
Pensar la danza: la teoría de un Caribe de danzas y corporalidades fragmentadas

Thinking about dance: the theory of a Caribbean of dances and fragmented corporalities

Noel Bonilla-Chongo

Noelbonilla@gmail.com \ <https://orcid.org/0000-0001-5987-1458>

Universidad de las Artes (ISA), Cuba.

Fecha de recepción; 11 de noviembre

Fecha de aceptación: 15 de noviembre

Fecha de publicación: 01 de enero

Favor citar este artículo de la siguiente forma:

Bonilla-Chongo, N. (2023). Pensar la danza: la teoría de un Caribe de danzas y corporalidades fragmentadas.

AULA Revista de Humanidades y Ciencias Sociales, 69 (1), 39-54

<https://doi.org/10.33413/aulahcs.2023.69i1.231>

RESUMEN

Este planteo se articula alrededor de la idea de que una danza que teoriza, es una danza que se transforma en objeto para el pensamiento. Al asumir la teoría de la danza como necesario vector en la confrontación del pensamiento y la práctica de la danza, se propone un camino circular entre “teoría” y “práctica”; favoreciendo la emergencia de operatorias más dinámicas en el campo interventor de los estudios danzológicos. El pensamiento de Arthur Danto, André Lepecki, Carlos Pérez Soto o Susana Tambutti, como ampliación actualizada de la renovación dieciochesca de Jean Georges Noverre, confirma que sí, en nuestro Caribe de danzas y corporalidades fragmentadas, la danza se piensa.

Palabras clave: danza, teoría de la danza, pensamiento, escritura coreográfica, danza del presentar, corporalidad, Caribe.

ABSTRACT

This approach is articulated around the idea that a dance that theorizes is a dance that is transformed an object for thought. To assume dance theory as a vector that proposes a circular path between “theory” and “practice”, favors the emergence of more dynamic operations in the field of dance studies. The thought of Arthur Danto, André Lepecki, Carlos Pérez Soto or Susana Tambutti, as an updated amplification of the eighteenth-century renovation of Jean-Georges Noverre, confirms that yes, in our Caribbean of dances and fragmented corporalities, dance is thought.

Keywords: dance, dance theory, choreographic writing, dance of presenting, corporeality, Caribbean.



«Sólo una cultura casi enciclopédica capacita al coreógrafo para cumplir su cometido.

“Todo ballet complicado y difuso, que no me presente con nitidez y sin molestias la acción que representa y de la cual no puedo adivinar la intriga (...) no será, según mis ideas, más que un simple pasatiempo de danza»

Jean-Georges Noverre (en 1760)¹

*«Tarea colosal la de inventariar lo real.
Acumulamos hechos, los comentamos,
pero ante cada línea escrita,
ante cada proposición enunciada,
tenemos una impresión de insuficiencia»*

Frantz Fanon²

*«Si [...] nous regardons sur l’horizon,
nous voyons non pas un autre pays seulement,
mais la Caraïbe tout entière,
qui change notre regard et lui enseigne
à ne rien négliger du Monde»*

Édouard Glissant (2004, p-191)

Introito

No bailaré mapalé, ni bullerengue, ni cumbia, ni son, ni merengue; tampoco cumbia, bachata, *bèlè*, rumba, ni salsa. Este es un texto que procura, sin llegar a “inventariar lo real”, incorporar un campo de discusión teórica en torno a diversos aspectos de la práctica artística de la danza en un Caribe de multiplicada identidad, de danzas y corporalidades fragmentadas. Aquí, en esta región, el danzar, aun estando, no está en una zona geográfica unitaria, sino, mejor, en modos distintos de mirar los cuerpos danzantes. También, en esos puntos comunes donde se ha fraguado la danza: el dolor de la esclavitud, la fiesta y el goce. Música, danza, oralidad, visualidad, corporalidad, son expresión de ese compendio de autenticidad liberadora al centro de un Caribe fragmentado que, asimismo, nos ensambla. El cuerpo como posesión para el que nada poseía. Pero, ¿cómo fijar en tiempo y espacio, en letra y pensamiento vivo, esa supuesta riqueza corporal

y variedad de nuestros modos para entender la danza que acá se produce? ¿Cómo tramar una Historia semejante ante las variadas desemejanzas? Parecería, desde el nacionalismo revolucionario de Frantz Fanon que, “ante cada línea escrita, ante cada proposición enunciada, tenemos una impresión de insuficiencia”. No, pero sí.

Aún hoy, después de tantos cuestionamientos, escrutinios y oportunas investigaciones teóricas y artísticas en torno al asunto de la historia y apreciación en los modos de pensar nuestras danzas, sigue inquietando el posicionamiento de creadores, de colegas críticos, docentes y asesores (algunos llamado expertos) que, recusando el bregar de la danza escénica en sus trayectorias recorridas, insisten en caracterizarla de “manera externa”. O sea, por su función, por su origen, por los contextos y usos que la rodean. Y sin desatender *a priori* las preguntas que pudiesen prorrumpir desde esa caracterización, el problema general de

estos intentos, “idea externa de la danza”, según Pérez Soto (PÉREZ SOTO, 2008, p.18), es que no informan sobre la clase de cosas que ocurren -si es que pasan, como debería ser- al interior de una obra de danza. Entonces, para enunciar una “idea interna” (PÉREZ SOTO, 2008, p.18) se precisaría especificar desde la danza misma qué clase de actividad se genera en la *dynamis* (“potencia-eficacia”, para Aristóteles) de su campo semántico, en las dimensiones operativas de su escritura coreográfica, en sus cambios históricos y transformaciones generativas, en sus modos de venir montando la atención del lector espectador a lo largo de los tiempos. Claro, no perdamos de vista que, si hablamos de “danza”, no dejará de ser ella nuestro objeto privilegiado de observación.

Para suerte de los estudios teóricos en el arte dancístico, desde las últimas décadas del pasado siglo XX, hemos asistido a un conjunto de transformaciones en las prácticas artísticas, investigativas y académicas alrededor de la danza; hecho que ha permitido pensarla como atendible territorio, aún bajo muchas disputas y aisladas sobrevivencias. La creciente tendencia discursiva a homologar los vocabularios técnicos-corporales en la sobreabundancia de idénticas gramáticas coreográficas, el triunfalismo de modos muy cómodos para asumir el ejercicio del criterio, el refugiarse en las diferencias contextuales o de acceso a fuentes documentales, formativas y fondos de desarrollo, para justificar aquello que desconocemos, etc., frente al dinamismo en la circulación de la información, el poderío legitimador de las programaciones y circuitos internacionales de exhibición, la aun pobrista producción editorial de materiales textuales y audiovisuales sobre danza o, en menor medida, la emergencia de posicionamientos irreverentes -desde estas mismas áreas ocupacionales-, van colocando tensiones latentes de decisivo abordaje. El presente artículo, repasa algunas porfías en torno a los marcos conceptuales que -en la “teoría” y la “práctica”- desestabilizan ciertas franjas estandarizadas muy al uso en la academia y la praxis de danza, sus producciones creativas y

sus modos de pensamiento y exhibición. En un Caribe de cercanías y distancias, que configuran una cartografía regional de islas desperdigadas y costas continentales, ¿cómo tramar estrategias de aproximación? ¿Cómo mostrar desde nuestras danzas y modos pensantes, que somos partes de un conjunto que constituye un sistema fluido, geográficamente cimentado en sus relaciones múltiples? ¿Cómo hacer para teorizar en español, francés, inglés, portugués, creole y tantas otras lenguas, aquello que los cuerpos producen en el aquí y el ahora de sus itinerarios humanos y trayectorias navegantes?

En plena retórica movimental, resulta inaplazable aproximarse a la similar fragmentación que atraviesa el arte de la danza en la configuración de su objeto de estudio viajero en el tiempo³. En tanto, la escritura del artículo asume un itinerario teórico dancístico que parte de las aportaciones fundacionales de Jean-Georges Noverre y su emergencia en plena renovación escénica del siglo XVI-II a partir de sus *Cartas sobre la Danza y el Ballet*. La cita al maestro francés vendría como pórtico pertinente en la ruta de formulaciones, tentativas e hipótesis aparecidas posteriormente. De Arthur Danto y su “fin de la historia progresiva del arte”, “el agotamiento de la danza” de André Lepecki, las “proposiciones en torno a la Historia de la Danza”, de Carlos Pérez Soto o la concepción de “procesos de hibridación” que Susana Tambutti identificara a modo de piloto conceptual para comprender la actual interacción de prácticas y procesos artísticos de naturaleza y trayectoria distintas que han ingresado al medio de la danza. De igual manera, como ejercicio fundamentado, narrante y vivencial, en el ensayo subyacen referencias creativas y teóricas autorreferenciales y universales cercanas al pensamiento emancipador de Édouard Glissant, la noción de fronteras de imperios, de Juan Bosch en esta América nuestra determinante en el ideario martiano.

Las partes que identifican la estructura del clásico *pas de deux* (entrada, adagio, variaciones y coda), a modo de intertítulos, permite dividir los subtemas abordados en la escritura total del artículo.

lo. En él, la necesidad de examinar las estrategias coreográficas dentro de un entramado tan dinámico como complejo (el de pensar la danza), nos asegura que teoría, historia y crítica, esas “zonas del saber que pueden parecer inútiles para algunos e inciertas para otros, pero necesarias para el exégeta del arte como el oxígeno para la vida” (MORALES, 2013, pp.7)⁴, son ejes centrales para asegurar que la danza se piensa.

Entrada: la danza en cuestión

- ¿Cuándo es danza?
- ¿Cuáles son sus modos de presentación?
- ¿Cómo asumir el proceso de creación coreográfica como un problema teórico?
- ¿Cómo convertir una idea, una intención, en un acontecimiento escénico?
- ¿Cuáles son las claves que nos guían en ese proceso de transferencia, de traducción, de transacción?
- ¿Cómo proceder para acceder al material latente en cada intérprete?
- ¿Qué decisiones tomar, cómo hacerlo?
- ¿Cómo puede ser cada intérprete partícipe consciente de la creación?
- ¿Cómo construir su propia dramaturgia?
- ¿Cómo inscribir en el cuerpo y en el espacio las obsesiones, pasiones, superobjetivos poéticos de los fabuladores implicando al lector-espectador?
- ¿Cómo abordar hoy las relaciones históricas de la danza como arte y las múltiples significaciones de ella como fenómeno social y cultural?

Como se podrá observar, estoy repleto de dudas. Acaso esta inevitable sensación de insuficiencia tendrá que ver con la inquieta y viajera realidad caribeña, y las redes de relevos siempre crecientes que nos hacen parecer “incompletos”. Tal vez, las sucesivas traslaciones en las prácticas escénicas caribeñas corroboran el carácter de *art vivant* que identifica sus texturas actuales. La escena como espacio de significación donde se concreta el trabajo del *performer*, viene, por igual,

sufriendo desplazamientos (mutando, ampliándose o transformándose) desde aquellas preceptivas de su ser-en-danza. Y es que los escenarios, “prácticos y teóricos”, donde el discurso danzario va cobrando sentidos, necesitan repensarse a favor de la reamortización de sus sistemas, ampliamente rebasados por las más diversas experiencializaciones de su praxis pensante en la contemporaneidad.

La danza toda ha entrado en franca zona de cuestionamiento. La proposición de Dubatti (Dubatti, 2004, pp. 17)⁵, superadora de la noción de representación y en su reemplazo por la de presentación, vendría a modelar el convivio como puesta en experiencia -también en abismo, en relación- de las artes escénicas del presente. Atrás viene quedando el problema de géneros y estilos, para certificar la capacidad afectiva de la coreografía, en términos de convivio. El pensamiento hegemónico que dicta qué es danza y qué no lo es, mostrémonos o no de acuerdo, ¿acaso no viene redimiendo sus últimas contiendas en un Caribe diaspórico, híbrido y mezclado? La Danza, como el Teatro, urge examinarse en interacción y respuesta, no como espejo de la realidad, sino como su lente prismático que permite amplificar muchas de las realidades que vivimos en este aun debutante e inseguro siglo XXI, por demás pandémico y quebrantado.

Con todo y más, no es de extrañar que, en 1957, fecha tal vez hoy ya lejana, Susanne K. Langer (Langer, 1957, pp. 134) anotara que ningún arte sufre más malentendidos, juicios sentimentales e interpretaciones místicas que el arte de la danza. Sustentaba la esteta estadounidense que la “literatura crítica (o peor aún, la literatura acrítica asociada a la danza), desde un enfoque pseudoetnológico y pseudoestético, conformaba un monótono material de lectura”⁶. Entonces, después de tanto tiempo y tempestades, insisto en la importancia de asumir el estudio de la danza desde el socorro teórico. Replantarse el término danza desde las configuraciones a las que recurre la praxis artística actual, siendo necesario vincular las claves teórico-conceptuales que como derivas epistemo-

lógicas rondan las urgencias de esta llamada “teatralidad desbordada”, es un asunto de rigor, urgente, decisivo, puntual, definitorio.

Más allá del notorio “fin de la historia progresiva del arte” que Arthur Danto (Danto, 1999, pp. 27-31)⁷ definiera para entender la impronta del arte problémico y no aquel sistemático, causal o lineal, hace ya mucho tiempo que la propia praxis dancística (creación, pedagogía, historiografía, teoría, etc.) ha dicho que ella existe allende del angosto pensamiento de ser-en-danza y su “continuidad y flujo del movimiento”⁸; postura esta aun preservada por muchos hacedores de la danza en Cuba, el Caribe y en otros escenarios del mundo.

¿Cómo no pensar la praxis dancística más allá de la historia de la manifestación, de su ser en flujo y continuidad movimental, de su sujeción a las múltiples significaciones que pueden articularse como fenómeno social y cultural?

Conocemos de variados posicionamientos que rondan la creación dancística. Hay quienes sustentan que la coreografía no se enseña, dejando a la intuición del creador esos modos de orquestrar cuerpos, espacios, obsesiones, sobre la escena, demandante espacio de significación. A diferencia de ellos, estimo que no basta creerse manipulador de las engañifas del espacio físico y, mucho menos, de las peripecias técnicas de los danzantes. Apuesto por esa mente-cuerpo que se transfigura en la medida que se dinamita de saberes diversos y se vuelve cómplice de las correlaciones más antojadas. Escribir para el cuerpo presupone, en principio, saber que somos cuerpos culturalmente atravesados por memorias, olvidos, antojos, suposiciones y pensamiento. Y, el pensamiento coreográfico -como todo acto reflexivo- se entrena y amplifica en la medida que el creador estudie y se torne cuerpo cultivado.

De un tiempo a esta parte, viene siendo recurrente en espacios académicos, artísticos y promocionales, el debate en torno al estatus de la creación coreográfica y la danza del momento. Y aun cuando no constituye una novedad la discusión sobre esta preocupación, entusiasmo escuchar

el reconocimiento de que más allá de las “buenas intenciones” del coreógrafo, si no se entiende la creación como acto de reflexión, ejercicio intelectual de pensamiento que produce conocimientos y afectos, sencillamente, pudiera correrse el riesgo de fracasar en el empeño.

Aguzar el oído tras los reclamos que debe el coreógrafo instruirse, ensanchar su apreciación estética e histórica de la cultura y de la propia danza, devuelve el sosiego ante tantas insolencias en el quehacer de creadoras y creadores que no ven la danza como un acto generativo y transformador. Como esa instancia tremendamente poética que va más allá de la combinación arbitraria de pasos, poses, figuras, sonoridades y fisicalidades corporales extremas. Entender la creación coreográfica como un “asunto teórico”, sería razón más que suficiente para favorecer diversas aproximaciones al tema. Pero, no nos engañemos, continúa siendo un lugar común, el adosarnos a la consabida excelencia técnica de los bailarines formados en los centros de enseñanzas y agrupaciones de danza; aun así, sabemos que no basta el poderoso virtuosismo técnico como certidumbre resultante en el lenguaje coreográfico. Escribir para el cuerpo danzante no es trasladar tal cual el lenguaje técnico del salón de danza al escenario.

Adagio: las porfías de la(s) teoría(s)

Al decir de Ruth Sautu (Sautu, 2005, pp. 2-3), todo es teoría. Ante la variada y repetidas maneras de presentar la naturaleza de lo coreográfico, ¿se podría hablar de creación como originalidad, invención, descubrimiento? ¿Qué hace diferente el uso del cuerpo, del tiempo y del espacio en aquella propuesta coreográfica que se piensa propia en un panorama regional y universal tan idéntico? ¿Hasta dónde el proceso investigativo de un coreógrafo logra singularizarse en sus seducciones del lector-espectador? ¿Dónde, en ese proceso y sus relaciones múltiples, se define la necesaria *accumulation* informacional del pensamiento coreográfico? ¿Cómo hacer que ese saber “teórico” ensanche el accionar “práctico”?

Hoy, al tiempo que se agradece la generosidad de muchos danzantes y, en menor dígito, de coreógrafas y coreógrafos que permiten el anclaje investigativo y observante sobre su quehacer cotidiano, no podemos dejar de advertir que nuestra producción simbólica en la danza abarca la más heterogénea variedad cualitativa, hecho que gravita sobre las consiguientes calidades de propuestas que no siempre corresponden a tantos años de estudio y tanto tiempo de praxis. De ahí lo oportuno para insistir en la valía de la reflexión, del análisis, del maridaje investigación-creación-pensamiento; sólo desde esa bitácora certera, las dicotomías dejarían de ser absurdas ordalías. Solo desde la proximidad cómplice, los malentendidos que rodean nuestras perspectivas y ocupaciones respectivas en torno a la actividad dancística, podrían pasar la página.

En reinterpretación de Danto, se ha llegado al fin de una historia progresiva de la danza. Tras el eclipse del expresionismo abstracto, el arte se ha desviado irrevocablemente del curso narrativo que Vasari⁹ definiera para él en el Renacimiento. En ese mismo sentido de linealidad mimética normativa, se inscribe el ya arcaico pensamiento coreográfico que los grandes *maîtres* italianos designaran para el arte del ballet en aquellos textos fundacionales¹⁰ que historia y teoría de la danza atesoran museísticamente. En nuestros días, al pensar la danza más allá de su historia de relatos pasados y sí a partir su comportamiento y su ser en presencia, es inexcusable emprender un camino hacia un nuevo tipo de “criticalidad” que resulte capaz de ayudarnos a entender la danza en esta era poshistórica y pospandémica. Tiempo que exige puntos de vista críticos, revisores de los convencionales dispositivos de elocuencia en la danza escénica. Mientras tanto, la criticalidad en la actividad dancística no podrá ser aptitud opcional. Es el ejercicio del criterio y la crítica en sí, un proceso ineludible, inherente por demás a cualquier disciplina. Solo que, en la danza y, especialmente en su escritura coreográfica y análisis, la criticalidad tiene que ayudar a redimensionar, recontextualizar y rebelar lo invisible del

lenguaje técnico, de los códigos, de los signos y no necesariamente aquello que es literalmente visible (*fouettés*, balances, extensiones, giros, cabrioles, la llevada y traída fascinación técnica, etc.) Parafraseando a Mallarmé, habría que profundizar, no en la técnica, sino en el significado de la operación estética que el lenguaje técnico propicia que la danza actúe (intervenga, accione, opere) sobre la realidad.

En la danza de hoy, su objeto de análisis, sus modos de presentación, así como sus relaciones con la estética, con la filosofía, con la historia, van sugiriendo otras tipologías posibles ante los modelos agotados y hegemónicos. El pensamiento coreográfico procurará “justificarse” mediante otros razonamientos que superen lo meramente representativo o estético del modelo histórico artístico inicial, de ahí la necesidad de entender el proceso de creación y análisis coreográfico como un problema intrínsecamente teórico.

La praxis dancística se ha convertido en un ejercicio de autorreflexión del creador que quizás tenga más relación con otros saberes que con su vertiente histórico-artística. Este interés se retroalimentó y se enmarcó en el pasaje de la actividad dancística hacia una práctica de carácter “teórico-autorreflexivo, incluso metacrítico, en la que a través de la creación misma se interrogaban los supuestos históricos de esa praxis”¹¹. Así, la investigación y escritura coreográficas constituyen instancias de modelización en tanto, presentación y también, producción simbólica-afectiva-intelectual de los procederes creacionales y pensamientos, sentimientos, ideas, historias de vida, posición ética, etc., del artista. Qué es sino, por ejemplo, el ensayo “Autofagia y proceso de creación” (Boán, 2014, pp. 26-29) escrito por Marianela Boán, coreógrafa cubana radicada hoy en República Dominicana; la agenda del Festival International d’Art Performance, comisionado por los creadores Anabel Guérédrat y Henri Tauliaut, en Martinica 2017 o, el solo *Rezistans*, producido por la artista Christiane Emmanuel en un metro cuadrado de La Maison Rouge (su estudio en Fort de France), alu-

diendo a la obligada reclusión durante el impasse pandémico.

Al repasar la historia reciente de la danza, del teatro o de las artes visuales, del “dinamismo” -la libertad de los movimientos naturales- de Isadora Duncan, el “teatro pobre” de Grotowski -el actor prácticamente desnudo sobre la escena-, al *body art*, se distinguiría cómo el cuerpo no es más aquel instrumento presumible, sino que se vuelve -él mismo-, lugar de la creación. La voluntad de regresar a la desnudez original del ser y a las fuentes arquetípicas del Hombre, van garantizando una disposición de “entrar en presencia”, de volverse experiencia específica de ella, sosteniendo que la copresencia física de danzantes y espectadores basta para provocar el evento.

Ahora, ese evento, en tanto danza escénica, procurará seducir la atención del lector-espectador desde el manejo, dominio, inversión e invención de la técnica, de las “leyes” del espectáculo, de los temas recurrentes, de las encomiendas, de los saberes académicos, etc. Para ello, el creador debe entrenar sus modos de proceder, debe sacudir esa imaginación que, como músculo, le divertirá trabajando. Pensar la danza más allá de las heredades históricas, es apostar tanto en un sentido diacrónico como sincrónico, por contrastar e interconectar los tiempos, los espacios, los límites kinestructurales de un cuerpo transgredido y, desde ahí, repensar una dramaturgia espectacular que estime los tránsitos ya dominados y se devuelva amplificada y generosamente a la contemporaneidad. Jurídica ni poéticamente es legal que el pensamiento coreográfico en pleno siglo XXI, se siga resolviendo única y ligeramente desde la obiedad expresiva de aquel cuerpo altamente tecnificado; se impone dilatar miradas, mentes y espacios para articular, con gracia, intencionalidad y “verosimilitud” el entramado de hechos que con-forman el dónde, el porqué, el para qué, el de qué manera, en la investigación y escritura coreográficas.

Inquirir en los dispositivos que sustentan la articulación movimental del gesto, la frase, la secuencialización coreográficas en conjunción con

los planos y niveles dramaturgicos, procurando la estructuración de una presencia activa del cuerpo danzante, presupone la estimación de posicionamientos teóricos situados más allá de la danza misma.

Hace algún tiempo que mucha de la teoría del arte que circula desde los años cincuenta del pasado siglo, ha penetrado la teoría e historia de la danza, aunque de manera discreta, residual, por asociación, como incitación. Michael Kirby manifestaba sus preocupaciones en torno a los “cambios de paradigmas y a la hibridación de las artes escénicas” (KIRBY, 1972, pp. 13). Alrededor de los años ochenta del pasado siglo, se comenzó a hablar de la representación como “esfera de dislocamiento” (DIÉGUEZ, 2007, pp. 7-9), enfatizando en la necesidad de una visión crítica-teórica ulterior a las posiciones tradicionales que habían considerado la escena como un sistema semiótico cerrado. Incluso, el movimiento y la técnica corporal en la danza se presentaban como un asunto a resolver, pues dejaban de tener aquella posición ontológica de poder que los situaba como instrumentos primarios y únicos para la creación y, de hecho, del pensamiento y análisis coreográficos. Al camino de la danza como sistema, se le resistiría ahora, la cuestión de la danza como problema.

Hoy, años después, y en circunstancias escénicas muy próximas, se sigue insistiendo en la naturaleza híbrida de lo artístico, en la violación de las definiciones, en la transdisciplinariedad como evidencia, en la premura perentoria de otros abordajes conceptuales para pensar los fenómenos escénicos, teatrales, danzarios.

La danza escénica, aun cuando en su compleja corporalidad espectacular -legitimada desde la propia autonomía dieciochesca-, integra elementos de otras artes, su *corpus* teórico ha desarrollado una extensa tradición de convenciones, de definiciones, de fijaciones inamovibles. A lo largo de más de cinco siglos de impresionante sumisión, la arquitectónica dancística, ha estado apresada entre la teoría aristotélica -absorbida porosa por la danza-, el influjo de la canónica antropométrica y

balletística heredada desde Pierre Beauchamps, el *ballet d'action* y la concepción romántica-moderna del lenguaje técnico como “el” sistema de pensamiento coreográfico. No será hasta después de la década del cincuenta del siglo XX que esta situación anuncia un despertar de cierta radicalización.

Es así como lo performativo, lo imprevisible, lo extraordinariamente efímero, los *events*, el collage, los rituales irrepetibles, las textualidades rotas, etc., van conformando una danzalidad que pone en jaque la normativa del apelativo “¡eso sí es danza!” Cuando en los tiempos de la Judson Church, Yvonne Rainer pronuncia su mítico *Manifiesto del no*¹²: no al espectáculo, no al virtuosismo, no a las transformaciones y magias..., varios creadores insertos ellos mismos en la producción artística cambiante de la *postmodern dance* estadounidense, van estimulando la producción de un pensamiento teórico para conceptualizar la nueva danza, al tiempo que, paradójicamente, se inauguraba una etapa conclusiva del pretérito siglo. Aun así, esas ideas-convicciones-valores, tendrían plazo de validez para dar espacio a otro tipo de espectáculo, de virtuosismo, a otras transformaciones y magias espectaculares.

A menudo se afirma que las formas más experimentales de la danza contemporánea extraen sus modelos en la época de las vanguardias históricas; no obstante, la profunda ruptura en ellas alrededor de 1900 siguió preservando lo esencial del academicismo reinante en el ballet. Es más, en la danza no hubo un movimiento vanguardista como se podría reconocer en otras prácticas artísticas, en la danza hubo más bien, al decir de Susana Tambutti, la continuación de un espíritu romántico al que Isadora Duncan le pone puntos finales y no precursores (Tambutti, 2005, pp. 8). Hecho recurrente en figuras coterráneas de Isadora, también lo hicieron -aunque desde otras perspectivas espectaculares-, Loïe Fuller en su danza serpentina abierta a la interdisciplina y el acercamiento a las nuevas tecnologías de la época o, Ruth Saint Denis en su evasión hacia el exotismo oriental y la incorporación del yoga a las clases de ballet. Las modalida-

des danzarias que surgieron entonces continuaron al servicio de la representación. Conviene recordar que las reformas fokineanas en el ballet ruso, apuntaron a salvaguardar lo conquistado en el plano espectacular y quizás temático, ante el extremado y conservador academicismo heredado de Petipa, pero seguía la danza fiel al principio mimético de un cuerpo “en acción” mecanicista movimental sobre la escena.

Por ello, si desde la modernidad temprana arrastramos la idea que la coreografía surge como remecanización del cuerpo para que pueda representarse a sí mismo como una totalidad que genera movimiento; entonces el agotamiento de la historia progresiva de la danza y el concepto de ella como pura exhibición de movimiento ininterrumpido, constituye un punto teórico de partida para organizar una tipología posible que cuestione el ser-danza como “flujo y continuidad de movimientos”, posicionamiento sustentado por mucha de la praxis creativa y teórica de la danza escénica.

Variaciones: hacia una danza del presentar

Insistir: el pensamiento coreográfico se entrena, se adiestra, se ensaya. Al abordar la producción danzaria en sus modos de investigación y escritura coreográficas dentro de la danza del presente, incluso cuando varios de sus creadores “no sean bailarines a la vieja usanza o no se llamen ellos mismos coreógrafos, más allá de experimentar con ejercicios coreográficos o abordar acciones que involucran claramente coordinadas de motilidad”(Lepecki, 2006, pp.7), sus producciones permiten recualificar el acontecimiento fuera de los límites disciplinarios artificialmente cerrados en sí mismos.

Por citar algunos ejemplos notorios, ¿cómo hacer para ubicar -al menos metodológicamente- las producciones de los cubanos Sandra Ramy, Luvyen Mederos o Yanosky Suárez, de la brasilera Michael Torres, el mexicano Javier Contreras, la martiniqueña Annabel Guérédrat o la guadalupana Myriam Soulanges junto a los iconoclastas y ya establecidos Jérôme Bel, La Ribot o Raymond Hongue? Como sugiriera Lepecki, abordar lo co-

reográfico fuera de los propios límites de la danza, supone proponer para los estudios de la manifestación la ampliación de su objeto privilegiado de análisis. Supone repensar en profundidad los fundamentos sobre los que se ha construido lo que, en el contexto anglosajón, se ha llamado *dance studies*, reclamando que se adentren en otros campos artísticos, en otros marcos teóricos y creen nuevas posibilidades para pensar las relaciones entre cuerpos, subjetividades, contextos, tradiciones y movimiento.

Para continuar abordando lo coreográfico dentro de aquellos supuestos límites de la danza, en referencia a esos presupuestos coreológicos inherentes a la danzalidad donde el hacer de estos creadores es evidente, “prácticos” y “teóricos” deben asumir el análisis dancístico funcional como coordinada operativa. No es posible inquirir en esos supuestos límites sin profundizar en las leyes eukinéticas gravitatorias del movimiento, que determinan su dinámica y cualidades -flujo, tiempo, energía, espacio, proxemia, etc.-, al tiempo que la escala armónica del movimiento espacial, con todas las relacionidades variadas que se crean, se transforman y generan entre cuerpo, espacio, sonoridad, no se tramen desde el plano de acción coreútica. Entonces, igualmente, se precisará la ampliación de aquel objeto tradicional de análisis. No sería permisible intentar homologar las discursividades poéticas aun advirtiendo parecidos aparentes, ni siquiera cuando indudables intereses respectivos en las posibilidades escriturales que les otorga el fino dominio de la(s) técnica(s) en sus creaciones se semejan. Ni siquiera cuando se pudiera advertir en las propuestas coreográficas algunas filiaciones, empatías y hasta trazos referenciales, el análisis funcional demandaría acercamientos más focalizados en perspectivas singulares. Ah, fundamental sería que la ocupación de los propios coreógrafos, de teóricos, danzólogos, especialistas, analistas, gestores, programadores, instituciones, etc., recapitara sobre ello.

Ante los límites difusos que generan las prácticas asociadas a la danza escénica de este

momento, deberá el arte coreográfico, expandir sus narrativas y modos de ser. La pandemia agrietó, reveló una disputa de interpretaciones y viejas narrativas. Hoy han cambiado las circunstancias, sin embargo, nos corresponde (en tanto individuos, colectivos humanos, sociedades, gobiernos y sus instituciones) re-hacer la historia en preservación de su memoria viva y de aquellas derivas que nos permiten recuperar no sólo una coreografía, una pieza aislada, alguna notación movimental, sino el hacer de quienes, sean cuales sean sus circunstancias y credos, apuestan por subvertir la precariedad de la danza misma.

Ante la bofetada del COVID-19 y su derivada crisis que torna imperioso repensar el presente e, incluso, vuelve impensable el futuro, apostaría en trasegar la precariedad de la danza. Danza hecha coreografía y no, pero donde sería sensato que creadoras y creadores entendieran la valía necesaria de “teorizar”, “conceptualizar” en torno a la responsabilidad de sus prácticas y ocupaciones.

Hoy por hoy, se requiere ver la danza como área de conocimiento y actividad cognitiva, epistemológica, reflexiva, revisora del cuerpo y su corporalidad; cuya especificidad demanda la estructuración de un instrumental teórico propio y, que sea lo suficientemente dilatado para implicar la articulación de otros saberes y correlatos, única manera posible para poder abarcar la complejidad de la danza misma. Para pensar la danza más allá de su historia de triunfos y ovaciones, un abordaje epistemológico (productor de conocimiento y criticidad) es pertinente, en tanto conceda especial importancia a las relaciones existentes entre la praxis dancística y los estudios danzológicos.

Yendo hacia una danza del presentar¹³, al intentar hacer una evaluación crítica de propuestas de danza que se niegan a contentarse con el ser “flujo y continuidad del movimiento”, se ha tenido que reconfigurar, reacomodar, recualificar la relación de la danza con su propia “presencia”. Presencia no sólo como la habilidad técnica y artística del danzante, sino como concepto filosófico fundamental, uno de los objetos principales de la

destruktion de la metafísica de Heidegger y de la deconstrucción de Derrida. En este sentido, como sostuvo André Lepecki “... cualquier propuesta coreográfica que ponga a prueba y que comunique su acto de presencia y el lugar donde establecer el terreno de su ser, sugerirá para los estudios críticos de danza la necesidad de establecer un diálogo renovado con el pensamiento filosófico contemporáneo” (Lepecki, 2006, pp. 8-9) y, por ende, con la teoría y la historia de la danza.

¿Entonces, desde dónde mirar las producciones coreográficas existentes, sino a partir de un trazado en red que, al ser asediado por saberes diferentes, no dejará de ser meticuloso cuidado para una escritura espectacular y un pensamiento coreográfico racional, cavilado, reflexivo?

El título de este trabajo toma su referencia del cuestionamiento de Nicolas Bourriaud, en su *Estética relacional* (Bourriaud, 1998, p.15), cuando llama la atención sobre los malentendidos que rodean al arte de los años noventa, tras la ausencia de discurso teórico que lo acompañara. Ahora, de similar manera, ganancia sería ponderar la vitalidad de una conciencia crítica en la danza en la medida que el examen retrospectivo de las teorías artísticas pasadas -en sus permanencias o agotamiento-, mantengan alguna repercusión operativa en la actualidad; del mismo modo que la inclusión de otros niveles de comprensión de las expresiones artísticas que amplifican sus discursividades, reactualicen los procesos y teorías artísticas que guiaron las principales líneas del pensamiento en la danza escénica, superando la mera narración de hechos particulares, las iniciativas personales aisladas de sus contextos, en fin, las recurrencias llevadas y traídas sobre la “idea externa de la danza”.

La danza del presentar ratifica al cuerpo como espacio para la emanación de la voluntad de poder. Sí, de aquel lugar intensamente poético desde donde emerge un pensamiento coreográfico que circula hacia posturas más anchurosas; sólo que ahora, la tarea de la coreografía no tendrá que ser siempre sometida al imperativo de lo cinético, como aseguraba el proyecto renacentista y toda su

normativa coreográfica. Parafraseando a Iuri Lotman, la danza -como todo el arte- no es ninguna florecita bonita, es otra forma de pensar, otro sistema de modelación del mundo, es la creación de un mundo paralelo.

Con Merce Cunningham y sus investigaciones creativas sobre los dispositivos y modulaciones para abordar la praxis dancística, al abrir el espacio escénico y también corporal del danzante hacia otras zonas y extremidades periféricas, sustentaba una autonomía otra de la danza. Afirmaba el coreógrafo que “la danza es un arte en el espacio y el tiempo, pero que el propósito del bailarín era borrarlo” (Cunningham, 1952, pp. 23-27). Para quien fuera la frontera histórica entre la danza moderna y la posmoderna, era el momento de emanciparse de la insistente canónica antropométrica, balletística y moderna que les reducía a ser “flujos y continuidad del movimiento”, pues la danza logró independizarse de su fin mágico-religioso y ceremonial, se alejó de la historia, de la crítica y la estética renacentista. No es de extrañar que el *big-father* de la danza posmoderna, en su escape de Graham, tiró los dados al *I-Ching* para reformular las premisas coreográficas heredadas de Humphrey; procedimiento semejante al que acudiera la *big-mother* de la danza-teatro, la gran Pina Bausch, desde esa capacidad infinita de reinventarse una y otra vez, sin dejar de seducir a todos los públicos, a la crítica más exigente, a las carteleras teatrales festivaleras y a los programadores más exquisitos en el mundo entero, etc.

Evidencias sobran, los lenguajes poéticos son como recetas, efectivas en cuanto honestas, perdurables en cuanto permanecen en su “coseidad”, en la materialidad eficaz de la obra misma. ¿Dónde estará el límite de esa durabilidad? ¿Quién dirá cuándo esa receta fue superada? ¿Acaso los determinantes históricos, las molduras espacio-temporales, las recetas milagrosas, el camuflaje perverso de la copia mimética, podrán permanecer? ¿Acaso no se demandan distintos modos teóricos, analíticos, para acercarnos a las propuestas de muchos coreógrafos actuales? Lepecki no está

equivocado, la danza está agotada, exhausta, no solo desde su disposición espectacular o de las teorías y conceptualizaciones que la han acompañado en su devenir histórico, también desde los compromisos de quienes a ella se aferran.

Por fortuna, las taxonomías históricas de “esto es” danza, teatro, artes visuales, mimo, circo, cabaret, se desvanecen ante la *intercopulación* protésica de sus estancos. En el intersticio que va del XX al XXI, tras el advenimiento de emergentes sensibilidades discursivas en la práctica dancística, heredera del teatro de imágenes, de la danza posmoderna, de la danza-teatro, de las dramaturgias complejas y fragmentarias, se muestran otros vocabularios corporales, otras gramáticas coreográficas; apuestan ellas por “ajenas” instancias movimentales de expresión, comunicación, asociación, performance, continuidades y renunciaciones. Hecho que, invariablemente, reclamará de manera orgánica y consustancial, un pensamiento coreográfico actualizado —o sea, intencionado, instruido, cultivado—, esclarecedor en las claves del estatuto artístico y la enunciación escénica de la danza, donde el desembarazo de modalidades, formulaciones y tendencias, al tiempo que establecen una relación con modos anteriores, van pronosticando algunas notaciones interpretativas del presente y, también, hacia el futuro.

Arriesgarse por un pensamiento coreográfico actualizado que, sin renunciar al ya pasado siglo XX, fundador de la imagen en movimiento y el cinematógrafo, estaría condicionado por una historia particular de la visualidad coincidente con la emergencia de la danza contemporánea. El advenimiento y mixturación de sucesivas transformaciones en la percepción de la realidad con la introducción de lo sonoro, del color, la televisión y el vídeo, la gestación de un cuerpo danzante que se torna preso de su “audiovisualización” antiespectacular. La videodanza como multiplicidad de esas nuevas sensibilidades poéticas basadas en la imagen post-televisiva y compleja, en el cuerpo-presencia, en la comunicación directa con el lector-espectador. Danza que se declara promotora provocante al *vo-*

yeur, haciéndolo coprotagonista de un acto donde visualidad, digitalización, “no danza”, presentan la pantalla como “anulación” del *danseur vivant*.

Danza que, también, suele resolver su entramado coreográfico desde la clásica apostura de ese cuerpo parlante en su reordenamiento elocuente de la técnica y sus formales mecanismos internos de expresión donde, “de hecho, me satisface señalar que las formas clásicas no solo son lo suficientemente buenas, sino que, yendo aún más lejos, las formas clásicas son las únicas formas posibles” (Cunningham, 1952, p. 28), solo que deberá la coreografía ser “un ejercicio espiritual en forma física” (Cunningham, 1952, p. 32); lo que el lector-espectador ve, es solo lo que es.

Y, al continuar siendo la coreografía esa suerte de práctica creativa que sustenta la escritura de la danza, como su coseidad fáctica que revela los procedimientos y formulaciones de pensamiento, re-presentación y acción del coreógrafo al permitir distinguir cualidades, textualidades, estructuras formales y contenidistas, así como su relación crítica con el contexto (cultural, artístico, social, ideo-estético, operativo) donde la obra coreográfica se ha originado; deberán ser otros los desafíos, las porfías, los riesgos de la teoría en la creación coreográfica.

A la altura de los tiempos que corren, cuando el quehacer de la danza, sus proceder, clasificaciones y reacomodos del rol del performer -sujeto activo de la danza misma-, se tornan composición instantánea, *net art*, accionismo, cabaret de reparaciones imprevistas, *live art*, efímerodrama somático y más, tendrán que ser diferentes los desafíos, las porfías, los riesgos de la teoría en la creación coreográfica. Sencillamente, sus acostumbrados paradigmas constructivos (de escritura, de pensamiento, de lenguaje, de lectura y significación) han mutado. Las principales premisas enunciativas de la danza actual, habitan, generan, se generan, gravitan, se sistematizan y resemantizan en la confluencia plural de lo desemejante. Residen en ese posicionamiento discursivo discómodo, o sea, no asidos a la norma, mucho menos a lo ya

desactualizado, frígido, pueril, quebrantado por la experiencia, vencidos por el día a día del progreso teórico y las fortalezas de la praxis.

Mientras tanto, la investigación coreográfica debe prescindir de una vez y por toda, de la aburrida contemplación formal modernista del movimiento corporal pues, al transformarse en una práctica que explícitamente busca concepciones, procederes y otras operatorias estructurales, en su adentro y su afuera, su *corpus* teórico esta conminado a reinventarse. Hablamos, de igual forma, de procedimientos, operaciones y ordenamientos discomódos. Sí, se hace referencia a la escritura, a la lectura, a la investigación y pensamientos discomódos; aquellos que perturban el ojo complaciente del fabulador y también el comodato del lector-espectador (más allá de su soberanía), para abrirlo a lo insospechado (lo real, lo hiper-real y lo sub-real), a las circunstancias y elocuencias del lenguaje dancístico tal como es y a sus potenciales del cómo podría ser. Sí, del necesario y urgido proceso de fuga en el confort, de reacomodo, de transacción, de negociación y búsquedas permanentes.

Coda: corolario de razones

No hay dudas, el escuchar el legado de los maestros, de aquellas figuras importantes y su lugar en la historia de la danza, nos hará mejores seres creativos siempre que marchemos con los tiempos que corren. Dejar que el mundo hable a través del arte coreográfico comprometido y responsable, será lente de aumento en la medida que estime las preocupaciones de las mujeres y los hombres de estos tiempos. Y es ahí donde la creación en la danza toda, debe responder al “problema teórico” desde el cual se aborda y construye su objeto inviolable de investigación y escritura espectacular, de seducción de las audiencias, de perdurabilidad en la historia. Es por ello que, para crear / investigar, sea necesario estar al tanto de los aportes de aquella(s) teoría(s) que acompaña y esclarece, en presente, el quehacer coreográfico.

Siendo todavía más pragmáticos, los marcos teóricos son al pensamiento lo que las técni-

cas son para el cuerpo del danzante: proveedores, generadores, proto-posibilitadores, facilitadores, nunca serán un fin en sí mismo. Urge instalar operatorias que nos permitan poder reflexionar sobre un texto analítico de cualquier naturaleza y también sobre una pieza coreográfica, dilucidando en ella ideas, posturas, lenguajes, cualidades, posibles reminiscencias, filosofías de pensamiento, etc.

Dentro de los entuertos que atraviesa hoy el comportamiento espectacular de la danza, a sabiendas de que todo espectáculo viene con “fecha de vencimiento” y sin el deseo ex profeso de “recordar el teatro pasado desde el presente”; se nos hace necesario amplificar y actualizar referentes y modos de investigación, escritura, análisis y recepción que nos acerquen a esa necesaria “idea interna de la danza”, pues, advertible es que:

- La escritura contemporánea de la danza está más próxima de la noción barthesiana de “texto reescribible”, o sea, cuando se le permite al lector-espectador ser a la vez también escritor del material.
- El cuerpo y su retórica corporal (tal como lo ve Foucault) se presenta como un conjunto de signos que tienen su poder resignificante en el material coreográfico.
- La escritura coreográfica debe presentarse como artificio extrañante, donde lo común y cotidiano de la técnica y sus regodeos insignificantes, deben redimensionarse como experiencias extraordinarias.
- La noción de danza no se limita a la clásica (*démodée*, por demás) idea de asociar y legitimar la coreografía en su ser “flujo y continuidad de movimientos”.
- El coreógrafo, en tanto supuesto autor, es un mero pretexto para la ordenación del material escritural; entonces, la autoría se ensancha a partir de la participación del performer y del lector-espectador.
- Se reacomoda la nominación del bailarín, cambiando la noción de cuerpo perfecto por la de cuerpo en juego.

Y si la danza es, como ya se ha dicho, entre tantos otros posibles, corporeidad dinámica que experimenta el tiempo y el espacio a través de la intensidad, el juego, la demanda, la escucha y el sentido; el cuerpo del danzante para devolverse más operativo en el maderamen de hazañas delineadas en la coreografía, tendrá que expandir cada vez más sus posibilidades expresivas, asociativas, performativas. No deberá renunciar al *training* cotidiano, no. En la práctica dancística, seguimos bajo el paradigma del entrenamiento físico como axioma de un cuerpo en juego. Hecho que ha sido ganancia en muchas pendencias, pero que parecería haber llegado para instalarse en nuestro inconsciente como una suerte de hipnótico que nos impide aperturar el fenómeno del *body functioning*.

No discrepo del valor utilitario de la *physical activity* en la práctica danzaria. Pero, a riesgo de pecar de muy ambicioso, valdría la pena afrontar el deber édico e inédito, al admitir que el panorama se expande y aquello de “está todo inventado”, “está todo concluido”, pierde validez, pierde autoridad, pierde legalidad ante las nociones de la corporeidad y sus usos. Nuestra responsabilidad con la danza, con los modos de pensar-la (léase, hacerla, pues “el pensar la danza es un modo de actividad que establece un camino circular entre *theory & practice*” (Tambutti, 2008, pp. 11-26), es construir el mundo como lo deseamos experimentar. Se trata de crear las condiciones de nuestra resistencia, nuestra solidaridad, nuestra voluntad y nuestra emancipación irreprimible aun cuando sintamos el peso real y concreto de las convenciones, del tecnicismo corporal y sus dinámicas actuantes.

A la altura de los tiempos que corren, donde la emergencia de derivas y “tumbidades” con vendrían para guiar modos otros de acercarnos a la práctica coreográfica que se pasea por los escenarios, concursos, audiciones, catálogos y videotecas

al uso, es oportuno gestionar aquel instrumental teórico propio que requiere la danza para explicarse desde sus recursos y dispositivos internos de construcción. Cuando el movimiento no constituye en sí mismo acción generativa, ni se convierte en “texto legible” (ese signo reconocible de principio a fin); como manifestara Marianela Boán, oportuno sería que los coreógrafos evidenciarán a través de sus obras el sentido autoconsciente de sus procesos y producciones creativas.

Y es que no podemos seguir bajo la bruma de “*l’après-midi d’un faune*”, hipnotizados, aletargados, confiados en lo ya conquistado. Ante el aún insuficiente diálogo cooperativo y fraterno entre colegas de la danza, tras los escasos espacios físicos y virtuales de encuentros y retroalimentación caribeña, es urgente apostar por un pensamiento coreográfico que estime la necesidad de los discursos teóricos, de los trueques que borren aquella “impresión de insuficiencia”. Seguro que será, aun discómodo, modo elegante -dador, hortelano, distinguido, gentil, cultivado- para balancear los malentendidos entre tú y yo, entre unos y otros, entre la “práctica” y la “teoría” y, así abrazar la compleja geografía caribeña.

Cuando el artista penetra al cuerpo caribeño encuentra en él la energía de todos sus valores dancísticos, distintos e idénticos. Y si la esclavitud de tantos siglos no pudo esclavizar la libertad gestual, imaginativa y creadora de una comunidad de pueblos que ante los avatares deculturativos hacen de sus danzas y corporalidades otras nuevas interrelaciones que re-visitan su existencia social; se impone despejar las tergiversaciones más allá del precio que acarrea la porfía, pues imposible será olvidar al viejo Noverre, “sólo una cultura casi enciclopédica capacita al coreógrafo para cumplir su cometido”.

Referencias

- Boán, M. (2014). Autofagia y proceso de creación. *Revista Conjunto*, 170.
- Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Les Presses du réel.
- Cunningham, M. (1952). Space, Time and Dance-Transformation No.1/3.
- Danto, A. C. (1989). *Historia y narración: ensayos de filosofía analítica de la historia*. Traducción de Fina Birulés. Paidós.
- _____ (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Elena Neerman, traductora. Paidós.
- Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. ATUEL.
- Dubatti, J. (2004). El teatro perdido. *Filosofía del Teatro III*. ATUEL.
- Gigena, M, y Tambutti, S. (2018). Memorias del presente, ficciones del pasado, registro de conferencia. Universidad Nacional de las Artes (UNA), Buenos Aires.
- Glissant, É. (2004). Créolisation, identités, relation dans la Caraïbe. *Revista Anales del Caribe*.
- Kirby, M. (1972). On Acting and Not-Acting. *The Drama Review*, 16 (1).
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia (La formación de otra cultura de las artes)*. Adriana Hidalgo editora S.A
- Langer, S. (1957). *Problems of Art*. Charles Scribner's Sons.
- Lepeckin, A. (2006). *Agotar la Danza. Performance y política del movimiento*. Universidad de Alcalá.
- Morales Nienes, E. (2016). *Pólegomos críticos. Cúpulas*.
- Noverre, J-G.s (1985). *Cartas sobre la danza y los ballets*. Arte y Literatura.
- Pérez Soto, C. (2008). *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. LOM Ediciones
- _____ Rainer, Y. (1966). Danza Post-Modern o un análisis del Trío A. *Dance Magazine*. Número extraordinario.
- (1974). *Work 1961-73*. The Press of Nova Scotia College of Art and Design.
- Sautu, R. (2005). *Todo es teoría: objetivos y métodos de investigación*. Editorial Lumière.
- Tambutti, S. (2005). Danza y Autonomía. *Revista Danzar.cu*.
- _____ (2008). La autonomía como relato abarcador. *Revista AISTHESIS*, 43.
- Vallejos, J. I. (2016). Los usos del libro y de la escritura en el ballet europeo del siglo XVIII: el caso de *Las Cartas sobre la danza y el ballet* de Jean-Georges Noverre., *Cuadernos de Historia Moderna* 41(1).

Notas

¹Consúltense el texto *Cartas sobre la danza y los ballets (Lettres sur la danse et sur les ballets*, título de su original en lengua francesa), de Jean-Georges Noverre. Texto fundamental en el marco de la emergencia del ballet pantomima en la segunda mitad del siglo XVIII. Como nos describe el académico argentino Juan Ignacio Vallejos en “Los usos del libro y de la escritura en el ballet europeo del siglo XVIII: el caso de *Las Cartas sobre la danza y el ballet* de Jean-Georges Noverre”, *Cuadernos de Historia Moderna* 41(1), pp. 129-146, (2016), el discurso de Noverre está directamente asociado

a un proyecto de revalorización del arte de la danza. En este sentido, el objeto libro no constituye únicamente un soporte del nuevo discurso estético, sino una herramienta con múltiples utilidades. La misma busca, al mismo tiempo, modificar la mirada del público sobre la escena, legitimar el éxito del nuevo género teatral y valorizar el oficio de maestro de ballet. Una lectura contemporánea de este texto fundacional de la Teoría de la Danza, nos ofrecería la oportunidad de introducirnos en un fragmento de la historia de la danza, a través de las experiencias de uno de sus hacedores.

²Consúltese el texto *Piel negra, máscaras blancas* de la autoría de Frantz Fanon, escritura ejemplar para entrar en contexto en el campo de los estudios poscoloniales, la teoría crítica y el marxismo. Importante los sucesivos acercamientos que ha provocado su personalidad y obras en los posicionamientos del nacionalismo revolucionario.

³Situémonos en la visión y atención que la historia, teoría y práctica de la danza le ha atribuido a la danza en los diferentes cauces históricos, desde su rol como ritual mágico religioso, pasando por la recreación colectiva hasta llegar a entenderla como práctica escénica y espectacular, social y cultural. Obvio, de Luis XIV a la fecha, continuidades y rupturas han marcado las interminables disputas alrededor del objeto de estudio de la danza. Sin olvidar que el Caribe ha tenido al mar como patio común de nuestras naciones, por donde ocurriera la más horrenda de las “tratas”, tráfico asociado al comercio triangular y al mercadeo esclavo de mujeres y hombres encadenados traídos desde África.

⁴Consideración del académico cubano Rafael Acosta de Arriba aparecida en “Pensar sobre arte, una empresa muy riesgosa”, dentro del texto de presentación de *Pólegomos críticos*.

⁵Véase como Jorge Dubatti, en su *Teatro perdido*, sintetiza la idea de que el Teatro no preexiste ni trasciende a los cuerpos en el escenario, que todo espectáculo nace con “fecha de vencimiento”, como la existencia profana y material se disuelve en el pasado y no hay forma de conservarla. No hay, en consecuencia, forma de conservar el teatro. Recordar el teatro pasado desde el presente significa conciencia de pérdida, de muerte, percepción de la disolución y lo irrepetible...

⁶Susanne K. Langer, *Los problemas del arte. Diez conferencias filosóficas*, publicado originalmente en 1957 en inglés; luego Ediciones Infinito, Buenos Aires, Argentina, lo publica en español en 1966, pp. 67-71

⁷Nótese que, más allá de la cita expresa de este texto específico de Arthur C. Danto (*Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, en traducción de Elena Neerman, Barcelona, Paidós, 1999), se aconseja consultar varios títulos del autor, pues la cuestión de “el final del arte”, es un asunto recurrente en la mayoría de sus publicaciones.

⁸“Continuidad y flujo de movimiento”, expresión utilizada por la crítica de danza Anna Kisselgoff en su artículo «Partial to Balanchine, and a Lot of Built-In Down Time», aparecido el 31 de diciembre del año 2000 en el período *The New York Times*. En lo adelante, se usa la frase como ejemplo que tipifica la idea de que la danza se reduce a su vínculo con el movimiento.

⁹Se hace referencia a Giorgio Vasari (Arezzo, 30 de julio de 1511 – Florencia, 27 de junio de 1574), arquitecto, pintor y escritor italiano. Es célebre sobre todo por sus biografías de artistas italianos, colección de métodos, anécdotas, rumores y leyendas recogidas en su libro *Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos*, considerado importante fuente para el conocimiento de la historia del arte italiano.

¹⁰Hago referencia a títulos capitales que han tenido reedición en distintas épocas y constituyen materiales de cabecera de muchos historiadores y analistas. *Il perfetto ballerino*, atribuido a Rinaldo Rigori, impreso en Milán en 1468; *L’art et instruction de bien danser*, editado por Michel Toulouze en París entre 1496 y 1501 o, el más conocido, *El arte de danzar y dirigir danzas*, de Domenico da Ferrara, primer maestro del siglo XV.

¹¹La cita corresponde a los criterios de las maestras argentina María Martha Gigena y Susana Tambutti, ofrecida en la conferencia “Memorias del presente, ficciones del pasado”, dictada en la Universidad Nacional de las Artes (UNA), Buenos Aires en 2018.

¹²Yvonne Rainer, 1965: ... *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 cambio NO a la seducción del espectador mediante trucos del intérprete NO a la excentricidad NO a moverse o ser movido...*

¹³Danza del presentar, apropiación que hace Noel Bonilla Chongo del término propuesto por el teatrologo francés Jean-Frédéric Chevallier en sus investigaciones “Teatro del Presentar y resistencia al neoliberalismo” y “Fenomenología del Presentar”, para identificar una tipología posible de aquellas propuestas escénicas que se presentan como distinción del encuentro “real” entre actantes

y espectadores en su reacomodo del ser y el hacer del cuerpo danzante que ya no jugará a representar ser determinado personaje y recualifica la dramatización servil de la representación. Como zona discutida de lo “irrepresentable”, lo que en la presentación no se presenta por completo y se disfruta como tal. Danza del presentar no como homogenización estandarizada en el vocabulario de la danza contemporánea toda, sino como selección de sus transfronterizaciones y desplazamientos exhibidos en escenarios actuales, más allá de la taxativa hegemónica del “ser en danza”. El término se despliega a lo largo “Danza del presentar: premisas enunciativas de la danza contemporánea actual”, investigación que sirviera a Bonilla Chongo como tesis de doctorado en Ciencias sobre Arte, Universidad de las Artes (ISA), La Habana, 2013.



Noel Bonilla-Chongo

Nació en Cuba en el año 1971. Formado como Instructor de Arte. Licenciado en Teatrología y Máster en Danza por la Universidad de las Artes (ISA) de Cuba; Máster en Investigación Coreográfica (Francia), Doctor en Ciencias sobre Arte (ISA), tiene amplia experiencia en la gestión, la crítica e investigación en las artes vivas. Investigador y Profesor Titular en el ISA. Imparte docencia en pre y posgrado, coordina el Departamento de Danza Contemporánea. Coordinador Académico de la Maestría en Estudios Teórico de la Danza. Integra los comités editoriales de las publicaciones argentinas “IDyM”, Investigación de la Danza y el Movimiento” y de “ODA. Observatorio de la Danza”. Es consultante y asesor escénico. Su producción científica aparece en importantes publicaciones cubanas e internacionales. Miembro activo

del Consejo Internacional de la Danza CID-Unesco, de la Plataforma Iberoamericana de Danza; consultor para el Caribe del Instituto Francés. Premios y distinciones certifican su trayectoria (Premio Mario Rodríguez Alemán, Sección de Crítica e Investigación Escénica de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba; Premio Visas para la Creación, Instituto Francés; Orden por la Cultura Nacional; Mérito Pedagógico; Mejor Investigación de Doctorado; Distinción Por la Cultura Nacional; Caballero de las Artes y las Letras, Francia)