

El cuerpo expandido Pedro Alzuru

El arte ha sufrido en la contemporaneidad su expansión, múltiples son los abordajes que coinciden en ello con diversos términos: artísticidad, artificación (Heinich), legitimación (Bourdieu), artistización o expansión (Perniola, 2015). En otras palabras, ha desbordado sus fronteras, parte de la inclusión en oposición a la exclusión característica del mundo del arte hasta hace apenas unos años.

Esta lógica, próxima a la lógica de la Wikipedia y del internet en general, tendría sus momentos pioneros en la Saatchy Gallery (1985, 1997, 2006) de Londres y en la Bienal de Venecia (2013). El arte contemporáneo, entendido en sentido estilístico y no en sentido cronológico, es decir, no todo el arte que se hace actualmente es contemporáneo, en la actualidad concurren los estilos clásico, moderno y contemporáneo. Este último se caracterizaría porque los artistas proponen materiales, procedimientos, técnicas, temas no considerados por el mundo del arte como artísticos y en ese proceso los han acompañado los críticos e interesados en el tema, todos los que participan de esta *agency* (crítica, publicidad, mercadeo, periodismo, registro, curaduría, etc.).

Cómo se manifiesta este proceso en el específico mundo de la danza, es a lo que queremos referirnos con nuestro título. La danza también pasó por los períodos clásico, moderno y contemporáneo, estilos que subsisten en la contemporaneidad pero la danza contemporánea específicamente es la que desborda las tradiciones impuestas por los períodos anteriores: integrando técnicas dancísticas no occidentales, elementos étnicos, religiosos, de la vida cotidiana, de las prácticas deportivas, gimnásticas, acrobáticas, de la capoeira, del yoga, del butho, prótesis y otras prolongaciones materiales e inmateriales que expanden las posibilidades del cuerpo.

El vestuario, el escenario, la iluminación, la coreografía, todos los elementos de la escena se pueden conjugar con las nuevas tecnologías, los bailarines se someten a

entrenamientos que no tienen que ver sólo con la tradición sino con cualquier exigencia que plantee la escenografía, la dirección, el concepto.

En su texto *El arte expandido, 2016 (L'arte espansa*, Einaudi, Turín, 2015), Perniola considera que todos estos procesos característicos de la contemporaneidad en el arte han sido más bien negativos, relacionables con el “vale todo” que tanto se cuestionó de la postmodernidad, con la lógica enciclopédica de la inclusión de todo, con la eliminación del jurado de selección.

En la danza contemporánea más específicamente, podríamos no ser, en un primer abordaje, tan negativos. El aprendizaje de diversas técnicas dancísticas, de acondicionamiento del cuerpo, deportivas, gimnásticas; el rescate de prácticas ancestrales relativas a la sanación y al aumento de las potencialidades del cuerpo, podrían tener un efecto más bien positivo. Que el cuerpo del bailarín sea capaz de desplazarse con habilidad a través de las diversas técnicas de la danza, independientemente de su origen cultural, del presente y del pasado, sería más bien una ventaja. Si las prótesis y las prolongaciones del cuerpo, la incorporación de las nuevas tecnologías, contribuyen con la experiencia estética del espectador sin atrofiar el cuerpo real que danza, no vemos ningún problema en ello.

Así como la estética se opone a la comunicación, entendiendo la comunicación en su acepción negativa, es decir búsqueda de la mayor audiencia como sea (*rating*), recurrir a cualquier artimaña para permanecer en escena (*spin*), convicción de que lo que no está en los medios y en la redes sociales no existe; y entendiendo estética como comprensión artística de lo real y de lo imposible, economía del intercambio simbólico, que tanto como lo político, lo económico, lo religioso, define lo humano; así el cuerpo expandido de la danza contemporánea se opone al cuerpo hinchado por la silicona y el botox, al cuerpo que imita al cuerpo sano, al cuerpo sedentario del trabajo y de la rutina.

Cuerpo plural, multiétnico, cosmopolita, politeísta, pagano y cristiano, femenino, masculino, LGBT etc., nacional y extranjero, clásico, moderno y contemporáneo, de

adentro y de afuera, urbano y rural, analógico y digital, animal, humano y posthumano, culto y salvaje, humano y divino. Si hay algún arte donde el “vale todo” parece más propicio, más rico de potencialidades, es en la danza contemporánea.

Pero la danza contemporánea nos deja un gusto extraño, un sentimiento de perplejidad, de confusión en relación con todas las expectativas que nos podíamos haber hecho sobre el espectáculo, esperábamos ver danza y nos topamos con cuerpos indistintos que muchas veces ni se mueven; esperábamos encontrarnos con música y decoración y con frecuencia estas están ausentes. La coreografía clásica, el ballet neoclásico y la danza moderna nos daban la convicción de presenciar en escena cuerpos danzando, un propósito claro en sus evocaciones, no renunciaron nunca a la teatralidad, incluso en sus propuestas más ascéticas y minimalistas. Todo esto ya no tiene nada que ver con la escena de la danza contemporánea y su proceso de despojamiento, que lleva en sus derivas más extremas hasta a prescindir del cuerpo.

Esta perplejidad no está exenta de prejuicios y de hábitos que tienen que ver con las nociones de obra, de danza y de contemporaneidad. Con estos prejuicios y hábitos, constitutivos de una larga tradición, la danza contemporánea justamente se confronta y busca desmarcarse.

La contemporaneidad remite al tiempo y a la simultaneidad, designa lo que nos es presente, pero la insuficiencia de este criterio cronológico nos lleva a confundir bajo la misma etiqueta lo que acaba de ser creado aquí y ahora con la repetición de una obra del pasado y de otras latitudes. Es necesario pues otro criterio, más allá del tiempo compartido. Con contemporáneo también asignamos un valor, designamos aquello que rompe con una historia, una tradición y un conjunto de hábitos. Lo contemporáneo no es sólo actual, se propone como un saber frente a otro, como un sentir frente a otro.

Así, si lo contemporáneo se adhiere a una tradición de saber, aunque con ese saber desarrolle un *agon*, aunque con ese saber se encuentre en un litigio constante y de él quiera diferenciarse. Con ello descalifica las pretensiones de contemporaneidad de

propuestas que no son sino repeticiones de una tradición y de un saber que se ignora. El saber que abre la posibilidad de lo contemporáneo se encuentra entre la ignorancia y un saber positivo, canonizado, por ello sus determinaciones son el estar *entre* y el ser dinámico.

Hay un saber-hacer que opera en las propuestas contemporáneas así como en su consideración en tanto que tales. Si lo contemporáneo no es simplemente actual y presente es porque califica, en tanto valor, lo que en ello está cargado de futuro, de posibilidades alternativas a eso que ahora me aflige o me entorpece. Lo contemporáneo me concierne y define una actualidad que se me presenta problemática, más allá de lo que me divierte y que debo resolver. Estimula mi capacidad de análisis, de deconstrucción de la mirada usual, es por esto un saber que moviliza simultáneamente los dos términos del proceso, el artista y el público; artistas y espectadores que se convidan en un espacio acordado o inesperado.

De aquí el vaivén entre ignorancia y saber, la escena está cargada de elementos a ver y a oír, a gustar, oler y tocar, los episodios pueden no estar compuestos en una trama lineal, en la cual se despliega una acción coherente, en vez de querer estar seguro de que lo que ocurre es danza debo evitar dejarme llevar por cualquier expectativa.

Así como se ha hecho difusa la frontera arte-no arte, no tiene mucho sentido la diferencia danza-no danza, de todas formas no existe una totalidad en la cual podamos subsumir *La danza* como categoría, hay danzas que remiten a géneros pero dentro de estos géneros no hay un discurso válido para todas las ejecuciones coreográficas, también es dudoso que todas las ejecuciones coreográficas puedan clasificarse en el mismo género. Si existe la danza es porque existen coreógrafos y bailarines que trazan itinerarios tan particulares que toda reducción de los mismos a una categoría general nos forzaría a una abstracción generalizante. El preguntarnos qué es la danza contemporánea nos lleva a una perspectiva tanto de reconocimiento como de exclusión, esto lo rechaza la misma dinámica de la danza contemporánea por el riesgo identitario que implica y por sus efectos de exclusión, instrumentalizados por las

instituciones políticas y culturales al distribuir las subvenciones, abrir los espacios y establecer las programaciones.

El modelo de la danza académica, del ballet y de la compañía, contribuyó con la idea de la danza como un arte identificado con el sistema de las bellas artes; las prácticas dancísticas actuales y dentro de ellas la danza contemporánea, llevan necesariamente a ampliar el ámbito coreográfico tal y como se nos presenta. Argumentos como el estatus o las identidades que relacionan a los individuos, por tanto a coreógrafos y bailarines, con determinados sectores sociales; las estrategias de las instituciones que estipulan que es necesario adecuarlos a eso que el poder, detentor de sus verdades últimas, espera de ellos para reconocerlos y amarlos; todas las sujeciones identitarias (étnicas, religiosas, regionales, de género, de clase, ideológicas, políticas, etc.), se caen ante la diversidad proliferante de la danza contemporánea. Si algo no debe, y no puede, ser fetichizado por los poderes es el cuerpo en expansión de la danza contemporánea.

Una última estrategia que le puede quedar a ese cuerpo, ante estos múltiples acosos de los poderes, es la antigua práctica del *solo*, en cualquier espacio, convencional o no convencional, en cualquier momento, ante cualquier público, ejecutado por cualquier actor profesional, amateur o espontáneo. Es verdad que el cuerpo ha sido el objeto más fetichizado y quizá sea el objeto más fetichizable pero también es un sujeto, es decir que te etiqueta mientras tú lo estás etiquetando, te piensa mientras tú lo estás pensando, tiene infinitas posibilidades de desplazarse, de hacer una variante inesperada del mismo juego y de hacer otro juego.

Por esto al público, a los poderes, a los concededores, a las instituciones, a los mismos artistas, desde hace cierto tiempo, solo le queda el abecedario para clasificar su multiplicidad en movimiento, en otras palabras, es imposible generalizar un discurso sobre la danza contemporánea, en cualquier caso correr el riesgo de tipologizarla sirve para hacer consiente que el edificio que se construye es poroso, frágil. Sin embargo esto no se debe sólo a su eclecticismo fácilmente constatable, no se trata nada más de

la multiplicidad de las obras, de un repertorio que es necesario rehacer permanentemente. Los cuerpos se mueven de muchas formas, muchas causas los hacen moverse, la etiqueta danza gana con su expansión más allá de los géneros, del mismo campo artístico, como un tratamiento sensorial del ambiente, ya no sólo como una escritura, un vocabulario, unas formas de organizar los cuerpos en el escenario, un estilo, unas figuras.

Tampoco nos satisface pensarla como una práctica que va y viene entre todas las artes. En un intento por aproximarse a su especificidad Frimat (2010, 16) señala que ésta se encuentra en su intensión coreográfica, una intensión que no se prohíbe ninguna disciplina artística, recurre al video, a la digitalización, la informática, la telemática, la robótica, a la lectura de textos, a las artes plásticas. Sin pretender el sueño wagneriano de un arte total, no se siente limitada por materiales y prácticas autorizadas por la dogmática de los géneros, su intención es “actualizar el presente inmediato con la inversión en todo medio a partir del cuerpo como paradigma” (*Ibídem*).

Esta expansión tiene sin duda una dimensión política en tanto aborda las referencias culturales, institucionales y sociales que marcan el ambiente en el cual se despliega. Así, la danza contemporánea, interroga la misma historicidad de la danza, planteando desde ella, preguntas al arte y a todos, no sólo al “mundo del arte”. Esta expansión no se reduce sin embargo a un adiós a la danza, a la desmaterialización del cuerpo, a una perspectiva puramente conceptual. El cuerpo sigue siendo el paradigma explícito e implícito de lo que llamamos danza contemporánea.

La filosofía y la historia del arte consideraron que su objeto estaba total o parcialmente en las obras, que el artista no hacía un trabajo sino que creaba una obra con una composición y unos efectos que desbordan la intensión de su autor. Privaba en ello un propósito axiológico de identificación del objeto dominado por el modelo de las artes plásticas. Los grandes sistemas estéticos y las teorías del arte, se aventuraron muy raramente hasta alcanzar la danza. La obra artística entonces se encarna en una materialidad, en algo que podemos aprehender. No habría obra si no hay publicidad,

algo que se ve y se comparte en un espacio público y genera un juicio. Si esto es evidente en las otras artes, en el espectáculo dancístico no lo es, es verdad que la obra se presenta al espectador en el exterior, su experiencia es como la de cualquier objeto, antes de que se convierta en una experiencia íntima. Pero el espectador de la danza está frente a un evento en vivo cuya intencionalidad inicial es atraerlo a un lugar, convidarlo a otra temporalidad.

Nada en el museo impone un tiempo de contemplación ni un itinerario determinado; frente al evento dancístico, ya en el lugar, el desarrollo de los eventos impone una inversión afectiva en tanto estamos en presencia de algo que va a desaparecer en la misma medida en que ocurre y no permanecerá sino como un recuerdo, una experiencia íntima. El momento coreográfico, su aparición/desaparición, deroga las determinaciones objetivas que permiten el carácter público de la obra y se impone tanto al actor como al espectador. De las otras artes subsiste siempre algo, la danza no cuenta ni siquiera con un sistema de notación universal que le permita sobrevivir el momento; todavía menos en cierta danza contemporánea que surge donde y cuando no la esperamos, con formas irrepetibles. La obra se deshace al hacerse, el video es sólo una huella de lo que fue y ya no es.

Los sistemas de notación, los vocabularios, la transmisión oral, no tratan de transmitir una reiteración de las obras sino una experiencia de la danza como texto abierto a futuros intérpretes. La obra coreográfica no se reduce a ninguno de los criterios que definen la obra en general, se deshace en la misma realización del espectáculo, el gesto coreográfico se produce, se difunde y se acaba simultáneamente, esto subraya, si es necesario, su contemporaneidad, su autorreflexividad. La obra se da sólo en la contingencia de sus procedimientos, de su composición, de sus posibilidades de actuación, es un esfuerzo sin fin, siempre a retomar, nunca cerrado.

El cuerpo se expande, se rinde y se aleja, se reinventa en el mismo movimiento que lo quiebra y lo recompone, convida sin prescribir.

Referencias

Mario Perniola, 2015, *L'arte espansa*, Einaudi, Turín. Tr. es. *El arte expandido*, Casimiro libros, Madrid, 2016.

François Frimat, 2010, *Qu'est-ce que la danse contemporaine?*, PUF, Paris.