

Itinerarios teóricos de la danza

Theoretical Paths of Dance

SUSANA TAMBUTTI

Universidad de Buenos Aires. Argentina
susana@dacas.com.ar

RESUMEN • Este planteo articula el pensamiento de Arthur Danto acerca de la historia del arte como *Bildungsroman* con los modos en los que la danza artística se ha ido delineando como campo autónomo, a partir de los modos de producción y recepción que actuaron sobre el arte de la danza.

Partiendo de este modelo historiográfico, la historia progresiva de la danza espectacular puede exponerse como un relato determinado por la búsqueda de la autonomía estética, desde la definición de su estatuto artístico hacia la mitad del siglo XVII con la creación de la Real Academia de Música y Danza, hasta las actividades experimentales del Judson Dance Theater de Nueva York, y que a partir de 1962 modificaron el estatus ontológico de esta práctica artística.

Palabras clave: teoría, Bildungsroman, autonomía.

ABSTRACT • This framework presents Arthur Danto's thoughts on the history of art as a *Bildungsroman*, taking into account the ways artistic dance has acquired its own autonomous path, through the possibilities and limitations of its means of expression and how production and reception have influenced the art of dance.

Based on this historiographical model, the progressive history of dance as a spectacle can be exposed as a narrative determined by the search for aesthetic autonomy, starting from the definition of its artistic statute towards the middle of the 17th century with the creation of the Royal Academy of Music and Dance, up to the Judson Dance Theater experimental activities in New York that modified the ontological status of this artistic practice.

Keywords: theory, Bildungsroman, autonomy.

ITINERARIOS TEÓRICOS DE LA DANZA

Cuando es aplicado a la danza el término «teoría» se utiliza, muchas veces, de manera imprecisa confiándose en una comprensión intuitiva de su uso. Aunque con validez actual, el problema de la relación entre «teoría» y «práctica», es una discusión antigua, cuyas graves consecuencias se deben a que fueron entendidas como compartimientos estancos.

El «pensar» la danza es un modo de actividad que establece un camino circular entre «teoría» y «práctica», porque la teoría repercute en los modos de obrar, pero es a la vez una reflexión que se elabora a partir de ellos. La observación de la práctica es la que produce los conjuntos de hipótesis que luego dan lugar a lo que podríamos denominar, de un modo simple, una teoría. Todas las teorías que podamos esbozar acerca de las representaciones son siempre aproximaciones incompletas y limitadas, forman parte de una caja de herramientas cuya utilidad depende de las situaciones y los propósitos perseguidos.

No se puede concebir una reflexión teórica sobre el arte de la danza sin una confrontación con el análisis empírico. A diferencia de la historia, la función de una teoría de la danza sería la de construir un marco de referencia en donde cada hecho particular pueda encontrar una correspondencia. Asimismo, este marco de referencia actúa en relación a las limitaciones impuestas por cuestiones históricas, sociales y culturales. La ignorancia de estas restricciones conduce a la falacia de que existe un en-sí de la creación y, análogamente, un para-sí de la recepción.

Paradójicamente, a pesar de que durante casi cuatro siglos los textos existentes fueron desterrando cualquier idea que pudiera relacionar la producción de obras coreográficas con conceptos como ingenuidad, espontaneidad e irracionalidad, por lo general, aún así son admitidos e incluso elogiados como si fueran parte de la riqueza de este arte. Esta aceptación significa ignorar que en las formas artísticas de la danza, como en todo arte, hay conceptos proyectados tanto en los procedimientos como en el uso y desarrollo del médium expresivo.

Los primeros intentos de teorización eran básicamente textos informativos, manuales de coreografía que desarrollaban rudimentarias teorías artísticas sobre las reglas coreográficas a seguir en el proceso creativo e interpretativo de una danza. Esta legislación incipiente demostraba que la era de la espontaneidad, en la que cada uno podía bailar según su inclinación natural y aprendiendo sólo por medio de una atenta observación, había finalizado.

La complejidad que enfrentaban los maestros de corte terminó de vislumbrarse cuando, a mediados del siglo XVII, se consumó la separación de lo que podríamos llamar danza «cultiva» de la danza «popular», camino que produjo que la experiencia estética de este arte dejara de ser inmediata. La danza ya no podía ser pensada como producto de fuerzas irracionales debido a que, con su paulatina sistematización, se desmanteló cualquier creencia en la posibilidad de acceder a este objeto estético libre de principios o conceptos. Se estaba ya muy lejos de la posibilidad de una aproximación inocente tanto al proceso creativo como a la recepción de una obra coreográfica.

LA AUTONOMÍA COMO RELATO ABARCADOR

Sostener hoy la posibilidad de «una» teoría de la danza, en el sentido fuerte del término, es entrar en franca contradicción con las características de un conjunto de objetos artísticos agrupados bajo ese nombre, pero cuya naturaleza es cada vez menos evidente. Por ello, proponemos considerar una pluralidad de trayectos posibles a partir de un eje histórico/estético organizador.

El modelo organizador histórico que aquí proponemos es un modelo progresivo fundado en el avance de la «autonomía» entendida como autoconciencia.

El itinerario elegido está íntimamente ligado al establecimiento de la danza artística como campo autónomo a partir de la demarcación de las posibilidades y limitaciones de su médium expresivo. Éste es un tema de difícil tratamiento debido a la existencia de manifestaciones artísticas que desafían permanentemente las posibles demarcaciones acerca de cuándo un conjunto organizado de movimientos se considera «danza» y cuándo no, actualizando una y otra vez el problema de las exclusiones e inclusiones y renovando la pregunta acerca de qué sería lo específico de la danza como arte.

La exploración del camino recorrido por la danza en función del logro de su autonomía nos coloca en el modelo fundado en el concepto de *Bildungsroman*,¹ adoptado para la historia del arte por Arthur Danto (1924), probablemente el filósofo del arte más controvertido de la segunda mitad del siglo XX.

Entender la relación entre teoría e historia de la danza según la tipología histórica del *Bildungsroman*, sería pensar en un formato narrativo fundado en la imagen del héroe en la literatura (en nuestro caso la danza) que, gracias a la sola experiencia vivida, madura y se autoconstruye sin proyecto, sin modelo previo, porque parte del avance progresivo de las relaciones entre el proceso autoreflexivo y la conciencia que se tiene de dicho proceso.

Adoptar esta modalidad implica establecer un «sentido» histórico, una teleología, es decir, una explicación por medio de las «causas finales», lo que supone afirmar que la historia de la danza tiende hacia un fin prefijado, que todo hecho ocurre según una intención, en este caso, esa finalidad está determinada por la búsqueda de una identidad artística propia de la danza. En este transcurso, la descripción de acontecimientos externos no es definitiva en sí misma sino sólo en la medida en que éstos hayan sido afectados por las transformaciones que la danza ha experimentado en el camino hacia su auto-reconocimiento, a lo que le es constitutivo, es decir, hacia su «especificidad». Pensar la danza como arte autónomo no implica pensarla como un arte separado por completo de la serie social, muy por el contrario, pensar la autonomía sería pensar la única posibilidad que puede tener este arte para convertirse en crítico de la sociedad.

¹ *Bildungsroman* es el nombre que se dio a la novela de formación surgida en Alemania en la segunda mitad del siglo XVIII, conocida también como *Erzählungsroman*. Novela que muestra el desarrollo físico, moral, psicológico o social de un personaje, generalmente desde la infancia hasta la madurez.

La pregunta por la construcción de la autonomía en la danza coincide con la pregunta acerca de cómo se fue cumpliendo el proyecto artístico moderno, tal como había sido caracterizado por Clement Greenberg (1909-1994). Greenberg asignaba al arte un papel autocrítico y reflexivo por el que cada género artístico debía obtener su libertad a través de la exploración de sus propios límites, en consecuencia, la construcción de la autonomía era un camino hacia la autoreflexión.

Desde el comienzo de su concepción como disciplina artística, la danza inició su experiencia de autoconocimiento tomando, paulatinamente, conciencia de sus posibilidades y desterrando cualquier dependencia hasta convertirse en protagonista de su propia historia. Este protagonismo sólo pudo alcanzarse de manera completa una vez conquistada su madurez espiritual, es decir, su completa autonomía artística, manifestada en la posibilidad de conferirse su propia ley.²

La capacidad ejercida por la danza para autodeterminarse era el único modo en que podía verificarse el cumplimiento del objetivo de la modernidad, porque sólo mediante este logro podía establecerse como arte independiente y desarrollar discursos teóricos propios, eligiendo su propio plan, sin copiar metodologías compositivas adecuadas a otros medios expresivos y sin ser ilustración de la literatura o visualización de la música. En consecuencia, el cumplimiento de la autonomía implicaba que la danza sólo obedeciera su propia intencionalidad artística, prescindiendo de influencias externas.

Entender la historia de la danza como un camino hacia su autonomía significa ubicar su proceso histórico como una «gran narrativa» o «gran discurso», situando el logro de la autonomía como relato abarcador, como narración significativa que traza una dirección («sentido» histórico). En el cumplimiento de esa finalidad, podríamos diferenciar tres momentos guiados por un objetivo principal.

Cumplidos estos tres momentos, estaríamos ante el final del estadio histórico de la danza porque se habría alcanzado la meta que otorgaba a esta historia un «sentido»: el pleno conocimiento del médium específico de la danza. Por lo tanto, la danza puede ser entendida como sujeto histórico orientado hacia una finalidad que, en este caso, es la búsqueda de respuesta a la pregunta que podría traducirse como ¿cuáles son las posibilidades y límites representacionales de la danza?

Dentro de este itinerario distinguimos un primer momento, derivado de las posiciones racionalistas y neoclasicistas, en donde la preocupación principal estaba relacionada con la teoría de la imitación y la representación de la belleza ideal. El segundo, nacido del modelo establecido por la idea romántica del arte instalaba la teoría de la expresión como verdadera, lo cual ponía en conflicto la tradición anterior. El tercero, procedente del formalismo kantiano, daba cumplimiento a los requisitos de la modernidad estética develando el carácter no literal del vocabulario de la danza y alejándose de la teoría que la definía como arte que expresaba las emociones del artista. Estos tres momentos

² Atendiendo a la etimología del término que indica que *autós* se traduce como «uno mismo», y *nomos* como «ley».

no fueron excluyentes y convivieron en las distintas épocas, es más, aún conviven en el amplio espectro actual.

Primer momento

EL RACIONALISMO ESTÉTICO Y EL NEOCLASICISMO EN LA DANZA

La búsqueda de una estética unificada guiada por el racionalismo y por los ideales del neoclasicismo del siglo XVIII, fueron los ejes organizadores de este primer momento. Su influencia, que puede rastrearse incluso en la danza actual, se hizo sentir en los modos de representación, en la concepción del cuerpo danzante y en las categorías estéticas que caracterizaron con exclusividad la danza durante casi tres siglos.

Por un lado, el racionalismo estético surgido a partir del pensamiento de René Descartes, se manifestó en la danza bajo dos aspectos: en la concepción mecanicista del cuerpo y en la perspectiva cuantitativa proyectada sobre este arte en su conjunto. Por otro lado, en 1661, por el decreto de Luis XIV expresado en las *Lettres Patentes du roy pour l'établissement de l'Académie royale de danse*, se fundaba la Academia Real de la Danza, institución que tuteló la danza estableciendo la teoría artística del neoclasicismo como modelo único y ejemplar.

En función del racionalismo estético y del neoclasicismo se instaló la imperiosa necesidad de obedecer criterios que, con fuerza de ley, tenían su origen en los conceptos provenientes del pensamiento cartesiano y en la reglamentación académica. De este modo, se asociaron un pensamiento neoclasicista, para el cual el mundo exterior era el origen de la representación en el arte, y una razón ordenadora que imponía «claridad» y «distinción» en el caos corporal. Ambas tendencias configuraron las primeras piedras miliarias de este camino y funcionaron como aliadas en la búsqueda de armonía, regularidad, naturalidad, economía artística, concentración y precisión. Estos principios ordenadores se tradujeron, paulatinamente, en un vocabulario de formas artísticas guiado por normas rígidas, coercitivas e intelectualistas que se impusieron a expensas de la naturalidad. A su vez, todos estos valores estaban relacionados con sistemas disciplinarios, producto de una mentalidad racionalista y controladora.

La danza se constituyó como arte dentro de esta época paradójal en la que, a lo establecido por el pensamiento racionalista se sumaba la doctrina neoclasicista cuyo modelo era el eterno intelecto creador de la naturaleza que, volviéndose hacia sí mismo, había creado las primeras «formas perfectas» llamadas «ideas», a partir de las cuales habían surgido todas las cosas creadas. No obstante, la naturaleza, por la intervención de la materia, alteraba aquellas formas dando origen a infinitas imperfecciones y desproporciones (Panofsky, 1995: 109). Los artistas de la danza, imitando a aquel primer artesano, formaron también en su mente una imagen corporal y un sistema de movimientos obedientes a un modelo de belleza excelsa e, intentando disminuir las imperfecciones, minimizaron cualquier contacto «real» con la materialidad del cuerpo para, de ese modo, alcanzar el modelo de perfección buscado. Comenzaba la historia

de la representación «ideal» del cuerpo distante de cualquier identificación con los cuerpos ordinarios y la construcción de un sistema «ideal» de movimientos alejado de todo contacto terrenal.

En el marco de esta primera etapa, la danza comenzó a desviarse progresivamente de las leyes de la experiencia, empezando por negar la ley de gravedad y ocultando todo esfuerzo o tensión en la ejecución del movimiento. De este modo se iniciaba un ilusionismo que necesitó de una fuerte disciplina corporal.

Los principios racionalistas y neoclasicistas se fueron cumpliendo con importantes modificaciones a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX. El modelo académico, producto de una sociedad aristocrática, inicialmente gestado dentro de un pensamiento neoclasicista, teñido por los desbordes del barroco y el rococó, atravesó los cambios producidos por el avance de la burguesía derivando en un neoclasicismo romántico hacia mediados del siglo XIX.

Los problemas centrales de esta primera etapa que abarcó casi dos siglos, se manifestaron de diversas formas, según sea el momento al que nos estemos refiriendo. Tomando el arte perfecto de la Antigüedad como guía y adoptando como modo de representación la teoría de la mimesis, los ejes problemáticos podríamos circunscribirlos al conflicto generado por la contraposición entre la «doctrina de las ideas» y la «teoría de la imitación» (Panofsky, 1995: 111).³ Mientras que el sistema de movimientos generado parecía tener un origen apriorístico, es decir, era independiente de la experiencia, el modo de representación adoptado debía «representar» historias y personajes obedeciendo a la teoría de la imitación, la cual en la danza ofrecía una complejidad particular.

La «representación» en la danza se fundó en la ilustración de la palabra, ya fueran historias provenientes de la literatura o narraciones inspiradas por la pintura. El progreso se manifestó en la posibilidad de evolución de esta forma de imitación que no era una mimesis de la naturaleza sino que buscaba equivalencias entre la experiencia visual de la danza y la suministrada por la palabra.

De acuerdo con esta perspectiva, el progreso podría interpretarse como la paulatina disminución de la distancia entre las posibilidades de «representación» proporcionadas por movimientos pensados apriorísticamente y el significado de las palabras que le serían de soporte. En la medida en que podía percibirse la disminución de esa distancia el carácter progresivo del arte de la danza quedaba demostrado. Por lo tanto, la principal preocupación fue lograr un avance en, lo que podríamos llamar, duplicación «representacional» ya que la danza oficiaba como una visualización de las historias suministradas por la literatura o de las imágenes evocadas por la música.

Debido a que no existe la misma simetría entre el reconocimiento del significado de movimientos corporales y la comprensión de frases verbales, dado que la comprensión de una danza difiere de la comprensión lingüística, para acortar la distancia insuperable existente entre palabra y movimiento, se hizo necesario recurrir al auxilio de otros lengua-

³ Este término asocia el sistema de movimientos al concepto de razón pura.

jes artísticos que complementaran las imposibilidades del movimiento. Por ese motivo, fue incluida la pantomima para resolver los obstáculos ocasionados por la necesidad de traducir ideas verbales. Las notas en los programas intentaban resolver el mismo problema. El objetivo fue volver comprensibles formas coreográficas que, en su asimilación a la literatura, traspasaban la restricción que el movimiento como medio expresivo imponía. A pesar de la complementariedad, la comprensión de una danza siguió dependiendo de la capacidad de deducción del espectador.

Por lo señalado, durante buena parte de esta época, las discusiones se centraron en articular la relación entre la danza, la música y la palabra. Cada uno de los textos conservados, de alguna manera, ejemplifica la preocupación por resolver la limitación del movimiento como vehículo de la palabra.

A medida que aumentaba la sofisticación y la complejidad del entrenamiento, el vocabulario instalado ponía cada vez más en evidencia su distancia respecto de la palabra: ambas formas expresivas demostraban no tener la misma habilidad figurativa ni la misma proyección simbólica, a pesar de lo cual, quedaron fundidas a tal punto que se habla, hasta hoy, de una «gramática» de la danza y de «fraseos» coreográficos.

La visión «ideal» del cuerpo, fruto de un concepto de belleza que tomaba la Antigüedad griega como modelo, la invención de un sistema de movimientos apriorístico producto de una concepción racionalista y la necesidad de encontrar una equivalencia entre la palabra y el movimiento fueron los temas cuya presencia se hizo sentir de modo inflexible, prácticamente hasta nuestros días.

Segundo momento

LA NECESIDAD DE EXPRESIÓN EN LA DANZA

Situamos el comienzo de esta etapa a finales del siglo XIX y principios del XX. Este momento estuvo definido por la aparición en la danza, de una dirección artística que se desligaba de la realidad objetiva y rechazaba decididamente el mundo exterior como origen de la representación, consecuencia tardía de los programas filosóficos y estéticos de la teoría romántica.

La teoría artística neoclasicista o el racionalismo estético ya no podían caracterizar con facilidad esta nueva manera de entender la danza, en la que en lugar de «representar» una historia los bailarines y los coreógrafos intentaban «expresar» algo.

Aunque los lineamientos artísticos iniciados por el racionalismo estético y el neoclasicismo no sólo nunca dejaron de estar presentes sino que tuvieron un mayor despliegue en las nuevas revisiones del lenguaje del movimiento y en un mayor deseo de vencer las limitaciones impuestas por la equivalencia palabra-movimiento; en un sentido opuesto, la necesidad de «expresión» proclamaba el alejamiento de la idea de verosimilitud respecto de un objeto externo, fuera éste un relato literario o una representación de la naturaleza. La danza de expresión sólo consideraba como verdaderos aquellos movimientos que podían mostrar a qué sentimiento remitían.

En esta nueva dirección los movimientos tomaban su fuerza del carácter intensificador de los estados emocionales, ahora aceptados como la nueva fuente donde debía nutrirse el arte de la danza.

Esta nueva teoría artística respondía únicamente a la manera peculiar en que el artista exteriorizaba sus emociones, lo cual exigía la sublevación contra la poética normativa del neoclasicismo, además del abandono de la pasada complicidad entre palabra y movimiento, en consecuencia, en esta nueva cultura estética, ya no interesaba el progreso técnico del movimiento. La danza había dejado de ser un arte ilusionista y no necesitaba del auxilio de otras artes para «traducir» el significado de la palabra. A las preguntas propias de los siglos anteriores se agregaban las surgidas de esta nueva teoría que modificaba las propiedades definitorias de este arte.

Desde esta nueva perspectiva, ya no había ninguna razón para pensar la danza en términos de progreso debido a que el concepto de «expresión» no se adaptaba al modelo evolutivo como sí lo hacía el concepto de «representación». La danza de «expresión» mostraba claramente que no había una única tipología, ya que cada obra debía ser comprendida en los términos particulares, utilizados por cada artista, los que, hablando un idioma propio, redefinían una y otra vez ese concepto, por lo tanto, la idea de progreso dejaba de tener sentido. Evidentemente, al incorporar el nuevo modelo expresivo se había instalado una perturbación, porque cada coreógrafo/bailarín tenía sentimientos que eran expresados de forma individual, por lo tanto, la singularidad de las propuestas demandaba un tipo de interpretación teórica particular.

Debido al desvanecimiento parcial de los factores que posibilitaban pensar la danza como una disciplina en avance, la historia progresiva atravesó un primer síntoma de discontinuidad porque en este alejamiento del ideal progresivo derivado de las condiciones impuestas por esta nueva necesidad expresiva, parecía que bailarines y coreógrafos estaban guiados por un «acto de inspiración» que se cerraba a cualquier intento reflexivo. La opinión general que perduró por varias décadas era que aquellos artistas no podían alcanzar la exigencia técnica que el *ballet* imponía, por consiguiente, retrocedían en lo que habían sido las conquistas alcanzadas a lo largo de casi dos siglos y medio.⁴

A esto se agregó el riesgo de pensar el modelo expresivo como excluyente e intentar describir esta nueva cultura estética a partir de una única perspectiva sin considerar que en ella también existía una aguda preocupación «formal», tan difundida como la inquietud por la «expresión». Ambos lineamientos, sometidos a aproximaciones excesivamente simplificadoras, constituyeron una polaridad dentro de la cual osciló la vasta y multiforme actividad que cerró el siglo XIX y se proyectó hasta mediados del XX.

⁴ Hay testimonios que indican que Isadora Duncan escandalizaba a los amantes del *ballet*, mientras Louie Fuller ocultaba su cuerpo bajo telas y luces, sin preocuparse demasiado por el movimiento y su despliegue técnico; Mary Wigman incitaba al rechazo por sus movimientos alejados de la belleza clasicista. Incluso, el crítico de danza del *New York Times*, John Martin defendió a Martha Graham de los que la consideraban una «enemiga del *ballet*».

La mayoría de las creaciones de este momento podrían resumirse según tres vertientes: *ballet moderno*, *modern dance* y *Ausdruckstanz* o danza de «expresión». Estas tendencias oscilaban entre la polaridad establecida por la continuidad de la poética neoclasicista y la necesidad de expresión, propia de los programas estéticos de la teoría romántica.

El término *ballet moderno* designa, en sentido muy amplio, a aquellas producciones que intentaron revertir algunos de los principios de la danza académica, aunque respetaron los fundamentos neoclasicistas del sistema heredado. Las corrientes habitualmente reconocidas como *modern dance*, con epicentro en Estados Unidos, y *Ausdruckstanz*, con sede en Alemania, rechazaron plenamente el lenguaje del *ballet*, sin embargo, no pusieron en crisis sus fundamentos principales: la concepción de un cuerpo ideal, la huida de la gravedad y la concepción intelectualista del movimiento. A pesar de sus diferencias, a estos últimos lineamientos se los agrupó bajo el conflictivo nombre de «danza moderna».

Este último término, pese a su incapacidad para abordar la rica profusión de creaciones que los distintos artistas produjeron, tuvo el gran mérito de unificar las obras en una tipología minimizando, peligrosamente, sus diferencias.

Aunque cada una de estas tendencias cuestionó la tradición neoclásica y extendió su discrepancia a la forma en que la danza se relacionaba con las demás artes escénicas, subsumirlas bajo una única denominación que asocie el término «danza» con el concepto «moderna» exigiría la verificación del cumplimiento de la modernidad estética, es decir: debería comprobarse que estos programas artísticos tuvieron la fuerza subversiva de manifestar una nueva conciencia estética.

Posiblemente no sea suficiente la exploración y análisis del movimiento, la nueva cultura del cuerpo manifestada en la danza alemana, la renovación temática y expresiva que todas las formas mencionadas tuvieron como eje de sus preocupaciones, para responder a las exigencias de la modernidad estética, el paso necesario y decisivo hubiera sido que estas corrientes destruyeran los modos de representación heredados y revocaran los presupuestos de las teorías artísticas que mantenían la dicotomía que separaba la forma de un contenido preestablecido.

Para refrendar el uso de la denominación «moderna», quizás podría aducirse que, de modos diferentes, las tres corrientes estéticas produjeron una significativa apertura hacia otros sistemas de signos escénicos, de todos modos, el término plantea una exigencia aún mayor: la necesidad de sublevarse contra la analogía palabra/movimiento, sostenida por la teoría neoclasicista y contra la equivalencia instalada por la dupla expresión/emoción, sostenida por la teoría romántica del arte. El movimiento continuaba siendo el envoltorio de un contenido difícilmente expresable, prolongando su carácter descriptivo y explicativo, producto de la dependencia, a veces encubierta, de la literatura o de la música y fruto de la oscuridad que rodeaba a la misteriosa relación entre emoción y expresión.

Tanto la danza estadounidense como la danza alemana, agrupadas bajo el término unificador de «danza moderna», mostraron alternativamente actitudes ambivalentes respecto de la modernidad. Así, en gran parte de la producción coreográfica, especialmente alemana, aparecía un sentimiento adverso, mezcla de angustia y ansiedad, que mostraba

una gran desconfianza por los avances de la modernización haciéndose eco de la crisis cultural que el cambio de siglo había producido. Por momentos, la vertiente norteamericana manifestó una mayor aceptación respecto de la racionalización de la vida y del progreso técnico, sin embargo, esa actitud variaba a veces hacia su opuesto.⁵

Paradójicamente, en todas y cada una de las corrientes renovadoras mencionadas, las propuestas de la «danza moderna» se distanciaban del metarrelato modernista, del que Clement Greenberg era uno de sus adalides principales. Este alejamiento aparecía cada vez que los artistas enunciaban la necesidad romántica de un nuevo regreso a la naturaleza, su deseo de huida del racionalismo sumergiéndose en búsquedas irracionalistas y espiritualistas, su tenacidad en la renovación de contenidos que no alteraban los problemas formales instalados por la duplicación representacional y, por último, su afirmación constante de una danza animada por las emociones particulares del artista.

La así llamada «danza moderna» osciló entre polaridades de diverso tipo sin advertir que cada uno de estos pensamientos respondía a una concepción del mundo diferente y, en muchos casos, esta diversidad se manifestaba en un mismo artista. La complejidad de articulaciones en las que se entrecruzaron términos como «forma», «representación» y «expresión», no solo complica el entendimiento de la danza de este período sino que impide una única caracterización. Por consiguiente, utilizar el término totalizador «danza moderna» para designar tanto a las expresiones artísticas que oscilaban entre una danza entendida como producto de las distintas fuerzas que actuaban en el interior del hombre, desbordando la esfera de lo racional, como a las tendencias que buscaban un desarrollo formal violando los límites de las formas academicistas, imposibilitadas de abordar las nuevas inquietudes artísticas, es simplificador.

De todas maneras, a pesar de las orientaciones conceptuales divergentes, de la bifurcación de los programas artísticos y de las heterogéneas percepciones del mundo moderno asumidas por estas tendencias, la amenaza de interrupción de la historia progresiva no se cumplió, por el contrario, ésta continuó y se expresó en nuevas sistematizaciones construidas sobre las bases acuñadas en los siglos anteriores por las teorías artísticas del racionalismo estético, del neoclasicismo y del romanticismo. En este segundo momento se profundizaron dichas teorías extendiendo el vocabulario de movimiento y desarrollando las viejas estructuras coreográficas, ampliando sus posibilidades, contribuyendo al desarrollo de la danza posterior. Producto de estas indagaciones se produjo la organización de nuevas escuelas y la sistematización de las nuevas propuestas. Las nuevas academias creadas, a pesar de su intento de sustituir a las antiguas, y de la renovación que intro-

⁵ Como muy bien lo expresa Salvador Novo (1904-1974), poeta mexicano, quien escribió sobre el concepto de «danza moderna» refiriéndose a José Limón (1908-1972): «el «mundo civilizado» ha tenido el acierto de rectificar en algunos aspectos su concepto del arte: de volver sus ojos y sus interrogaciones y demandas a los pueblos primitivos, a su pintura, a su escultura, a su pureza. Y ha vuelto, contrito, a examinar y a cultivar los orígenes de la danza como expresión, punto de su dialéctica en el cual las danzas mexicanas pueden volver a ofrecer interés. [...] Se trata del cuerpo normal lanzado a expresar el alma incitado por la música» («La danza mexicana», *Novedades*, México, 19-9-1950. Véase Margarita Tortajada Quiroz, *El regreso: José Limón en México y la danza moderna nacionalista* (13).

dujeron en las técnicas de formación, devinieron en nuevas corporaciones, aún cuando existiera la conciencia de lo arcaico de las prácticas academicistas. Hacia mediados de siglo, la reformulación del academicismo en las escuelas del *ballet* moderno y de la «danza moderna» había cristalizado en un conjunto de fórmulas convencionales, aunque no fueran reconocidas como tales.

Dentro de este conflictivo horizonte conceptual las propuestas del *ballet* moderno, de la *modern dance* y de la *Ausdruckstanz* fueron solo un paso más en la conquista de la autonomía, propósito que se cumplió de manera completa con el avance de las corrientes formalistas que tuvieron su manifestación en Estados Unidos, a mediados del siglo XX.

Tanto el *ballet moderno* como la *modern dance* y la *Ausdruckstanz*, sólo respondieron tangencialmente a la pregunta por la autonomía. Es más, podría decirse que estamos frente a una primera manifestación inconclusa de la modernidad estética si aceptáramos como sus preámbulos el cuestionamiento al poder que había ejercido la palabra sobre el lenguaje corporal, el interés en repensar la metodología coreográfica, la revisión de las técnicas de enseñanza, la reconducción de la mirada hacia el cuerpo del bailarín y la profunda reflexión sobre la concepción, el estudio y la revisión de las posibilidades del movimiento en función de lo representado o expresado.

La pregunta a la que había que dar respuesta acerca de cuál era la capacidad de evocación simbólica de este lenguaje artístico, no había sido aún formulada.

Si utilizáramos el término «moderno» para designar lo reciente, lo nuevo, o para señalar la aparición de una actitud experimental, entonces cada una de estas emblemáticas corrientes fueron «modernas», pero si la modernidad estética exigía el desplazamiento del paradigma de la imitación y de la expresión, el uso del término es conflictivo.

Tercer momento

LA MODERNIDAD ESTÉTICA EN LA DANZA

A fines de los años 50, Estados Unidos era el único centro de difusión de la danza espectacular. Desde distintos frentes, coreógrafos y bailarines, influidos por los principales exponentes provenientes de escuelas europeas como la Bauhaus, llegados a Estados Unidos antes y durante la Segunda Guerra Mundial, demolían todos los presupuestos y premisas instaladas por las corrientes reformistas anteriores.

Con el reconocimiento de la «forma» como único contenido de la obra coreográfica surgieron nuevas preguntas, especialmente aquellas referidas al lenguaje. Si el movimiento era un lenguaje ¿qué tipo de lenguaje era? Este tercer momento fue testigo de la profundización en este interrogante y, por consiguiente, del reconocimiento final de las diferencias de este lenguaje simbólico respecto de otros géneros artísticos. La renuncia a los modos tradicionales se produjo por el virulento rechazo de los artistas a que la danza fuera ilustración de historias o de relatos emocionales. De este modo, apareció, por primera vez en la danza, el concepto «danza pura», verdadera aparición del modernismo en la danza.

La oposición a cualquier intento de identificar el movimiento con el reflejo especular de una realidad externa o de trasformarlo en vehículo de una emoción fue producto del avance del proceso autoreflexivo que llegó a establecer radicalmente la especificidad del *médium* de la danza. El rechazo de toda tentativa de síntesis escénica, la anulación de cualquier intención literaria o psicológica, el abandono de toda intención de espiritualidad trascendental y la renuncia a cualquier intento de enseñanza moral, fueron pasos decisivos para la configuración definitiva de la danza como disciplina autónoma.

A partir del reconocimiento del carácter «ideal»⁶ y neutro del lenguaje heredado del abandono de la dependencia de la literatura, de la música o de la pintura, y de la ruptura del precepto que situaba el movimiento como la expresión de una emoción emergió, por primera vez, de manera reflexiva y conciente, la pregunta acerca de qué era lo propio de la danza como arte, cuáles eran sus potencialidades y sus limitaciones. Por primera vez, se entendía que el sistema de movimientos creado a partir de principios establecidos por el racionalismo estético y el neoclasicismo, ampliado y enriquecido por artistas y teóricos durante casi cuatro siglos, era un vocabulario autónomo que no reconocía un fin práctico, fuera éste la narración de una historia o la expresión de un sentimiento, por lo tanto, su principal característica era su perfil «autotélico», es decir, su finalidad estaba en sí mismo, era autoreferencial. La característica principal de los sistemas de movimientos provenientes de las distintas escuelas, tuvieran el origen que tuvieran, era su «autotelismo» que, debido a su carácter simbólico, no designaba a algo materialmente preexistente. Distanciándose de los movimientos comunes, no permitía la comunicación de significado alguno. Extrañamente, los artistas de la danza habían construido paulatinamente un sistema simbólico, cuyo único fin era provocar una experiencia estética contemplativa y aconceptual, este sistema desnudaba ahora su naturaleza y eliminaba su servidumbre respecto de otras artes, disolviendo el dualismo forma-contenido.

Los coreógrafos y bailarines habían necesitado del auxilio de otros lenguajes para poder trasladar el sistema verbal a un soporte diferente representado por el cuerpo y el movimiento, ignorando que esa transferencia indefectiblemente afectaba la naturaleza de lo trasladado. Una vez reconocido el sistema de movimientos como un sistema «autotélico», cerrado en sí mismo, con limitaciones insalvables para «decir» a la manera de la literatura o de cualquiera de las otras artes, quedaba expuesto su carácter poético y, por consiguiente, se apartaba substancialmente del movimiento prosaico y utilitario. Consecuentemente, podía ser apto para cumplir uno de los mayores postulados modernistas: aquel que reivindicaba la pureza y autonomía de los lenguajes artísticos.

Sólo cuando se hicieron explícitas las contradicciones provocadas por la dicotomía entre una danza contenidista y un lenguaje formal sin posibilidades de traducir historias o emociones, pudo darse el último paso: la identidad entre contenido y forma, es decir, el contenido pasaba a ser un «contenido formal».

⁶ El término «ideal» está usado en su sentido complejo, es decir, un lenguaje pensado no como una realidad sensible sino como algo inteligible.

En este proceso, la idea romántica de «unión de las artes» fue reemplazada por la idea de «independencia de las artes» inaugurándose la posibilidad de incorporar otros métodos compositivos que se adaptaran a las nuevas propuestas, distantes tanto de la danza «representacional» como de la danza «expresiva». Por primera vez aparecieron textos que hablaban de la especificidad del lenguaje, sus posibilidades y limitaciones, reivindicando su pureza y la inconveniencia de cualquier representación declarando inaceptable cualquier subordinación escénica. La obra coreográfica pasaba a ser considerada como un objeto autocontenido con un interés por derecho propio.

En esta concepción el artista era un creador que, ejerciendo un poder activo, erigía su propio mundo alternativo, convirtiendo la experiencia estética en algo reflexivo, por consecuencia, los discursos sobre este arte fueron adquiriendo una importancia cada vez mayor.

La modificación en las formas de representación puso en evidencia la necesidad de un nuevo marco teórico de referencia que no descifrara este nuevo fenómeno solo como un acto de negación de los artistas a continuar ampliando los paradigmas establecidos, sino que interpretara esta nueva conciencia estética como una tendencia que despojaba a este arte del ropaje heredado, dejando al descubierto sus particularidades.

Este marco estético fue proporcionado por el formalismo kantiano porque la obra coreográfica pasaba a ser manifestación de una intencionalidad que se encarnaba en su «forma». Los términos, de raíz kantiana, propios de la modernidad estética emergieron en este último momento: contemplación, desinterés, actitud estética, atención a la obra por su propio valor, «intencionalidad sin intención».

Antes de este momento ningún artista, coreógrafo o crítico, hubiese afirmado que una obra coreográfica podía ser objeto de una contemplación desinteresada; tampoco hubieran identificado la obra como un objeto realizado independientemente, como teniendo en sí mismo su propio fin.

Dado que la obra coreográfica era su propio contenido, la crítica de las propiedades estéticas debía referirse solamente a su significado interno, la danza quedaba abandonada a la fuerza de su imagen poética y, cumpliendo las pretensiones del arte moderno, ya no era vehículo de significaciones ilustrativas. Se había completado el proceso iniciado en la Ilustración, al poner en evidencia, definitivamente, la autoreferencialidad del vocabulario y aceptar sus limitaciones.

Este proceso de autoconocimiento fue la condición de posibilidad para la diferenciación de dos conceptos: el de «danza moderna» y el de «danza contemporánea». En sentido estricto, el término «danza moderna», como cumplimiento de la modernidad estética, sólo podría utilizarse a partir del momento en que la danza alcanzó su autonomía artística, rescatando su especificidad, desligándose de toda dependencia de elementos extra artísticos para su valoración y de toda función heterónoma que pudiera serle adjudicada.

Por consecuencia, podríamos llamar «danza moderna» a las producciones del período de este tercer momento, o sea, la breve fase comprendida entre los años 1940 y 1960. El período anterior quedaría reducido a ser su prólogo.

Con el cumplimiento de las propuestas de la modernidad estética, un proceso había llegado a su fin al mismo tiempo que se iniciaba una nueva etapa de características muy diferentes a los tres momentos anteriores.

Inicio de una poshistoria LA CONTEMPORANEIDAD EN LA DANZA

En el recorrido trazado a través de los tres momentos descriptos se intentó reconstruir una historia de la danza sobre la base de las experiencias vividas por este arte en su proceso autoreflexivo, siendo éste uno de los posibles «sentidos» orientadores de la historia de este arte.

Haciéndonos eco del lenguaje utilizado por Danto, la historia progresiva de la danza habría llegado a su fin una vez alcanzada su autonomía artística, dando inicio a una poshistoria pluralista en donde ninguna tendencia en particular se puede considerar la representante de la esencia de este arte. La «danza contemporánea» comienza una vez alcanzados los objetivos de la modernidad estética. Se inicia fuera del modelo histórico del *Bildungsroman*, dentro de este nuevo estadio al que llamamos «período poshistórico».

Este período tiene su inicio en 1962, con la aparición en Nueva York de un centro de experimentación conocido como Judson Dance Theater. A partir de la creación de este colectivo artístico, se produjo un cambio drástico en las formas de producción y recepción.

En el grupo Judson se quebró de manera definitiva el mito romántico del artista como un ser único y elegido. La contravención de las usuales prácticas dancísticas quedó expresada en el manifiesto del NO (Rainer, 1974: 51), escrito por Yvonne Rainer, en 1965. A partir de esta declaración de principios nada permaneció como antes:

NO al espectáculo NO al virtuosismo NO a las transformaciones y 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 anti-heroico No al imaginario basura NO al involucrarse de intérprete o del espectador No al estilo No al *camp* NO a la seducción del espectador mediante trucos del intérprete NO a la excentricidad NO a moverse o ser movido (51).

El lanzamiento de esta plataforma abrió una nueva polémica sobre la situación y el destino de la producción y recepción artísticas redimiendo la danza de los parámetros existentes y poniendo en práctica una libertad (y una democracia) desconocida. Como fruto de esa emancipación, la realización material de la obra coreográfica pasó a un segundo plano y el proceso de creación comenzó a tener más importancia que la obra terminada. Ante la sorpresa de los espectadores se expusieron notas coreográficas, bocetos, movimientos ordinarios, cuerpos no entrenados, disolución de los límites entre las distintas disciplinas artísticas, experiencias de improvisación, desechando cualquier crite-

rio selectivo que estuviera dominado por el concepto de belleza y por categorías como «representación» o «expresión».⁷

Este cambio radical en la forma de producir danza exigía una mayor implicación del espectador, no sólo porque demandaba un cambio en los modos de recepción sino porque requería su participación activa ante la disolución de toda indicación que permitiera diferenciar la danza de aquello que no lo era.

La contemporaneidad en la danza comenzó cuando se hizo evidente la desaparición de los paradigmas de lo que habitualmente era considerado «danza». La anulación de todo precedente proveniente de épocas anteriores, la desaparición del dato perceptivo más inmediato consistente en las hazañas corporales de los bailarines. La contaminación de los movimientos autoreferenciales con movimientos ordinarios hicieron que, en muchos casos, estas manifestaciones no fueran apreciadas como «danza» porque no se les podía aplicar las nociones tradicionales que la historia progresiva había acuñado. Comenzaba una época en que las teorías usuales no podían explicar ciertas obras ya que al alterarse el modo de producción y el modo de recepción, entraba en crisis no sólo el término «arte» como calificativo para muchas de las obras coreográficas, sino el mismo término «danza». Las preguntas ya no iban dirigidas a qué significaba o qué expresaba una danza sino a ¿es «esto» danza?

Esta pregunta estaba motivada por la aparición de un pluralismo radical que no permitía la existencia de una forma única de producción y recepción, había que repensar cuáles eran los nuevos alcances del término y aceptar la necesidad de apertura en múltiples direcciones. La des-definición del concepto «danza» y la transformación de esta disciplina en una actividad reflexiva que cuestionaba el estatuto existencial de la obra coreográfica como objeto cerrado en sí mismo derivó en la disolución de la ontología de la danza, tal como hasta este momento había sido concebida, y trajo aparejada la crisis de las instituciones tradicionalmente consagratorias de tendencias y artistas, incluyendo el ámbito del crítico como mediador habitualmente aceptado.

Paradójicamente, el momento en que eran abandonados todos los criterios que las diferentes tradiciones habían instalado para el reconocimiento de la danza como arte y ante la disolución de todo principio aurático respecto de las obras, aparecían potencialidades diferentes, capaces de trazar múltiples opciones. Este pluralismo exigía desarrollar modos compositivos, receptivos y críticos que tomaran y analizaran cada obra de manera particular.

Podríamos arriesgar que lo que hoy llamamos «danza contemporánea» sería como la lechuza de Minerva,⁸ que inicia su vuelo sólo en el ocaso, cuando todo ha sucedido y puede ser pensado y explicado conceptualmente. La «danza contemporánea» inauguró una nueva época partiendo de la interiorización del proceso histórico autoreflexivo que había llegado a su última etapa.

⁷ Llamamos movimientos ordinarios a aquellos movimientos que no sufrieron un proceso de «estetización». En general, se incluye bajo esta denominación a los movimientos cotidianos.

⁸ Véase «El búho de Minerva sólo levanta su vuelo al romper el crepúsculo», en G.W.F Hegel, *Fundamentos de la filosofía del Derecho*.

El final de la historia progresiva fue también un *arkhé* (principio), un nuevo comienzo, que ya no se podía definir como la búsqueda de un umbral unificador. Las múltiples posibilidades que se abrían demostraban más la presencia de un orden libre que la búsqueda de un principio único que funcionara como eje organizador de todas las transformaciones futuras.

En consecuencia, pensar hoy la danza implica recurrir a múltiples teorías que nos aporten un cierto arsenal de conceptos que permitan identificarla como tal, justamente porque la danza hoy no se deja encerrar bajo ningún concepto definitivo. Nunca tendremos «la» teoría correcta para todas las formas de danza, pero necesitamos «teorías» para comprender aquello que no permite categorización alguna.

Tener «una» teoría de la danza en el sentido fuerte de la palabra se contradice con lo que sabemos de la danza actual, cuando su emancipación trajo como consecuencia que su naturaleza fuese cada vez menos evidente.

Si bien una lectura actual presenta los riesgos de interpretación propios de la cercanía porque el proceso está haciéndose y no puede simplemente determinarse bajo una única denominación, y aunque tal vez sea demasiado aventurado afirmar que el cambio sustancial producido en la década del '60, haya establecido un sólido e irreversible punto de inflexión, de todos modos, sería imposible negarle a ese momento histórico el lugar prioritario que tuvo y que puso en movimiento una nueva manera de ser de la danza, múltiple, plural y cambiante, cuya característica esté más cercana a un «siendo» como su nueva manera de hacerse presente.

REFERENCIAS

- Au, Susan. (2002). *Ballet and Modern Dance*. Londres: Thames & Hudson world of art.
- Bajtín, Mijail. (1986). *Problemas literarios y estéticos*. DF México: Fondo de Cultura Económica.
- Banes, Sally. (1994). *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Wesleyan: Wesleyan University Press.
- Cohen, Marshall y Roger Copeland (Eds.). (1983). *What is dance? Readings In Theory And Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Danto, Arthur. (1999). *Después del fin del Arte*. Barcelona: Paidós.
- Häger, Bengt. (1990). *Ballets Suédois*. Londres: Thames and Hudson.
- Harris, Melissa. (1999). La coreografía y la danza. En Germano Celant (ed.), *Merce Cunningham*. Nueva York: Charta.
- Hegel, G.W.F. (1993). *El búho de Minerva sólo levanta su vuelo al romper el crepúsculo. Fundamentos de la filosofía del Derecho*. Traducción Carlos Díaz. Madrid: Libertarias/Prodhufo.
- Panofsky, Erwin. (1995). *Idea*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Perniola, Mario. (2001). *La estética del siglo XX*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Rainer, Yvonne. (1974). *Work 1961-73*. The Press of Nova Scotia College of Art and Design. Halifax, N.S.
- Ramsay, Burt. (2006). *Judson Dance Theater: Performative Traces*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Roseman, Janet Lynn. (2004). *Dance was her religion*. Prescott: Hohm Press.
- Tortajada Quiroz, Margarita. (2007). *El regreso: José Limón en México y la danza moderna nacionalista, en José Limón*. México: Corunda.

Recepción: marzo de 2008

Aceptación: abril de 2008