

Encarnaciones y extensiones en y desde cuatro obras de danza contemporánea presentadas en CABA y La Plata en 2008

Diana Rogovsky

El propósito de este trabajo consiste en plantear el análisis de ciertos aspectos que surgen como motivos de reflexión. Éstos se presentan en cuatro producciones artísticas tomadas a modo de casos ejemplares de la danza contemporánea actual, presentadas en el Festival COCOA 2008.

Dicho Festival es organizado bianualmente por la Asociación de Coreógrafos Contemporáneos de Buenos Aires y cuenta con invitados de otros países y de varias ciudades argentinas, así como con una vasta programación local y regional. Las obras atraviesan un proceso de selección, pero mantiene criterios amplios en lo que respecta a programas estéticos y curadurías, por lo cual es una opción para difundir propuestas artísticas que no siempre están presentes en los festivales oficiales, cuya programación y curaduría son más restrictivas. Todas las piezas de danza estudiadas fueron presentadas en la misma edición, 2008.

El análisis partió de observaciones técnico-formales -se entiende como técnico-formales a aquellos aspectos que se estudian sin cuestionamientos categoriales o conceptuales y que se aplican al trabajo de improvisación y composición. Son aquellos que a lo largo de los años de formación se enseñan al estudiante; y también en muchos casos se aplican luego al análisis de obras. Proviene principalmente de las teorizaciones y conceptualizaciones labanianas, itelmanianas, stokoeianas, estudios de espacio escénico (Breyer y otros, por ejemplo) y recurso a los modos habituales empleados por los coreógrafos en el siglo XX (Forsythe, Cunningham, etcétera) en la construcción de obras de danza- Se inició este tipo de análisis en una primera aproximación a las obras, para arribar luego a planteamientos que refieren a las conceptualizaciones y prácticas en relación con ellas, que se considera se actualizan en las piezas de danza elegidas.

Se ha tomado al espacio como eje de la propuesta, considerándolo uno de los componentes fundantes de la danza, dicho esto desde ciertas lógicas de pensamiento que preponderan. En este sentido, se insiste, no se produce en los años de formación una interrogación acerca de cuáles son los componentes de la danza, habitualmente considerados como cuerpo, tiempo, espacio y energía. Dicha sistematización obedece sin dudas a intencionalidades y voluntades que podemos rastrear en el pensamiento labaniano, por ejemplo, y también en la consabida academización de los estudios de danza. Se observa aquí que responden a una visión que no se puede desligar de las aspiraciones del pensamiento positivista. Por ello, se sostiene que las obras a trabajar, o algunas de las que se encuentran hoy clasificadas bajo el común denominador de

danza conceptual, no danza, o últimas tendencias, según sea el contexto; cuestionan en su propio obrar estas clasificaciones naturalizadas. De este modo, la indagación acerca del espacio conlleva una revisión de la división categorial misma, en consecuencia.

Luego, se afirma entonces que se parte del supuesto de que espacio-tiempo-cuerpo constituyen una tríada enlazada y compleja que opera tanto desde el campo funcional como poético en la danza. Por ello, es en este foco, meollo del problema, donde se produce la indagación principal; al considerarlo uno de los *núcleos duros* en relación con las prácticas subjetivantes que se producen tanto en la pedagogía como en la poética de la danza. Se establece entonces que este trabajo dibuja la dimensión *política* del cuerpo-en-el-espacio en todo momento, hipotetizando: el espacio, el sujeto, la teorización y la transferencia de estas categorías y recursos en los modos de hacer afectan a los actores de la danza en su desempeño. Desde este posicionamiento se señalan las bases fundamentales que los autores que enmarcan esta propuesta delimitan y aproximan.

La selección de las obras obedece a la consideración de que estas cuatro piezas dan cuenta de modos de pensar y usar el espacio que evidencian cambios en las tradiciones canónicas que la danza contemporánea¹¹² había formalizado y cristalizado a lo largo del siglo XX. Si bien este desarrollo y conformación del canon se registra en un devenir histórico como construcción gradual y progresiva, no se pormenorizará a los fines de este escrito en las particularidades de cómo este devenir se produjo; sino más bien se observará en cómo dicha cristalización opera finalmente en los campos de la formación, creación y presentación de las obras.

Dicha formalización, según se asevera en el párrafo anterior, es transmitida desde la más o menos multívoca interrelación entre cuatro estamentos que conforman los modos de transferencia autorizantes, dadas las formas sociales que las sustentan y originan: la educación formal, las aceptaciones/rechazos parciales o totales de la propia comunidad de la danza por la vía de sus expertos, la difusión y transmisión por los medios masivos de comunicación, las repercusiones en los espectadores.

El hecho de que las obras seleccionadas sean *solos* se toma en el orden técnico, para observar la espacialidad sin tener en cuenta las cuestiones relacionadas a la *textura* en la danza (Falcoff, 2008)¹¹³ que

112 No se trata aquí de la distinción entre danza *moderna o contemporánea* en tanto cronología o historiografía de la danza, incluso en tanto proyectos estético-pedagógicos divergentes; ya sea se consideren las visiones de Bentivoglio o Lepecki. Más bien se sigue la visión filosófica agambeniana, en la cual el artista contemporáneo está situado en una suerte de desfasaje, distanciándose de su tiempo y es capaz de ver bajo otra luz los fenómenos de su propio tiempo, en una suerte de ana-cronismo. (Desnudez, 2011)

113 Seminario cursado en la Especialización en Análisis de la producción coreográfica: Análisis crítico de la producción coreográfica, Prof. Laura Falcoff, 2008.

plantea problemáticas en cuanto a las relaciones de los intérpretes en escena sucesiva y simultáneamente, tanto desde el punto de vista formal de la composición como desde las implicancias de significancia.

Asimismo, se valora el hecho de que las obras son producciones de artistas argentinas, brasileña y española, provenientes de las llamadas culturas latinas y resultantes de los cruces y tensiones de procesos de colonización, dominación y cuestionamiento de estas condiciones. Por otra parte, todas las creadoras se ubican en una posición femenina, asumiendo a esta como compleja, múltiple, diversa y a su vez singular. Interpelan además algunos *locus clásicos* respecto del semblante femenino¹¹⁴ instalado en las visiones hegemónicas en relación al cuerpo de la mujer, la imagen de la femineidad, la actitud de sumisión y/o objeto de deseo esperable en relación a dicha imagen y otras cuestiones de ese tenor.

Se agrega el hecho de que todas estas obras corresponden a un momento en particular, en este caso el año 2008 y fueron parte de un mismo evento (el festival COCOA) lo cual permite construir una visión panorámica acerca del estado de cosas de la producción y su contexto.

114 Como semblante se señala la imagen sexuada que proviene no del soporte del cuerpo biológico (cromosomas XX o XY) ni tampoco del resultado de intervenciones quirúrgicas, por ejemplo. Se alude al cuerpo en tanto constructo-realidad imaginaria y simbólica, por ello mismo atravesado por la cultura. De acuerdo al contexto histórico estudiado, el cuerpo de mujer/varón estará investido, marcado e inscripto con ciertas cualidades que lo vuelven portador de signos de fuerza o debilidad, protección o vulnerabilidad, potencialidad para diferentes modalidades de trabajo, objeto proporcionador de tal o cual tipo de goce sexual, morbidez, capacidad muscular, etcétera. Esto se articula en modos específicos y que varían de acuerdo a cada comunidad cultural y entonces el cuerpo se constituye como soporte significativo de sentidos posibles. (Laura Vellio, psicoanalista, entrevistada en. 2012)