Web. 3 nov. 2014
<http://ecrits.sonnants.free.fr/Ecrits_Sonnants/Le_manifeste.html>

Lippard, Lucy R. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Trad. María Luz Rodríguez Olivares. Madrid: Akal, 2002. Impreso.

Longoni, Ana. "Otros inicios del conceptualismo -argentino y latinoamericano-". *Arte nuevo*. 13 mayo 2007. Web. 30 mar. 2016 <<http://arte-nuevo.blogspot.mx/2007/05/otros-inicios-del-conceptualismo.html>>

Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. Madrid: Akal, 1990. Impreso.

Martínez Tavares, Vivian. "Marianela Boán: mover la palabra, ritualizar el gesto". *Archivo virtual de artes escénicas*. Web. 15 oct. 2016
<<http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=113>>

Mauss, Marcel. "Técnicas y movimientos corporales". *Sociología y antropología*. Trad. Teresa Rubio de Martin-Retortillo. Tecnos: Madrid, 1979. 337-356. Impreso.

Mosquera, Gerardo. "Good-bye identidad, welcome diferencia: del arte latinoamericano al arte desde América Latina". *Arte en América Latina y cultura global*. Comp. Rebeca León. Santiago: Dolmen, 2000. Web. 30 mar. 2015
<www.fba.unlp.edu.ar/visuales4/Mosquera.doc>

Nevile, Jennifer. "Choreography and Meaning in Renaissance Danced Spectacles: A Catalyst for Discussion". *Historical Dance*. Vol. 4, No. 2, 2012. 29-33. Web. 3 nov. 2014 <<http://www.dhds.org.uk/jnl/pdf/HistDance-2012-V4N2-pp29-33-Nevile.pdf>>

Nodar Manso, Francisco. "El concepto platónico de transtextualidad escénica". *Teatro: revista de estudios teatrales*. No. 5, 1994. 165-178. Web. 8 ago. 2016 <<http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4496/El%20Concepto%20Plat%C3%B3nico%20de%20Transtextualidad%20Esc%C3%A9nica.pdf?sequence=1>>

Noverre, Jean-Georges. *Cartas sobre la danza y los ballets*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz Martínez, 2004. Impreso.

Pico, Wilson. "Wilson Pico: bailar en tiempos de alevosía". *Conjunto*. Web. 12 ago. 2016 <<http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/126/carloseduardo.htm>>

Prada, Juan Martín. *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Fundamentos: Madrid, 2001. Impreso.

----- y Manuel Hernández Belver. "La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas". *Reis, Revista española de investigación sociológica*. No. 84, octubre-diciembre, 1998: 45-63. Impreso.

Rainer, Yvonne. "A Quasi Survey of some "minimalist" tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the plethora, or an analysis of *Trio A*, 1966". *Dance*. Comp. André Lepecki. Londres/Cambridge: Whitechapel Gallery/ The MIT Press, 2012. 58-60. Impreso.

----- “On Dance for 10 People and 12 Mattresses Called *Parts of Some Sextets*, 1965”. *Dance*. Comp. André Lepecki. Londres/Cambridge: Whitechapel Gallery/ The MIT Press, 2012. 48. Impreso.

----- “*Trio A: Genealogy, Documentation, Notation*”. *Dance Research Journal*. Vol. 41, No. 2, invierno 2009. 12-18. Digital.

----- y Connie Butler, “Interview with Yvonne Rainer”. *The Museum of Modern Art Oral History Program*. Jul. 2011. Web. 12 jul. 2015 <http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/archives/transcript_rainer.pdf>

Rancière, Jacques. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2011. Impreso.

----- *El desacuerdo. Política y filosofía*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1996. Impreso.

----- *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dilon. España: Ellago, 2010. Impreso.

----- *El maestro ignorante: Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Trad. Núria Estrach. España: Laertes, 2003. Impreso.

----- “La división de lo sensible. Estética y política”. Trad. Antonio Fernández. Web. 12 abr. 2013 <<http://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-de-lo-sensible1.pdf>>

Restrepo, Álvaro. "Bailarín es un cuerpo que habla". *Cromos*. Martes 16 ago. 2011. Web. 12 ago. 2016 <<http://www.cromos.com.co/personajes/actualidad/articulo-142155-alvaro-restrepo-bailarin-un-cuerpo-habla>>

Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles. Narcoescrituras y desapropiación*. México: Tusquets, 2013. Impreso.

Rivero Weber, Paulina. *Nietzsche. Su música*. México: UNAM, 2015. Impreso.

Rolnik, Suely. "La memoria del cuerpo contamina el museo". Trad. Damian Kraus. *EIPCP*, 2007. Web. 12 ago, 2016 <<http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/es>>

Salazar, Adolfo. *La danza y el ballet*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949. Impreso.

Sánchez, José Antonio. "Emergencia del arte-investigación". Web. 13 mar. 2016 <<http://joseasanchez.arte-a.org/node/826>>

----- y Victoria Pérez Royo, "La investigación en artes escénicas. Introducción", *Cairon. Revista de Estudios de Danza*. Universidad de Alcalá. No. 13, 2010. 5-13. Impreso.

Sánchez Mota, Marcela. "A manera de homenaje". *Foco Al Aire Producciones*. Web. 12 ago. 2016 <<http://www.focoal aireproducciones.com/a-manera-de-homenaje/>>

Sigman, Jill. "How Dances Signify: *Trio A* and the Myth of Ordinary Movement". *Journal of Philosophical Research*. Vol. XXV, 2000. 489-533. Web. 23 jul. 2015 <<http://www.thinkdance.org/page6/page24/assets/How%20Dances%20Signify%20by%20Jill%20Sigman.pdf>>

Sloterdijk, Peter. "Mobilization of the Planet from the Spirit of Self-Intensification". *Planes of composition. Dance, theory, and the global*. Eds. André Lepecki and Jenn Joy. Calcuta: Seagull Books, 2004. 3-14. Impreso.

Spångberg, Marten. "What Happened, Sherlock Holmes and the museum dance". *Spangbergianism*. 19 oct. 2014. Web. 12 ago. 2016
<<https://spangbergianism.wordpress.com/2014/10/19/what-happened-sherlock-holmes-and-the-museum-dance/>>

----- "What is the meaning of contemporary?" 2007. Web. 30 abr. 2016
<http://5.9.151.155/~marten/Spangberg_contemporary.pdf>

Stephen, Manuel. "Rostros y efectos". *Imágenes*. 17 abr. 2007. Web. 12 ago. 2016
<http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/rastros/ras_stephens01.html>

Tortajada Quiroz, Margarita. "Bailar la patria y la Revolución". *México: Su apuesta por la cultura. El siglo XX. Testimonio desde el presente*. Coord. Armando Ponce. México: Grijalbo, 2003. 409-417. Impreso.

Volli, Ugo. "Técnicas del cuerpo". *Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral*. Comp. Eugenio Barba y Nicola Savarese. México: SEP/INBA/Universidad Veracruzana, 1988. 195-208. Impreso.

Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Trad. Alfonso García Suárez y Ulises Moulines. Barcelona: UNAM/Crítica, 1988. Impreso.

Wood, Catherine. *Yvonne Rainer. The mind is a muscle*. Londres: Afterall Books, 2007. Impreso.

“Baroque Dance”. *Western Social Dance: An Overview of the Collection*. Web. 3 nov. 2014 <<http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/diessay4.html>>

“Coreografía”. *Wikipedia*. Web. 3 sept. 2016. <<https://es.wikipedia.org/wiki/Coreograf%C3%ADa>>

“Chorégraphie”. *Wikipedia*. Web. 3 sept. 2016. <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Chor%C3%A9graphie>>