

Mesa N°25: Entre la politización y la experimentación: prácticas artísticas y culturales en la historia reciente de América Latina (1960 – 2010)

Coordinadoras: Burkart, Mara (CONICET/UNSAM) González, Alejandra Soledad (UNC-CONICET) Lucena, Daniela (UBA-CONICET)

La práctica de improvisación en la danza contemporánea de Buenos Aires: un estudio de las condiciones que hicieron posible su devenir escénico

GROESMAN, CLAUDIA

(UBA)

RUBIN, MARÍA JOSÉ

(UBA-UNA)

En Buenos Aires se observa una proliferación de categorías de exhibición escénica de danza en ciclos, festivales y programación en general, como el ensayo abierto, el *work-in-progress* y las aperturas de investigaciones en residencia, entre otras. Estas categorías suponen un proceso de creación cuyo objetivo es un producto final acabado. Sin embargo, hay una insistencia en mostrar procesos que se enriquecen indefinidamente en el tiempo y en donde pierde relevancia la instancia de producto final. Esto se evidencia aún en las obras estrenadas, ya que preservan un grado variable de indeterminación.

Consideramos que el fenómeno descrito expresa una idea de la danza que privilegia la investigación del movimiento y produce una continuidad entre la sala de ensayo y la escena. Podemos atribuir esa indistinción al desarrollo y evolución de diversas corrientes de danza que tienen en común la práctica de la improvisación. Contrario a una tradición de la danza contemporánea en que la improvisación se utilizaba como herramienta para construir un lenguaje coreográfico a los fines de componer una obra, actualmente la práctica de improvisación ha devenido escénica.

La génesis del cambio se remonta a las investigaciones desarrolladas por Steve Paxton, creador del *Contact Improvisation*, centradas en los patrones que organizan los hábitos de movimiento y que exceden el campo disciplinar de la danza. De esta manera el entrenamiento a la par de construirse según pautas específicas para el desarrollo de habilidades técnicas deja de tener en su horizonte la creación escénica para inaugurar un proceso de democratización de la danza en el seno de la sociedad. Otra práctica que

incide en dicho cambio es la Composición espontánea, cuyo creador es Julien Hamilton. A diferencia de Paxton, la investigación de Hamilton reinserta la improvisación en la escena mediante pautas previas que crean una lógica compositiva durante su desarrollo. Ambas prácticas construyen una tradición que reformula la concepción de la danza y que influye decisivamente en la comunidad de la danza de Buenos Aires.

La improvisación devenida escénica reúne las siguientes características: una idea de tiempo que pone énfasis en el presente y rechaza la predeterminación de la danza por la música, es decir, que rechaza la división matemática en compases que determinen el orden temporal de una secuencia coreográfica así como la posibilidad de su repetición; la falta de estructuras coreográficas previas que organicen las relaciones entre los bailarines en escena; la configuración de relaciones provisionales, instantáneas y cambiantes que se organizan durante el desarrollo de la práctica; la aversión al cierre del proceso en una obra como producto final; el reconocimiento de los hábitos que determinan las formas de moverse para evitar los automatismos, tanto los generados a partir de las técnicas de danza como de las conductas corporales adoptadas en la vida social.

Si bien la influencia de las prácticas nombradas ha operado a escala global, nos interesa averiguar bajo qué condiciones fue posible que la práctica de improvisación devenida escénica hegemonizara la escena de la danza contemporánea local. Nuestra hipótesis es que las transformaciones en las prácticas artísticas no solo pueden ser leídas desde una perspectiva histórica que permita diferenciar momentos de su evolución, sino también desde una perspectiva cultural que tenga en cuenta los cambios sociales y políticos que afectan estructuralmente las formas de vida de una sociedad. Las características especificadas de la práctica de improvisación devenida escénica en contraste con la improvisación como herramienta de investigación del movimiento para componer una obra, nos permiten reconocer el pasaje de una concepción de la danza como lenguaje escénico caracterizado por la fijación de los movimientos en el espacio y en el tiempo y sostenidos en una idea de orden y estabilidad, a una concepción en la que predomina la fluidez y la indeterminación que rompen con las estructuras coreográficas fijas.

Con el fin de desarrollar esta hipótesis recurrimos al análisis que realiza el historiador argentino Ignacio Lewkowicz en su texto *Pensar sin Estado* en el que explicita el proceso de transformación de las relaciones sociales ocurrido en la Argentina y que desembocó en la crisis del 2001. Su investigación nos permite entender la perspectiva

cultural del pasaje de una concepción estable de la danza a una fluida e indeterminada a partir de su explicación del pasaje del orden estatal al mercantil.

Para ello el autor señala dos perspectivas centrales de su análisis en estrecha interacción: el cambio en la concepción del Estado y en el sujeto que el mismo construye. En el capítulo 1 Lewkowicz (2004) afirma que se trata de “dos transformaciones paralelas, y hasta consustanciales: la conversión de los Estados nación en técnico-administrativos; la conversión simultánea de los ciudadanos en consumidores” (p. 19). Si el Estado nación se constituye en la institución representativa del lazo social mediante un contrato a partir del cual los individuos devienen ciudadanos, el Estado técnico administrativo emerge de la disolución del lazo social mediante la primacía de lo económico por sobre la determinación política que cohesionaba los intereses de la sociedad en su conjunto por sobre los individuales. Podríamos decir que el lazo social es instituido por el Estado nación en tanto predetermina por igual en sus derechos y obligaciones a los habitantes que comparten un mismo territorio y una historia común, y de esta manera es dador de una identidad simbólica y garante del cumplimiento de la ley. En cambio, el Estado técnico administrativo se caracteriza, como su nombre lo indica, por administrar el intercambio de productos bajo la idea de que es el mercado, ya no el Estado, el que regula dicho intercambio. Las relaciones sociales dejan de estar predeterminadas por el conjunto de instituciones que aseguraban la formación de ciudadanía (el Estado, la escuela y la familia) volviéndose contingentes y su cohesión provisoria. Este cambio introduce a su vez un cambio radical en la relación con el tiempo: mientras que la lógica estatal inscribe a los sujetos que habitan la nación en la historia y establece una relación estrecha entre pasado, presente y futuro, la lógica mercantil acentúa la relación con un presente desgajado del pasado y que vuelve imprevisible todo plan a futuro. Para explicar este cambio, Lewkowicz establece una analogía del pasaje del Estado nación al administrativo con el cambio del estado de la materia de sólido a líquido. De esta manera, asocia el Estado nación con la solidez del arraigo al territorio y a las instituciones fundantes de la subjetividad estatal, mientras que la liquidez vendría a figurar la inestabilidad propia del flujo financiero que desplaza los límites territoriales. Los lazos entre los individuos dejan de estar predeterminados institucionalmente para configurar constelaciones provisionarias cuya articulación y consistencia queda librada a las voluntades individuales.

Si bien la explicación que propone Lewkowicz parte de su análisis de los hechos acaecidos en el 2001 para reconstruir el proceso histórico que derivó en la crisis mencionada, consideramos que la caracterización de las relaciones sociales condicionadas por la lógica mercantil tiene plena vigencia. Relacionado con la tesis del historiador, el investigador rosarino Franco Ingrassia radicaliza la transformación de las prácticas artísticas que por efecto de la lógica mercantil devienen estéticas.

Mediante el concepto de “estética de la dispersión”, el autor intenta dar cuenta del devenir de las prácticas artísticas en estéticas bajo las condiciones impuestas por dicha lógica, en donde la experiencia social se caracteriza por relaciones frágiles, por la imprevisibilidad respecto del futuro y, por ende, por la imposibilidad de configurar un orden estable. Según Ingrassia las prácticas estéticas consisten en procesos de construcción de formas de vida o modos de auto-organización en un medio fluido. Es así como la experiencia sensible deja de ser contemplativa para configurar modos de vida alternativos que si bien pretenden resistir la reconfiguración permanente a la que las somete el mercado, se reconocen transitorias y atravesadas por la aleatoriedad. De esta manera podemos distinguir las prácticas artísticas caracterizadas por la autonomía en cuanto al campo del arte como esfera de acción separada de las otras prácticas sociales y en cuanto a su diferenciación recíproca por disciplinas y por los objetos que producen, de las prácticas estéticas que exceden los límites disciplinares. Es por eso que al espíritu vanguardista del arte moderno del siglo XX le suceden las operaciones estéticas bajo las condiciones de dispersión propias de nuestra contemporaneidad. Ingrassia explica esto argumentando que las rupturas que provocaban las vanguardias históricas se ejercían bajo la primacía de la estabilidad, mientras que las prácticas estéticas se desarrollan en un medio dispersivo y de cohesión provisoria.

La improvisación requiere de la disolución, en el curso de la práctica, de las marcas que imprimen en el cuerpo las técnicas de danza aprendidas y que predeterminan la imaginación del movimiento. De esta manera la composición coreográfica que establece a priori los movimientos que el bailarín debe ejecutar es puesta en cuestión ya que implica la memorización de una secuencia. Por el contrario, la práctica de improvisación habilita al bailarín a entrenar una lógica del movimiento cuya organización sea funcional a su constitución anatómica y que inhiba las formas aprendidas, atendiendo a los impulsos que organizan dicha lógica sin forzar su desarrollo hacia una resolución conocida.

De esta manera podemos situar la vigencia de la composición coreográfica como un *modus operandi* concebible en el contexto de la institución arte, es decir, de una conjunción de disciplinas artísticas cohesionadas por un medio estable. Si bien reconocemos el pasaje de la solidez y la estabilidad a la fluidez y la provisionalidad, observamos que el modelo de la composición coreográfica permanece vigente en compañías municipales y nacionales forzadas a sostener su carácter institucional en un medio disperso. En referencia al paso de la lógica estatal a la mercantil propia del capitalismo tardío Ingrassia sostiene que "las estructuras (fijas, estables, reproductoras de un ordenamiento) son reemplazadas por las redes (flexibles, mutantes, en permanente recomposición) y es la dispersión el núcleo mismo de la experiencia de lo social (relaciones lábiles, precariedad existencial, imprevisibilidad)" (Ingrassia, 2013: 8) En las sociedades de mercado prima, entonces, la heterogeneidad como medio apto para la operatoria mercantil: en este contexto, las diferencias se ramifican infinitamente y son cada vez más difíciles de articular en una composición de sentido regulable, legible u orientable. Las prácticas estéticas actúan por lo tanto sobre un suelo dispersivo que les plantea, como punto de partida, no ya una estructura establecida a la cual oponerse, sino la necesidad de la autoorganización para evitar la disolución. De la ruptura como posibilidad para la innovación propia de las vanguardias se pasa, entonces, a la búsqueda de "instalar en el interior de una experiencia la perspectiva de la duración" (Ingrassia, 2013: 9). Siguiendo esta idea podemos observar cómo la improvisación se desencadena como un acontecimiento (en el sentido de una práctica que se desarrolla en el "aquí y ahora" de la acción) que se sabe efímero y cuyo formato se acerca al de un ensayo de autoorganización de las relaciones entre los cuerpos, refractaria a una forma final y conclusiva. Al no prefijar de antemano su desarrollo por medio de patrones rítmicos reconocibles, se asiste al despliegue de un flujo de movimiento cuya deriva se produce en un tiempo percibido como duración, es decir, un tiempo no mensurable. En el ámbito de la danza en Buenos Aires, hasta la última década del siglo pasado la improvisación como búsqueda de un lenguaje de movimiento formaba parte de un proceso concebido como invisible en la obra en tanto su resultado final. Entendida como herramienta para la creación, era una vía para abrir la posibilidad de lo nuevo en el contexto de técnicas, estilos y obras que constituían la estructura institucional de la danza como lenguaje escénico. El camino hacia la innovación era, entonces, explorar sus límites, tensarlos para ampliar el universo de lo posible. La tendencia hegemónica de la improvisación devenida escénica, en cambio, destituye la composición

coreográfica como práctica que prevé las relaciones entre los bailarines en escena y permite la repetición de secuencias de movimiento. Así, sienta las bases de una tarea centrada en el proceso, que no tiene por horizonte la producción de una obra final y que, por lo tanto, puede prolongarse indefinidamente. Esta tendencia general está presente en todo el campo escénico de la creación en danza, en un espectro que incluye desde piezas netamente improvisadas hasta momentos de improvisación en el contexto de obras que responden aún, en diversas medidas, a una estructura previa.

Podemos afirmar entonces que la práctica de improvisación es afín a la categoría de práctica estética cuya característica central Ingrassia define como autoorganización, y que consiste en la reinención de formas de cohesión transitorias que suceden durante el desarrollo de dicha práctica. Este modo de ser constitutivo de la improvisación devenida escénica pone de relieve la lógica que la atraviesa y que trae como consecuencia su expansión en la danza contemporánea local.

Si bien, la lógica mercantil al decir del autor, desplaza los límites de las prácticas artísticas desbordando los espacios de exhibición convencionales, en el caso de la improvisación observamos que interactúan tanto la dimensión ético-política propia de las prácticas estéticas como la escénica.

La dimensión ético-política de la improvisación devenida escénica resulta de un proceso de actualización de la herencia de las ideas de Steve Paxton desarrolladas en el *Contact Improvisation* en torno a la idea de cuerpo que construye la práctica, al modo en que se relacionan los cuerpos entre sí y al pensamiento del género que despliega. En cuanto a la idea de cuerpo, esta técnica rechaza la concepción de cuerpo contorno aislado de los otros cuerpos, y a través del contacto desplaza los límites que los separan. Podríamos decir que la danza sucede en un juego de fusión y diferenciación mutua guiado por el pasaje del peso y las partes en contacto que permiten direccionar los movimientos y el traslado. Al componerse los cuerpos unos con otros y eliminar el contorno, el Contact desjerarquiza las partes del cuerpo que se consideraban privilegiadas para la danza tradicional como las extremidades, y de esta manera torso, cabeza, brazos, piernas quedan disponibles para el contacto. Asimismo, la atención al diseño del movimiento que resultaba del enlace de figuras fijas es reemplazada por el devenir de la danza por el contacto. Respecto del género la innovación del Contact consiste en la abolición de la figura del partenaire sostenida en la diferencia sexual que asignaba roles y en la consecuente indistinción de género al proponer que todos los cuerpos que intervienen en

la práctica se dejen afectar de igual modo mediante el contacto. Por último esta técnica produce una democratización de la danza en tanto práctica que no tiene en su horizonte la representación escénica y por tanto no delimita la danza como práctica artística ni prefigura la idea de un bailarín como aquel que debe cumplir una trayectoria de formación previa para acceder a ella.

La evolución de la práctica de improvisación en un medio disperso exacerba y elabora en su desarrollo ciertos aspectos de esta tradición que producen un modo de pensar la danza refractario a un orden estable, repetitivo, calculable y previsible. De esta manera, se hace eco de las nuevas condiciones impuestas por la lógica mercantil, que constituyen sus propias condiciones de posibilidad: sabiéndose una práctica en un medio disperso, la improvisación devenida escénica no solo introduce la “perspectiva de la duración” (Ingrassia, 2013: 9) en el plano de la creación, sino que también se concibe como una práctica de investigación que, pese a sus modos de nombrarse, carece del horizonte de una producción final. Así, las categorías de exhibición escénica de danza que dan cuenta del fenómeno observado –el ensayo abierto, el *work-in-progress*, las aperturas de investigaciones en residencia– se utilizan para denominar la exposición de prácticas escénicas que se conciben como un momento dentro del proceso de creación que se da a ver sin estar concluido. Sin embargo, sostienen algunos elementos propios de la convención teatral –su inscripción en la cartelera de una sala, el acceso a través de una entrada con valor monetario, la disposición diferenciada de público e intérpretes–, dejando entrever la ausencia de una instancia verdaderamente superadora, ya que este *compartir*¹ un momento del proceso (en vez de estrenar una obra final) conserva la forma de socialización de un estreno. Así, incluso cuando se produce el estreno de una obra cuyo proceso fue compartido previamente, el uso de las mismas convenciones en ambas instancias dificulta jerarquizar una respecto de la otra. De este modo, la práctica de la improvisación devenida escénica mantiene un estado de indeterminación que le permite permanecer en el tiempo y mostrarse no en un momento determinado en el que la labor ha finalizado, sino en cualquier momento del proceso en el que este se *abre* para compartirse con otros.

¹ Señalamos en itálica los términos idiosincráticos que los artistas que desarrollan esta práctica suelen utilizar para referirse a la instancia de exhibición de su trabajo en proceso

Bibliografía

“La improvisación también baila”. (2000). Entrevista a Julyen Hamilton. En *La Nación*, 21 de septiembre de 2000. En línea: <https://www.pressreader.com/argentina/revista-ñ/20170318/282230895507022>

Bergson, H. (2010), *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Editorial Cactus

Bürger, P. (2009). “La obra de arte de vanguardia”. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Fischer, M. (2016), *Realismo capitalista*. Buenos Aires: Caja negra.

Groesman, C., Ciochi, J., Melo, G. y Rubin, M. J. (2018). La práctica de improvisación en las obras de danza contemporánea de Buenos Aires: ¿técnica de investigación del movimiento u obra en proceso? Ponencia presentada en el II Congreso Internacional de Artes: Límites y Fronteras - Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la Universidad Nacional del Nordeste.

Ingrassia, F. et al. (2013). *Estéticas de la dispersión*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Lewkowicz, I. (2004). *Pensar sin estado*. Buenos Aires, Paidós.

Paxton, S. (1987). “Improvisación es una palabra para algo que no puede guardar un nombre”. En *Contact Quarterly*, v. XII, n. 2, primavera/verano, 1987.