

1.8. LA HORA DEL PASEO: TEMPORALIDADES EN PROMENADE, INTERVENCIÓN PERFORMATICA EN LA CASA CURUTCHET

Ramiro Mansilla Pons

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL).
Facultad de Bellas Artes (FBA). Universidad Nacional de la Plata (UNLP)

Resumen

Promenade es una intervención coreográfica que el colectivo artístico Proyecto en Bruto realizó durante dos años en los distintos espacios de la Casa Cutuchet, única obra arquitectónica diseñada por el arquitecto Le Corbusier en Sudamérica, anclada en La Plata. La intervención, debido a su carácter de simultaneidad en las salas y al libre tránsito del público por las mismas, propone singulares tratamientos del tiempo y el espacio, diluyendo las fronteras de la obra de arte y logrando un modo particular de experiencia estética. Este trabajo se propone indagar en aquellos aspectos característicos de la producción, observando especialmente las diferentes temporalidades que en ella se experimentan.

Palabras clave

Danza; tiempo; performance; música; arquitectura

La *Casa Curutchet* es una obra arquitectónica de la Ciudad de La Plata diseñada por el afamado arquitecto suizo-francés Le Corbusier, montada entre 1949 y 1953 por Amancio Williams. Sede del Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires, la Casa mantiene en gran medida las condiciones originales, fenómeno que pone en evidencia las particularidades de su contexto de producción. Es decir, el visitante puede observar allí aberturas, estanterías, pisos, sistemas de calefacción y otros elementos hogareños propios de la arquitectura de mediados del siglo XX, así como también es posible apreciar las concepciones por entonces vigentes de los espacios y la iluminación de cada habitación, la comunicación espacial y el flujo sonoro que hay entre ellos.¹ Es entonces, coloquialmente, *una casa que se ha quedado en el tiempo*.²

¹ Vale aclarar que la Casa Curutchet, al momento de su construcción, no podría clasificarse como un estereotipo normativo de los hogares levantados por la clase media-alta platense ya que el grado de innovación era superlativo, pero el uso –y la disposición– de ciertos materiales –que no han sido reemplazados– resultan significativos de un período determinado.

² Como, seguramente, muchas otras de la ciudad. Sin embargo, la particularidad de permanecer vacía, liberada de la mezcla de objetos cotidianos que podrían darle una referencialidad extemporánea, torna notoria esa cualidad de anclaje en un momento específico.

Allí, el colectivo artístico *Proyecto en Bruto* desarrolló durante dos años –2015 y 2016– una intervención coreográfica/recorrido performático del lugar denominado *Promenade*, situación estética que se desarrollaba de manera cíclica en todos los espacios en simultáneo

y que culminaba con la proyección de un videodanza –también llamado *Promenade*– filmado, tiempo atrás, en la misma locación.

Debido a las características intrínsecas de la obra –que analizaré más abajo–, el tiempo, esa sempiterna categoría ontológica que ha desvelado a toda la humanidad, se presenta acá –se mide, se vive, se experimenta, se corporiza, se agota, dura– en diferentes aspectos, tanto en la sincronía como en la diacronía. Es decir, conviven en la performance diferentes concepciones temporales. Este trabajo intenta, entonces, indagar y definir esos tiempos.

Sobre Proyecto en Bruto

Proyecto en Bruto es un grupo autogestivo de artistas anclado en La Plata, surgido en el año 2007 con la intención de lograr un espacio de investigación y producción en danza. Pensando en que ésta debe ser observada desde distintas perspectivas, el grupo nuclea a artistas provenientes de la danza, el teatro, la performance, la música, el cine, el diseño, la antropología y la literatura, disciplinas que conviven de forma dinámica en sus producciones, usualmente problematizando los límites entre ellas mediante la utilización de la simultaneidad de videos grabados y circuitos cerrados, músicas grabadas y en vivo, interacción con el público, diseño y dibujo en tiempo real, entre otros.

Desde sus inicios, el colectivo artístico ha intentado desarrollar sus producciones en espacios no convencionales para la danza, logrando una circulación por museos, espacios al aire libre y arquitecturas cerradas no convencionales –como la Casa Curutchet– poniendo de manifiesto en sus obras la preocupación por las relaciones entre el espacio, el tiempo, la arquitectura y la mirada.

La promenade

El concepto de *promenade architecturale* acuñado por Le Corbusier sugiere que el hogar debiera ser una máquina habitable que invite a ser recorrida. Dicho recorrido, referenciado por el ojo de quien lo realiza, configura la arquitectura, convirtiendo al paseo en una experiencia estética. Esta premisa fue central en los diseños del arquitecto, y la construcción platense es un ejemplo de ello. Es decir, quien transita la Casa Curutchet, la construye, articulando simultáneamente los roles de espectador y creador.

Este concepto también resulta nodal en la intervención que analizamos. El público ingresa por la rampa y al llegar al descanso se topa con Mariana³, una bailarina que se encuentra parada en el recibidor –al cuál el público aún no puede acceder– realizando gestos muy leves, casi

³ Mariana será, junto con Carola, las dos bailarinas que nombraré debido a que son las únicas que marcan con sus acciones una segmentación en el devenir temporal. No se trata, desde ya, de acciones privilegiadas, sino únicamente de eventos que resultan útiles para el relato de este trabajo.

etéreos.⁴ El visitante puede permanecer en el lugar o bien puede continuar ascendiendo por la rampa hasta el sector de los consultorios, logrando otros puntos de vista de lo que Mariana realiza en su espacio y, a la vez, anticipando la dinámica de articulación que caracterizará la intervención: la oportunidad de observar los movimientos desde diferentes lugares. Es decir, la posibilidad de construir una experiencia estética a través de un recorrido propio, personal, casi diríamos intransferible.

Mariana, repentinamente, sube las escaleras hacia la segunda planta. El público puede seguirla. Conviene seguirla. Arriba, acontecen simultáneamente algunas coreografías cíclicas, repetitivas. Dos bailarinas, en la sala de estar y el comedor, realizan a dúo gestos mecánicos que carecen de referencialidad, recorriendo esos salones y dirigiéndose hacia la cocina. Otras dos, en los dormitorios de la tercera planta, recurren a acciones cotidianas –perfumarse, vestirse, mirarse en el espejo– que parecen indicarnos una pertenencia al hogar –¿seres que alguna vez lo habitaron o lo habitarán?– y, en algunos momentos, se acercan al escritorio y observan lo que sucede en la sala de estar. Mariana, mientras tanto, parece ser la única que tiene una acción que no resulta reiterativa, ya que su transcurrir fluye por toda la casa,⁵ pero indefectiblemente termina frente a la ventana del dormitorio principal, en la tercera planta, observando hacia abajo. Finalmente, Carola hace suya la cocina, investigando estantes y alacenas, hasta que decide preparar un café; cuando está listo se dirige, pocillo en mano, hacia la sala de estar y observa detenidamente la ventana del dormitorio principal y el escritorio del piso superior, momento en el confluyen todas las intérpretes, que se observan entre sí. Y todo recomienza. Y vuelve a terminar. Seis veces.

El público transita libremente por el espacio. El espectador puede optar por observarlo todo desde un solo sitio, o puede recorrer la *máquina habitable*, ahora transformada toda ella en una experiencia estética. Si lo hace, atendiendo a que los movimientos coreográficos constituyen acciones reiterativas, observará las mismas acciones desde diferentes ángulos, resignificando lo que mira. Lo ya visto, desde otra perspectiva, resulta novedoso. Así, el espectador abandona el rol tradicional de ente que únicamente observa y, volviendo al concepto de Le Corbusier, *construye la obra*. Ya no es ese espectador distraído del que renegara Benjamin. Si la mirada nunca resulta inocente, aquí se vuelve selectiva, organizativa, creadora. Al hacerlo, por cierto, le otorga a la obra una interpretación personal, caracterizada por esa vivencia única, intransferible.

Demos un paso más: al moverse por el espacio, el espectador-creador se mezclará con esas acciones. Las bailarinas lo rozarán, las seguirá, deberá correrse para que ellas pasen, se apoyará en las mismas paredes que ellas abrazaron segundos antes, transitará y habitará los espacios

⁴ Etereidad que se refuerza con un tenue humo, logrando un clima de *ensoñación* –lugar por antonomasia *fuera del tiempo*–.

⁵ A decir verdad, sí se trata de un loop, solo que es extenso e implica, como señalé anteriormente, el traslado hacia muchos espacios, tornando muy difícil establecer la circularidad, ya que identificar patrones repetitivos de larga duración resulta sumamente complejo.

de la obra. De este modo, las fronteras que delimitan espacios entre aquello que constituye la obra y aquello que está fuera de ella, se borran. El espectador-creador, así, está *dentro* de la obra.

Y un paso más allá: en esa circulación por el espacio, el observador se cruza irremediamente con otros que están transitando su propio recorrido, observando, construyendo. Es fácil verlos. Es tentador. Como decía Marcel Duchamp, podemos mirar ver. El espectador puede observar cómo otros miran, observar que los otros también están ahí, en la misma situación, pero con una experiencia íntima. Y, tal vez, descubra que otros lo ven. La premisa de Berkeley, *Esse est percipi*, aquí se manifiesta en forma descarnada.+

Duraciones

Promenade es un hecho estético y una obra de arte. Surge, entonces, el primer interrogante: ¿Cuánto dura una obra de arte como Promenade? Es decir, ¿hasta cuándo existirá Promenade?

Una obra de danza es, en esencia, una manifestación del cuerpo ocupando el tiempo y el espacio. Así, lo fugaz, lo instantáneo, se torna trascendente. La obra existe en ese instante en que se representa y, cuando finaliza, deja de existir. En un grado mayor que el de cualquier otro arte temporal, la danza es su representación. Si para la mayoría de las artes lograr la permanencia constituye un valor –fetichizando, según Adorno, la duración y autosofocándose por esa misma pretensión de durabilidad–, la danza pareciera resignarse al momento de su representación, sin por ello renegar de su carácter estético. Todo lo contrario: la danza posee ese carácter efímero que Adorno elogiara en los fuegos artificiales, esa renuencia a durar, ese deseo de brillar por un instante y luego desaparecer.

Pero Adorno, ágil, señala que las disciplinas que pueden tener esas características son la música y el teatro. No menciona a la danza. Quizá para él aún es necesario, en las artes representacionales, la existencia de un soporte. Es decir, una partitura o un texto. Entonces, la obra está ahí, latente, hasta que se reproduce. Y mientras exista el soporte, existe la obra.⁶

Pero en la danza no existe tal cosa.⁷ O sí, existe, pero muy pocos coreógrafos e intérpretes conocen y utilizan sus formas de notación⁸. Lo que en realidad sucede es que el registro escrito

⁶ Nadie duda que la sinfonía n° 5 en Do menor de Beethoven existe. Su existencia está dada, principalmente, por una partitura, objeto que, tal vez gracias a esa voluntad de perdurar que señalara Adorno, ha sido fetichizado hasta el hartazgo. Sin embargo, la partitura no es la música. Es solo una serie de códigos a ser decodificados para que la sinfonía exista. La partitura es la posibilidad de su representación.

⁷ La falta de ese objeto, quizá, excluyó a la danza durante mucho tiempo del análisis crítico, o al menos de la posibilidad de contar con un corpus teórico tan voluminoso como las demás disciplinas artísticas.

⁸ Los sistemas de Rudolph Laban y de Rudolph Benesh, ambos del Siglo XX, son los más habituales, aunque ya se conocían algunos en el Siglo XVIII. En la actualidad, la propuesta estética de la coreógrafa Myriam Gourfink retoma el

resulta inútil. La praxis creativa en la danza se realiza, a diferencia de la música o el teatro,⁹ con los intérpretes, ensayando indicaciones y recordando los movimientos, semejante a una tradición oral. Es decir, no suele haber una elaboración previa que luego es decodificada. Así, la danza, mientras se crea, se *inscribe* en el cuerpo de los bailarines. Geisha Fontaine señala, clarificadoramente, que “*si el arte tiende a producir lo inmortal, la danza se construye con el cuerpo mortal en su capacidad de movimiento*” (Fontaine, 2012: 28). Se construye y se registra en un cuerpo finito, mortal.

¿Puede tomarse entonces al cuerpo como soporte? Si la respuesta es afirmativa, ¿la obra vive hasta que el cuerpo muere, la olvide o ya no pueda recrearla? Tal vez. De todas maneras, no debe resultar algo trágico. Si pensamos a la obra de arte como una entidad que vive –que pertenece a un contexto de producción específico– deberíamos también permitir que muera. Como sugiere el musicólogo Christopher Small, “*así como si nadie se*

muriera no habría lugar para vidas nuevas, las obras de arte del pasado, a las que no hemos dejado morir, nos están dejando un espacio insuficiente para nueva vida creativa” (Small, 1991: 99). Coincido. Promenade, entonces, debe morir algún día. Es, también, finita.

Mientras tanto, la obra se representa. Cada representación involucra una cantidad de hechos que se suceden, que configuran un tiempo lineal, cronológico, abstracto, posible de medición. La función empieza a las 20 hs y finaliza a las 21. Necesita una hora, sesenta minutos, tres mil seiscientos segundos. Una cantidad astronómica pero finita –medible– de oscilaciones de la radiación de un átomo.¹⁰ Es el tiempo teleológico, mecánico. El observador sabe que la obra, en algún momento, terminará. Quien baila, también. Este tiempo contempla un aspecto negativo. El tiempo pasa, nos vamos poniendo viejos. La obra se va terminando, destruyéndose. Es el tiempo de la muerte.

Pero la obra de arte ejerce esa fascinación que pareciera suspender ese tiempo. La muerte se detiene un momento. El espectador y el bailarín, mientras están dentro del tiempo de la obra –*dentro de la obra*–, producen sentido. Los primeros y los últimos movimientos de la coreografía forman una unidad, un todo, que prevalece a lo que sucede en el instante inmediatamente posterior al final. Finalizada la obra deviene nuevamente el tiempo físico. Esto se intensifica en una obra como Promenade, donde al devenir temporal se le añade un recorrido espacial que ayuda a erosionar la noción de tiempo teleológico. Ese tiempo –que *dura*,¹¹ según el uso que Bergson le otorga al término–, es el de la experiencia; es personal, resulta intransferible y no

sistema Laban, en combinación con el software LOL, realizando interesantes producciones que tienen su primer estadio en la notación.

⁹ Vale aclarar que no todas las músicas ni todas las prácticas teatrales tienen el recorrido objeto → representación → resultado estético. La improvisación, en ambas disciplinas, es un ejemplo de una práctica que prescinde del objeto a priori.

¹⁰ Según el Sistema Internacional de Unidades, un segundo es la duración de 9.192.631.770 oscilaciones de la radiación emitida en la transición entre los dos niveles hiperfinos del estado fundamental del isótopo 133 del átomo de cesio a una temperatura de laboratorio de 0 K.

¹¹ O más bien, según Claudia Kozak, nosotros *duramos* en el tiempo.

puede ser medido. Es el tiempo al que alude Johnny cuando le pregunta a Bruno cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio.¹²

Pero en Promenade hay, además, otro tiempo. Es el del presente en simultáneo. La obra acontece, como señalé anteriormente, en distintos espacios *al mismo tiempo*. Promenade pretende así ser un arte de la ubicuidad. Sin embargo, hay un engaño: quien observa no puede verlo todo. La obra está presente en toda la Casa Curutchet, pero ningún espectador tiene esa condición. Nadie puede, entonces, acceder *completamente* a ella.

O tal vez sí. Promenade no es solo movimiento corporal observable. También hay música. La performance está sonorizada por cuatro músicas grabadas que provienen de distintas fuentes ubicadas en distintos espacios de la Casa. Debido a las características arquitectónicas, es posible oír desde una habitación las músicas que provienen de los otros salones, al igual que aquellos sonidos producidos por las intérpretes en la realización de sus movimientos. El aspecto sonoro, aquí, permite al espectador anclado en un sitio suponer, imaginar lo que ocurre en los otros y, si ya transitó por la Casa, recordar los movimientos que se articulan en ese preciso momento en los salones contiguos. Ese recordar puede ser una acción consciente, reflexiva. Pero tal vez, con suerte, esos sonidos lejanos articulen en

el espectador un recuerdo no involuntario de lo ya visto, constituyendo según Benjamin una *experiencia* y, por lo tanto, reforzando la interrupción del devenir físico.¹³

Las músicas tienen una particularidad: no duran lo mismo entre sí, así como tampoco comparten la duración de las series reiterativas de las coreografías. Son entidades separadas no condicionadas por una lógica de interdependencia recíproca. La música pareciera habitar otro tiempo que no es el de la danza. Ésta, así, se produce *durante* la música –y no con la música–. Por otro lado, al ser músicas basadas en pequeños fragmentos que se repiten constantemente –*loops*–, parecieran únicamente ocupar el espacio y el tiempo. Es decir, no son músicas que *construyen con* el tiempo –en tanto formas sonoras direccionales que se desarrollan en el tiempo, recurriendo a la capacidad del oyente de relacionar la evolución de los materiales en sus diferentes apariciones– sino que *están* en el tiempo, sin desarrollarse. No intentan, como sugiere Adorno, *acabar con el tiempo*. Solo lo habitan.

Sin embargo, una de las músicas establece un comportamiento diferenciado. Desde la cocina se escucha, mezclada entre sonidos fabriles y sintéticos, la voz de Le Corbusier. Tal vez la gran mayoría de los visitantes ignora que se trata del arquitecto. Tal vez muy pocos logren entender el idioma francés –filtrado, además, por otros sonidos–, pero existe allí la voluntad de generar

¹² En el cuento *El Perseguidor* (1959), de Julio Cortázar, que forma parte del volumen *Las armas secretas*.

¹³ Además de los sonidos, los aromas – los perfumes que se colocan las bailarinas de los dormitorios, el café que prepara Carola– pueden adoptar esa funcionalidad.

una huella ficcional, un pasado ilusorio,¹⁴ aquél en donde podría haberse escuchado en los salones de la Casa Curutchet la voz del famoso arquitecto dando indicaciones para su construcción. Pasado que, durante la representación de la obra, se materializa.

Videodanza

Finalizando la sexta repetición, Carola se dirige hacia la sala de estar, ahora con una bandeja con seis pocillos de café. Nuevamente, todas las bailarinas se observan. Sorpresivamente, Carola ofrece los pocillos a algunos espectadores. Esta acción disruptiva anuncia un cambio, un final inminente: si hasta entonces las performers convivían en el espacio con los espectadores, nunca habían propuesto una interacción, sino que ésta había surgido por el transitar de ambos agentes en un mismo espacio. Hay allí, descarnada, una aceptación del espectador como alguien inmerso en el universo de la obra. Las bailarinas, entonces, salen a la terraza. Los espectadores las siguen.

Afuera se proyecta el videodanza grabado en la misma Casa, con las mismas bailarinas. Pero sobreviene una sensación de extrañamiento. El video es un recorte, una visión sesgada de la experiencia previa. El espectador, ahora con un rol más pasivo, observa una selección de las infinitas posibilidades de observación. El video logra, como lo hizo el espectador durante la intervención, reconstruir el espacio a través de su propio recorrido. A través de su gradual apertura de planos, la Casa se reconstruye, el espacio y la arquitectura se transforman. Y no solo en el video, sino también en la memoria de cada espectador.

Pero, a decir verdad, el video instala más que eso. El dispositivo presenta, ahora, un nuevo campo temporal, centrado en el montaje paralelo que despliega en forma consecutiva aquello que pareciera transcurrir en simultáneo. Aquello que antes imaginábamos ahora podemos observarlo. Un tiempo simultáneo mostrado a través de un tiempo cronológico.

Hacia el final del video las bailarinas convergen en un mismo espacio, compartiendo una temporalidad ahora lineal. Acontece entonces, en el universo diegético del video, una suerte de presente direccional. Entonces, una de las últimas imágenes las muestra en la terraza, ocupando las mismas posiciones que, como espectadores del video, están ocupando en ese momento. Se confunden, solo por un momento, el tiempo narrativo del video y el tiempo cronológico de la experiencia.

Coda

Mientras escribía estas reflexiones sobre el tiempo, falleció el compositor Mariano Etkin, quien fuera un eminente profesor de composición de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y uno de mis maestros. Etkin tenía una preocupación casi carnal con las

¹⁴ Es ilusorio en la medida en que el arquitecto no estuvo presente en la construcción de la obra –ni la visitó posteriormente–, ya que envió los planos a su par Williams para que éste la supervise.

CIEPAAL

1º CONGRESO INTERNACIONAL
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

percepciones temporales en la música, e hizo de ello su propia estética compositiva. Sagaz pensador, escribió varios artículos donde indaga este territorio. Precisamente, en *Acerca de la composición y su enseñanza*, Etkin ensaya una idea de la música que bien puede hacerse extensible al arte en general. En su homenaje, cito:

Los sabios nahuas del México precolombino, cuenta Miguel León-Portilla, concebían al tiempo –cahuitl– como ‘lo que nos va dejando’. En este sentido, si pensamos a la muerte como el orden definitivo, la música aparece no solo como un orden distinto –a la manera que lo planteaba Stravinski– sino también como un tiempo interpuesto entre el hombre y el orden. O más bien, como un conjunto de tiempos superpuestos y sucesivos modelados por el compositor (Etkin, 1999: 15).

Bibliografía

Adshed, Janet; Briginshaw, Valerie; Hodgins, Pauline; Huxley, Michael (1999). *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. Valencia: Centre Coreogràfic de la Comunitat Valenciana.

Adorno, Theodor (1984). *Teoría Estética*. Buenos Aires: Hyspamerica Ediciones Argentina S.A.

Bardet, Marie (2012). *Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía*. Cactus: Buenos Aires.

Belinche, Daniel (2011). *Arte, poética y educación*. La Plata: El autor.

Etkin, Mariano (1999). “Acerca de la composición y su enseñanza”. *Revista Arte e Investigación*, Año III N° 3, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Fontaine, Geisha (2012). *Las danzas del tiempo*. Buenos Aires: Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación.

Indij, Guido (2014). *Sobre el tiempo*. Buenos Aires: La marca editora.

Small, Christopher (1991). *Música. Sociedad. Educación*. México DF: Alianza, México D.F.

ISBN 978-950-34-1538-2

CIEPAAL

1° CONGRESO INTERNACIONAL
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA