

REPLANTEAR LA HISTORIA DE LA DANZA DESDE EL CUERPOⁱ

Victoria Pérez Royo

“La cuestión artística ya no es más la de ¿qué podemos hacer que sea nuevo?, sino ¿cómo podemos arreglárnoslas con lo que tenemos?”
(Nicolas Bourriaud, 2007: 17)

Los trabajos con materiales de la tradición tales como reescenificaciones y los asociados al mantenimiento del repertorio son habituales en ámbito de la danza. Pero más allá de estas prácticas, en los últimos años han surgido una serie de proyectos que tratan con el pasado de forma muy distinta; se trata de piezas que denuncian la inocencia de una puesta en escena de obras del legado histórico que no haya sufrido un fuerte cuestionamiento de las premisas y procedimientos de trabajo que las hacen posibles. Estas piezas llevan a cabo una recuperación del pasado particular para la cual desarrollan ciertas metodologías que se encuentran emparentadas con las premisas, los procesos y los resultados de las artes plásticas o del cine de reciclaje y con ello con conceptos como apropiación, posproducción, reciclaje, reconstrucción o *détournement*. El principio básico sobre el que descansan estas prácticas, y en general cualquier tipo de expresión artística que trabaje con materiales del pasado, se asienta sobre la consideración de las obras heredadas de la tradición no como resultados individuales a los que un artista llegó o como productos finales de una actividad creativa, sino en primer lugar como procesos: no se los concibe como obras acabadas, sino como materiales al servicio de una nueva práctica artística que continúa trabajando con ellos y reelaborándolos, materiales *que no han terminado de hablar*. Concebidas así, las obras de la historia del arte entera sirven en ese caso primeramente como motores de nuevas prácticas artísticas para el presente.

Estos términos no son nuevos en absoluto; en sus desplazamientos nómadas de una disciplina a otra a lo largo de su existencia han pasado de ser conceptos de moda a caer en el olvido, para ser recuperados como conceptos clave que permiten explicar una cierta práctica artística en otro ámbito distinto a aquel en el que fueron creados. Resulta interesante observar los desplazamientos que se producen en su significado y en su definición al pasar de un territorio disciplinar a otro: la apropiación, por ejemplo, fue fundamental durante los años ochenta en las artes plásticas, el cine y el vídeo, mientras que en las artes escénicas, sin embargo, ha empezado a tener cierto peso sólo en los últimos cinco años, a raíz precisamente de la aparición de estas nuevas formas de tratar con la historia por parte de ciertos creadores contemporáneosⁱⁱ.

En el marco de la constelación dibujada por estos conceptos, la apropiación se situaría en el polo opuesto de otras prácticas como pueden ser el *remake*, la copia o en el ámbito de la danza, la reescenificación. Frente a una praxis que recupera el pasado ‘tal y como era’, de una forma ‘fiel’, se situaría la práctica de la apropiación, que se lo adueña de manera que sirva a unos fines propios. Como es obvio, esta oposición es completamente artificial e insostenible, ya que cualquier intento de reescenificación conlleva grandes dosis de subjetividad, de creatividad y



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

de imaginación. El concepto inocente de ‘fidelidad’ a la pieza recuperada se desmorona nada más plantear una serie de preguntas bastante obvias: a qué se debe guardar fidelidad: ¿a una puesta en escena o a un ensayo? ¿A una grabación en vídeo? ¿A una descripción de un espectador? ¿A las críticas que se escribieron sobre ella? Una vez que se elige el material, ¿a qué aspecto se le presta más atención: a los principios que dirigían la coreografía o a los pasos concretos que ejecutan los bailarines? Estas cuestiones conducen de forma inevitable a otro concepto igualmente controvertido, la documentación, el cual origina otro orden de preguntas al que tampoco es posible responder inequívocamente: ¿qué es conveniente preservar de una obra, cuáles son los productos generados a lo largo de todo un proceso de creación que se consideran relevantes para recoger su esencia? ¿El producto final? ¿La partitura coreográfica (siempre y cuando la haya)? ¿Las notas y apuntes del coreógrafo, de los bailarines, del escenógrafo, de todos ellos? ¿Entrevistas, diarios, recortes de prensa, trípticos informativos? ¿Grabaciones de vídeo, capturas de movimiento con tecnología digital? Y sobre todo, ¿qué hacer cuando se trata de piezas que se crearon con una vocación netamente efímera, como por ejemplo las improvisaciones? En esos casos justamente el mejor método de subvertirlas consistiría en seguir uno de los métodos favoritos de la reescenificación ‘fiel’: seguir al pie de la letra, por ejemplo, una grabación de vídeo. Con plena consciencia y mucha ironía, esto fue precisamente lo que hizo Mårten Spångberg en *Powered by Emotion* con una improvisación de Steve Paxton: esta operación dio lugar, como es de imaginar, a una (buscada) completa distorsión y malinterpretación de los materiales originales. Por último, a toda esta complejidad asociada a cualquier intento de reescenificación, se suma la imposibilidad de reconstruir el momento histórico en el que se presentó la obra. La conciencia del receptor está moldeada históricamente por los diferentes *horizontes de comprensión* (Gadamer) en los que la obra se disfruta, los cuales determinan una lectura distinta cada vez; los significados proyectados sobre ella cambiarán así en función de sucesivos paradigmas interpretativos en los que el receptor se encuentre. Por ello la generación de nuevas lecturas, distintas o incluso opuestas a las originales, es consustancial a todo intento de recuperación de obras escénicas pasadas, es inherente a la recepción de toda pieza heredada de la tradición: es imposible reconstruir al públicoⁱⁱⁱ.

En muchas de las prácticas actuales de reconstrucción varios de estos problemas se hacen explícitos, llegando en algunos casos incluso a constituir el tema propio de la pieza. Se trata de usos de coreografías del pasado gracias a los cuales éstas viven una segunda vida, se convierten en portadoras de un sentido segundo, no necesariamente contenido previamente en las primeras. De hecho entablan unas relaciones mucho más complejas con el material apropiado, a través de las cuales éste se encuentra reinterpretado, habitado y personalizado; son por ello cercanas a la apropiación tal y como se comprende en las artes del objeto y de la imagen. No obstante, en un análisis más cercano de sus similitudes, también se pueden percibir una serie de desajustes: de hecho, cuando un cineasta retoma una película previa o un artista reutiliza una obra de la tradición usualmente lo hace por razones distintas a las que llevan a un coreógrafo a apropiarse una danza. Una de las características de la apropiación comúnmente aceptadas en el ámbito del cine experimental y de las artes plásticas se relaciona con la situación del saber

posmoderno tal y como la definió Lyotard: en la sociedad contemporánea la cultura está compuesta de un conglomerado de informaciones dispares, dependientes de su contextos, se encuentra conformada por una pluralidad de micronarraciones y de diversos discursos provenientes de las distintas ciencias (Lyotard, 1991). Dentro de esta pluralidad de informaciones desordenadas y de la marea de comunicaciones desplegadas por los medios, el individuo debe aprender a distinguir entre lo importante y lo irrelevante, debe desarrollar métodos para apropiarse de ciertas narrativas y ordenarlas según un criterio personal. Transportado al ámbito de la producción artística, una estrategia operativa paralela a la del individuo posmoderno sería la apropiación: el artista, inmerso en un conglomerado de informaciones, imágenes, discursos y lenguajes divergentes, decide seleccionar unas pocas con las que creará su propia voz. El autor se encuentra en la necesidad de crear su camino particular, de decidir el valor de la información y de ordenarla de acuerdo a criterios individuales basados en su subjetividad. Con ayuda de un método basado en la lógica del *collage* a partir de elementos de diversas fuentes construye un relato propio, una historia dentro de la historia del arte.

Sin embargo, en el ámbito de la danza la situación es exactamente la opuesta: en este medio una de las deficiencias que con mayor frecuencia se invocan es precisamente la falta de documentación. De esta manera la apropiación de una pieza o de una serie de ellas no puede ser fruto de la proliferación de discursos y de la necesidad de originar uno propio con el que guiarse en medio de la marea desordenada de documentos. Dada la relativa escasez (por lo menos hasta la aparición del cine y el vídeo) de documentos de danza, el hecho de apropiarse de una obra indicaría sobre todo una voluntad de construir una historia; en este caso no a partir de la abundancia de materiales, sino a partir de su práctica inexistencia, rescatando así materiales del olvido al que se han visto relegados. En este sentido, por ejemplo, existen una serie de iniciativas dedicadas a la recuperación de toda una historia de las artes escénicas que hasta el momento había sido ignorada dentro de las grandes narraciones históricas del arte occidental. La plataforma *Arthive*, por medio de performances, proyectos escénicos y diversas formas de investigación teórico-artística, promueve una recuperación de este legado en el entorno de los países del Este antiguamente pertenecientes al bloque comunista. En este mismo entorno han surgido diversos proyectos interesantísimos de recuperación del pasado, como *A Tiger's Leap into the Past (evacuated genealogy)* de Ana Vujanović y Saša Asentić, en el que siguen un método rizomático de investigación arqueológica de la danza contemporánea en Serbia que les permite, aparte de generar un sistema de archivo de información muy original y de escapar a metodologías canónicas de estudio historiográfico, crear una historia que faltaba.^{iv} Con proyectos de este tipo se trata, en definitiva, de cuestionar las bases y los métodos de una historiografía de la danza, de perfilar nuevas líneas de desarrollo y completar los vacíos encontrados, en resumen, de reescribir una historia de la danza inexistente o incompleta, imperfecta y perfectible^v.

Otra de las características fundamentales de la apropiación y del reciclaje en las artes plásticas o audiovisuales consiste en la asunción de una postura rebelde frente a los objetos recuperados de la tradición. Uno de los métodos clave en la apropiación es el *détournement* (en castellano *desvío* o *tergiversación*); una vez



inaugurado como procedimiento favorito de la Internacional Situacionista, ha sido la técnica predominante al reciclar imágenes de los medios de masas y del cine de Hollywood. Se concebía y usaba como una verdadera arma cultural al servicio de una lucha social, aunque también como medio de educación artística proletaria basada en la alteración de una expresión artística dependiente de una ideología reaccionaria para, mediante un añadido o un cambio de contexto, subvertir sus significados^{vi}. Se toma una pieza del pasado para llevar a cabo una malinterpretación intencionada, una tergiversación de su sentido original de acuerdo con una lógica crítica o subversiva que se insubordina frente a un lenguaje y a unos códigos presentes en la primera obra, los cuales revelan una cierta organización social o política que se pretende boicotear (Bonet, 1993:32). Este tipo de prácticas muy abundantes especialmente en el videoarte servían como instrumentos de subversión contra la retórica visual y verbal de la industria del espectáculo y el *infotainment*. Por su lado, en el ámbito de las artes objetuales, la crítica se suele dirigir contra la lógica capitalista por medio de una deconstrucción de los condicionamientos visuales que acompañan al consumo de masas.

Lo cierto es que esta postura no es muy común en la recuperación de piezas de la historia de la danza; por lo general se adopta otra actitud respecto al material reciclado, dirigida por un interés compartido del *reconstructor* con la pieza original; se trata de un pasado en el que 'el presente se reconoce aludido', ese momento del que hablaba Benjamin de reverberación del pasado en el presente que, como un relámpago, ilumina los problemas actuales; un instante en el que el *continuum* lineal y progresivo del historicismo se rompe para dar paso a la fusión o identificación de dos instantes pertenecientes a distintos momentos históricos (Benjamin, 2008). Así, más que con una voluntad crítica, la recuperación de danzas del pasado se lleva a cabo más bien con el interés de buscar unas raíces para la propia actividad del artista, con la intención de asimilar unas prácticas, unos métodos o una imagen del cuerpo que al creador le interesa recuperar e investigar, o con el deseo de sumergirse en un tipo de estética por la que se siente una particular atracción, experimentando en el propio cuerpo una determinada cualidad de movimiento, unas relaciones espaciales concretas, en suma, intentando reproducir una experiencia. Éste sería el caso por ejemplo de Betsy Fisher en su proyecto reconstrucción de una serie de piezas de danza expresionista (Fisher, 2002).

No obstante e independientemente de que se haga un uso político del material reciclado, tanto en el videoarte como en la danza y en las artes plásticas, las obras primeras siempre llevan en sí un orden político, reflejan una serie de códigos y valores. Como comenta William C. Wees (1993: 32), las piezas de cine y vídeo que utilizan obras recuperadas abren la puerta para una examinación crítica de los métodos y motivos de los materiales primeros, los cuales reclaman la atención sobre sí mismos como tales, como productos pertenecientes a un contexto historiográfico, político e histórico-artístico determinado que constituía su entorno original. Wees (1993:54, 55), refiriéndose al ámbito audiovisual, distingue dos tipos de interrupciones que originan esta examinación crítica de los materiales del pasado: la primera consiste en una interrupción intrínseca, en la que la pieza misma se ve alterada en su estructura: se encuentra fragmentada, reordenada y confrontada con segmentos de otras obras, de manera que los materiales previos entran a formar parte de una lógica artística distinta a la que pertenecían. El



segundo tipo consiste en una interrupción extrínseca a la obra misma. Lo que se altera en este caso es el lugar al que pertenece la obra, en palabras de Wees, “el contexto en el que los materiales existen normalmente y en los que parecen ‘perfectamente naturales’” (Wees, 1993:54). Al cambiarlos de entorno, los artefactos culturales se ven forzados a exponer sus funciones ideológicas menos obvias y a exponerse a la confrontación con un paradigma estético distinto a aquel en el que vieron la luz. Es decir, la misma práctica del entrecomillado o de la cita conlleva ya en sí misma una recepción analítica que favorece el descubrimiento de la lógica que dominaba la primera pieza. Este sería el tipo de interrupción que se corresponde con el proceso de reconstrucción de piezas de la historia de la danza; en este caso, el cambio de contexto no sucede entre planos o estratos culturales (de alta a baja cultura, por ejemplo), sino temporalmente: la obra se presenta en su integridad, pero en un contexto histórico-artístico posterior^{vii}. El mero hecho de exponer de nuevo ciertos materiales en el presente implicaría ya el potencial crítico gracias al cual se desvelarían una serie de códigos que en el contexto original no se percibían con tanta claridad. Curiosamente, en el caso de la danza en ocasiones se produce el efecto contrario al que se plantea en la apropiación en el ámbito del videoarte: una reescenificación, en lugar de generar una mirada crítica, crea en muchos casos una codificación de la danza original; ésta se convierte en canon, en una forma repetible y rígida, se hace preceptiva, de forma que ciertos detalles circunstanciales o eventuales de la pieza original se convierten en elementos sustanciales o gestos inalterables.

Precisamente para evitar este efecto, para que el trabajo con materiales de danza del pasado no esté asociado a una mitificación de la pieza original ni a una codificación excesiva de sus materiales, se han desarrollado una serie de estrategias en las que el cuestionamiento del proceso de recuperación en toda su complejidad llega incluso a tener prioridad sobre la obra primera misma. Éste es el caso de una serie de proyectos actuales, tales como *UA (Urheben Aufheben)* de Martin Nachbar (pieza basada en la reconstrucción de *Affectos Humanos* de Dore Hoyer), *Pupiliija, papa Pupilo y los Pupilceks* de Janez Janša (que recupera la pieza homónima de Dušan Jovanović) o *Monument G 2*, también de Janša (basada en *Monument G* del mismo director esloveno). Me detengo en un breve análisis de la primera pieza^{viii}: en el caso de *UA*, el material coreográfico de Dore Hoyer, entre otras cuestiones, representa un medio para plantear una exposición y una reflexión sobre el propio hecho de la reconstrucción, de forma que Nachbar a lo largo de la pieza desarrolla una suerte de metapraxis. Al comienzo de la pieza se dedica a la exposición lúdica de los procedimientos desplegados para la reconstrucción, tales como búsqueda en archivos, recopilación de información y primeros intentos de reproducción de los movimientos a partir del recuerdo que conserva de ellos después de haber visto la filmación). Equipado de una tiza y una pizarra, Nachbar va desglosando los diferentes estadios en el proceso de recuperación de *Affectos Humanos*. El material que conserva de este proceso lo denomina ‘autopasado’, y se presenta en el escenario por medio de ejercicios de memoria corporal, marcando posiciones y gestos que el bailarín recuerda y que va integrando paulatinamente dentro de su movimiento, de forma que sitúa el archivo en el cuerpo mismo

Precisamente en esta concepción de cuerpo del bailarín como almacén de informaciones es donde reside otro de los factores fundamentales por medio de los

cuales se cuestiona el proceso de reconstrucción mismo. Una de las múltiples ecuaciones que Nachbar escribe en la pizarra a lo largo de las pseudoexplicaciones lúdicas es: 'Hoyer ≠ Nachbar'; como el bailarín efectivamente comenta, ambos recibieron formaciones distintas, vivieron en tiempos diferentes, no han compartido los mismos intereses, lo cual se hace patente de forma intencionada en UA: a lo largo de la pieza surgen una serie de desigualdades y asperezas destinadas a provocar un efecto de choque en el espectador, una sensación de incomodidad que impide la inmersión en la estética de Hoyer y que genera un distanciamiento que necesariamente conduce a una postura crítica y reflexiva en el público. Sin ir más lejos, ya la acción misma de bailar *Affectos* en pantalones vaqueros genera perplejidad. Por otro lado, el hecho de que Nachbar baile una coreografía bastante femenina, plantea una lectura subvertida y tergiversada en la que las interpretaciones se disparan, originando nuevos sentidos. Por último -y éste pienso que es el aspecto más interesante-, el cuerpo de Nachbar ha sido entrenado en una serie de disciplinas muy distintas a las que conformaron el de Hoyer. Asociando en la pizarra con una lógica discursiva disparatada (pero absolutamente pertinente) los elementos almacén, archivo y cuerpo, Nachbar hace referencia a la concepción del éste como archivo de disciplinas de movimiento sedimentadas a lo largo del aprendizaje y de las rutinas diarias de movimiento. De esta forma se presentan dos lenguajes cinéticos simultáneamente en un mismo cuerpo (el de Nachbar) y en una misma coreografía (*Affectos Humanos*). Las coreografías de *Affectos Humanos* están marcadas por un fuerte componente expresionista, heredado de su trabajo como bailarina para la compañía de Mary Wigman. Están empapadas del estilo personal de Hoyer, de una gran complejidad técnica y un elevado nivel de abstracción; su propósito se orientaba a sentar las bases de una nueva danza, a la investigación formal del movimiento que debía servir como fundación de un lenguaje. La coreografía de Hoyer está pensada para un cuerpo formado en danza expresionista; se trata de un movimiento brusco y extremo, con una enorme carga de tensión, caracterizado por una composición estricta y precisa que exige un alto nivel de concentración y un control extremo del cuerpo. Como comenta Schuldt-Hiddemann (2004: 238), se caracteriza por la combinación de elementos opuestos, la unión de "fuerzas polares". En esta pieza se dan simultáneamente una mezcla de perfección técnica con una especie de arrebató emocional. Este tipo de movimiento difiere totalmente de la educación que ha recibido Nachbar; su cuerpo es un 'archivo' de entrenamiento y formación basado en la técnica *release*, en la que el bailarín se presenta relajado y sin tensiones. La expresión de Nachbar responde al que caracteriza a la presencia de los cuerpos en la escena desde la danza posmoderna norteamericana: pocas veces se presenta ceremonioso, sino neutro e informal, sin implicarse emocionalmente con la danza que está ejecutando. En este profundo desfase, en la radical divergencia entre lo trascendental del lenguaje de *Affectos* frente a una ejecución en este tono más desenfadado, se produce una comicidad a la que Nachbar no ha renunciado y que muestra el desajuste entre ambas estéticas, a la vez que genera la presencia de dos planos temporales distintos, dos contextos históricos en una especie de palimpsesto performativo: el de la danza de posguerra alemana y la danza contemporánea comprendida como praxis crítica e investigadora, como se verá a continuación.



Precisamente la voluntad de mostrar explícitamente el abismo insalvable entre dos paradigmas de danza (que se pone de manifiesto en el mismo intento de recuperación) es lo que señala más decididamente la creación de Nachbar como una práctica que rebasa la apropiación. Aunque como comenta el mismo Nachbar en la pieza, no se trata de *Afectos humanos*, sino de su propia interpretación de ella (lo cual se señala en la pizarra con un doble entrecomillamiento), en este caso el vínculo de recuperación no se reduce al mero uso de la obra original para unos propósitos de reescritura; los materiales del pasado y del presente, en cambio, entran en una serie de relaciones altamente complejas en las que no se puede hablar de mero uso, sino de un diálogo que tiene lugar en múltiples niveles.

Un análisis recurrente para estudiar las relaciones que se establecen entre el material original y la pieza segunda, especialmente en el ámbito de la literatura, ha consistido en aplicar la clasificación de textos transtextualidad propuestos por Gerard Genette (Genette, 1993); en efecto, al emplear estas categorías, se veía la enorme complejidad de las relaciones, ya que *UA* funcionaría tanto como paratexto (en tanto comenta e introduce el hipotexto: *Afectos Humanos*), como metatexto (vínculo crítico por excelencia, orientado a la problematización del hipotexto), así como hipertexto (texto derivado, subsidiario de otro, enmarcado en el mismo género que la primera obra). Antes de seguir por este camino, me gustaría retomar un concepto de Fredric Jameson (2008: 97-130) que puede ser más útil para pensar el tipo de relación de *UA* con *Afectos: la envoltura*. Como afirma Jameson, frente al excesivo formalismo de la intertextualidad, la envoltura se encuentra como un término inmediatamente accesible gracias a su frivolidad; por otro lado, la relación jerárquica de lo envuelto y la envoltura se mantiene, si bien se hace reversible, desde el punto de vista de que los envoltorios también pueden ser envueltos a su vez y lo envuelto puede funcionar como envoltorio de otro contenido (Jameson, 2008: 101). Esta reversibilidad es fundamental en *UA* y se hace especialmente patente en la dificultad de definir o distinguir un cuerpo de otro, en la íntima vinculación de un material de movimiento con otro. Aquí reside el punto más inquietante en esta pieza: esta acción de envolver una pieza anterior se desarrolla en la pizarra, pero también y sobre todo en el cuerpo mismo del bailarín. El espectador presencia así simultáneamente dos realidades en un sólo movimiento, percibe la copresencia de dos paradigmas de desarrollo histórico de la danza, de dos códigos que entran en relación. Estos dos cuerpos, dos tipos de movimiento y coreografías dan lugar a un tercero, el del envoltorio y lo envuelto juntos. En un cuerpo y una coreografía se revelan los diferentes tiempos que habitan la nueva pieza (*UA*), así como los diversos vectores históricos que la cruzan y determinan.

Este proceso de ‘envolver’ constituye para Jameson un procedimiento eminentemente posmoderno de trabajo con materiales previos, mediante el cual (en el ámbito de la arquitectura y en concreto en el caso de la casa de Frank Gehry) se genera un tercer espacio como resultado de una relación dialéctica entre otros dos previos: el envuelto y el envolvente; se trata de una espacialidad radicalmente nueva más allá de la tradicional que reclama una diferencia y originalidad histórica radicales. “Estas ilusiones y contradicciones fuerzan a uno a cuestionar continuamente la naturaleza de lo que ve, a alterar la definición de realidad, finalmente, desde la memoria de una cosa hasta la percepción de esa cosa” (Jameson, 2008: 101). Pero en realidad el tipo de procedimiento creativo que



encuentra Jameson en la casa de Frank Gehry apunta más allá que a una mera relación dialéctica entre dos espacios. Lo mismo podemos decir de *UA*: esta pieza responde a una forma de hacer danza que se reconoce como investigación, como una forma de pensar y filosofar, una forma de tratar de resolver problemas no filosóficos, sino específicos del propio área “de la misma forma que la novela es una forma de resolver problemas narrativos y la pintura de resolver visuales” (Jameson, 2008: 126). *UA* se entiende sobre todo como la meditación sobre una serie de problemas de la danza actual que se plantean en términos coreográficos: la imposibilidad de reactualizar un cuerpo histórico, las grandes dosis de imaginación y ficción que van asociados a todos los procesos de recuperación de la memoria^{ix}, en definitiva: de la dificultad de la reconstrucción de piezas del pasado y de la necesidad que la danza actual siente de crearlo / recuperarlo.

Una pieza como ésta desborda la práctica de la apropiación: aunque efectivamente se apropia de materiales del pasado, no se crea con ellos una narrativa nueva, sino que se trata sobre todo de pensar una paradoja, de investigar problemas inherentes a la creación de danza. Al retomar *Afectos Humanos*, Nachbar no trata sólo de trazar una línea de desarrollo histórico entre un estadio de la danza de los años sesenta y el momento actual, ni se conforma con establecer una serie de vínculos críticos o afectivos con un pasado; tampoco intenta escribir una historia antes inexistente, sino, más allá de todo esto, trata de plantear el problema mismo de la actualización de materiales coreográficos del pasado. La apropiación de *Afectos Humanos* es completamente subsidiaria de un intento de reconstrucción, lo que sitúa *UA* en el marco del nuevo paradigma de la danza comprendida como una praxis crítica o como una praxis investigadora, la cual propone una nueva forma de relacionarse con la historia. Ésta no consiste tanto en un trabajo histórico como historiográfico, preocupado por poner al descubierto y cuestionar los principios básicos sobre los que se asienta la construcción histórica. Presenta ante todo una nueva forma de relacionarse con el pasado.

Propone una alternativa a las metodologías académicas de análisis, contextualización, comentario y verificación de los resultados a los que está acostumbrado el análisis historiográfico científico tradicional. Expone procesos de conocimiento y reflexión historiográfica que, en vez de emplear los criterios académicos como el documento y una voluntad objetiva, se basa en una radicalidad subjetiva: la experiencia durante el proceso de reconstrucción, la del propio cuerpo y el archivo de códigos que se han ido sedimentando en él, en cuya actividad se plasma la historicidad del sujeto, a partir de la cual se reordenan los datos de la historia y se elabora una narración personal. La acción se basa en una afirmación individual creativa en diálogo con la historia. La relación actual del coreógrafo con la historia ya no es intuitiva, sino que se dirige hacia una cultura de la investigación.

En definitiva, obras como *UA* de Nachbar o las mencionadas anteriormente son trabajos que se sitúan en el nuevo papel de la cultura y de la investigación, con una función clara (aunque no exclusiva) de instrumento de conocimiento; el artista, con esta metodología de investigación histórica e historiográfica creativa desplegada, se sitúa en el rol del historiador, del archivista, en su actualización de una determinada tradición. Se apropia de los materiales del pasado para crear ya no tanto una nueva narrativa, sino sobre todo para plantear y exponer una serie de problemas en el ámbito de la danza vinculados a la historia y a la memoria. Usando

su propio cuerpo, el artista rompe el sistema, entra dentro de él para cuestionar las políticas dominantes de investigación histórica.

Este texto ha sido publicado en el libro HACER HISTORIA (Ed. Isabel de Naverán), tercer número de la colección CdL: Cuerpo de Letra, publicado por el Mercat de les Flors, el Institut del Teatre y en Centro Coreográfico Galego en 2010.

Notas

Replantear la historia de la danza desde el cuerpo

ⁱ Este texto ha sido escrito en el marco del proyecto "Autonomía y Complejidad. Metodologías de investigación en danza contemporánea: Brasil, Eslovenia, España, Turquía" HAR2008-06014-C02-01 apoyado por el Ministerio de Ciencia e Innovación 2009-2011.

ⁱⁱ Janez Janša así describe su pieza *Monument G2* (Janez Janša en el taller en AZALA, 24 de febrero 2010) ; Yvonne Hardt emplea el término de apropiación para aludir el trabajo de reconstrucción *UA* de Martin Nachbar (Hardt, 2008: 193).

ⁱⁱⁱ No obstante, existe algún intento interesante de reconstrucción de públicos, como el proyecto *What's Welsh for Performance?* de Heike Roms, una reconstrucción de la escena de la performance en Gales. La forma de 'reconstruir' el público se basaba en implicarlo en el proceso mismo de reconstrucción, de forma que se accionaban ciertos mecanismos en la recuperación de la memoria comunal de la vivencia de un hecho.

^{iv} Nota del editor: el texto "El 'salto de tigre': Un método para reexplicar la historia de las escenas locales" de Ana Vujanović, presente en este volumen, recoge una reflexión sobre las experiencias que tanto Vujanović como Saša Asentić vivieron en torno a este proyecto.

^v Una excelente recopilación de textos sobre este tipo de proyectos es el número 117-118 de MASKA (AA.VV., 2008)

^{vi} La premisa básica situacionista era la de reutilizar las creaciones culturales ya existentes, en lugar de crear nuevos objetos. De ahí la afirmación: "no hay un arte situacionista, sino un uso situacionista del arte".

^{vii} Es precisamente esta diferencia temporal la que permite que se establezca una relación dialogal productiva entre ambos textos, el original y el derivado. Así lo explica Katherina Zakravsky: "Sólo si hay una distancia entre el otro mundo del primer evento y las circunstancias de la reconstrucción, sólo si la discontinuidad histórica de estos eventos está garantizada, puede tener lugar el reflejo mutuo de estas dos singularidades (Zakravsky, 2007:62)."

^{viii} Martin Nachbar lleva nueve años dedicado a la reconstrucción de este ciclo de danzas de 1962 de la bailarina expresionista Dore Hoyer. A lo largo de esta investigación ha ido presentando los diferentes estadios de su trabajo en una serie de formatos como lecturas, *lecture-performances*, charlas o piezas escénicas. La última versión de su reconstrucción (2009) es la que comento en estas páginas.

^{ix} De hecho, en *UA* se le concede al espectador la oportunidad de experimentar con la memoria y la reconstrucción. En el desglose de *UA* que Nachbar organiza en la pizarra, el número 7 corresponde a la reconstrucción de Miedo (*Affectos Humanos* consiste en un ciclo de danzas compuesto de 5 partes, cada una de ellas dedicada a una emoción: vanidad, codicia, odio, miedo y amor), mientras que la parte 8 lleva el título de Recuerdo. Tras ejecutar la coreografía de la parte 7, Nachbar se quita la grabadora que llevaba puesta (y cuya existencia el público ignoraba), abandona el escenario y deja al espectador con el sonido reproducido de toda la parte 7 delante del escenario vacío para que rememore y reconstruya en su imaginación, sobre el espacio real y con ayuda de su memoria y del sonido del pasado inmediato, la coreografía que acaba de presenciar. La recepción analítica requerida por parte del espectador no se limita así a la observación detallada de la pieza, sino que se extiende a los propios procesos individuales de construcción de la memoria.

Bibliografía

A.A.V.V. (1993), *Desmontaje: Film, vídeo / apropiación, reciclaje*, Valencia, IVAM. Institut Valencià d'Art Modern; MNCARS. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Arteleku; Kijkhuis. World Wide Video.

A.A.V.V. (2008), *History – experience – archive*: Maska vol. XXIII, 117-118, Ljubljana.

BENJAMIN, WALTER (2008), *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México D. F.: Ítaca y UACM.

BETSY FISHER (2002), *Creating and Re-creating Dance. Performing Arts related to Ausdruckstanz*, Helsinki: Theatre Academy.

BOURRIAUD, NICOLAS (2007), *Postproduction. Culture as screenplay: how art reprograms the world*, New York: Lukas & Sternberg.

WEES, WILLIAM C.(1993), *Recycled Images. The art and Politics of Found Footage Films*, New York: Anthology Films Archives.



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

GADAMER, HANS-GEORG (1990), *Wahrheit und Methode*, Tübingen: Mohr Siebeck.

GENETTE, GERARD (1993), *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

HARDT, YVONNE (2007), "Reconstructing Dore Hoyer's Affectos Humanos", en Sabine Gehm, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke (eds.), *Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, Bielefeld: Transcript, pp. 193-200.

HISPANO, ANDRÉS (2005), "- ¿Y qué harás para vivir? - Robaré", en *Plagiarismos*, Catálogo de la exposición, Madrid, La Casa Encendida, pp. 39-43.

JAMESON, FREDRIC (2008), *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, Londres y Nueva York: Verso.

KATHERINA ZAKRAVSKY (2007) "On Pupiliija Re-enacted", en *Frakcija. Performing Arts Journal*, n. 42, Zagreb, pp. 58-65.

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS (1991), *La condición posmoderna*, Buenos Aires: Red editorial Iberoamericana.

SCHULDT-HIDDEMANN, GARNET (2004), "Ganz oder gar nicht: Dore Hoyer", en Amelie Soyka (ed.), *Tanzen und tanzen und nichts als tanzen. Tänzerinnen der Moderne von Josephine Baker zu Mary Wigman*, Berlin: Aviva, pp. 234-246.

VERWOERT, JAN (2007), "Living with Ghosts: From Appropriation to Invoction in Contemporary Art", en *Art&Research*, Vol.1, n. 2., <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/verwoert.html>. (Último acceso: marzo de 2009)



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. www.arte-a.org. artea@arte-a.org