

**Reseña sobre lecturas emergentes y danza contemporánea**  
**(Extracto y reciclaje de la introducción al libro *Lecturas Emergentes sobre Danza Contemporánea. Nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile*)**

Por Adeline Maxwell □

**Resumen:**

Este artículo proviene de un trabajo de reciclaje de la introducción escrita, durante el año 2014, para libro *Lecturas Emergentes sobre Danza Contemporánea. Nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile* (ed. Adeline Maxwell), publicado el 2015 por LOM y producido por el Núcleo de Investigación sobre Corporalidad y Artes Escénicas. Dicho libro es una edición compilatoria de diversos artículos que despliegan ideas, preguntas, propuestas y relatos que se entrelazan para crear un diálogo, un tránsito espontáneo que invita a visitar los paisajes repletos de cuestionamientos infinitamente posibles que se pueden apreciar en la danza contemporánea. La variedad de escritos de tal libro refleja también la diversidad de sus autorxs, alejadxs del mundo de la academia o relacionadxs con este -de la licenciatura al doctorado-, provenientes de diferentes universos y con experiencias variadas -de la danza, pasando por la filosofía, a la antropología, dando espacio a la transdisciplina-, que aventuran nuevas lecturas que sin duda podrían significar un enriquecimiento del panorama de la reflexión crítica sobre las artes, específicamente sobre la danza, y más específicamente aún en Chile.

**Palabras-clave:** Danza Contemporánea, categorías estéticas, relaciones cronológicas.

Hablar de (o escribir sobre) danza contemporánea es entrar en terreno incierto, como lo demuestran los numerosos trabajos, obras, diálogos y estudios que intentan identificarla, comprenderla e incluso cuestionarla. Hablar de danza contemporánea es entrar en una selva donde se atraviesan lianas y malezas: Contextos históricos y sociales, transferencias culturales, conceptos filosóficos, categorías

---

Adeline Maxwell es doctora en Artes Escénicas especialidad Danza, diplomada en Investigación Social sobre el Cuerpo y en Historia del Arte. Docente universitaria así como en asociaciones y colectivos independientes, es fundadora y codirectora del Núcleo de Investigación sobre corporalidad y Artes Escénicas. Entre sus últimas publicaciones se encuentran *Lecturas Emergentes sobre Danza Contemporánea* (LOM, 2015) libro del cual es la compiladora y editora, *DanzaSur, Viaje por el Continente de las Maravillas* (CNCA, Contramaestre, 2016), *Choreography and Corporeality: Relay in Motion* (Palgrave, 2016), “Creative disclosing and appropriation of otherness: New horizons for a discipline that was called dance” en *Postdance MDT* (Routledge, 2017) y *Danse contemporaine. Nouvelles pratiques de résistance au Chili* (Ed. de la Marge, 2017). Maxwell es también parte del comité de lectura de la revista de la Association des Chercheurs en Danse (aCD), editora de contenidos de la plataforma “DanzaSur”, conductora del taller nómada “Cartografías Imaginarias”, asesora teórica del Festival Montpellier Danse y parte del jurado especializado del Mestrado em Dança de la Universidade Federale da Bahía (UFBA), Brasil. Ha creado el Encuentro sobre Danza y Género así como el Festival en Espacio No-Urbano. Actualmente efectúa un post-doctorado en la Universidad Paul-Valéry Montpellier III sobre Post-identidad y Comunidad en Danza Contemporánea Sudamericana: *Cuerpos danzantes decoloniales*.

estéticas, prácticas artísticas y reflexivas, influencias, formas ideológicas, políticas culturales, cuestionamientos disciplinares y un merecido etc. Perderse en esta jungla sin tomar una ruta trazada, sino buscando espacios para circular entre los matorrales, aparece como un ejercicio interesante que permite descubrir ciertos claros, entrando en ellos o simplemente observándolos desde la cima de un árbol sin necesariamente pretender “una definición”.

Lo que se propone en el libro *Lecturas Emergentes sobre Danza Contemporánea. Nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile* no es entonces un “todo” con inicio, desarrollo y final, con un punto de vista único y modos de generar conocimiento homogéneos. Haciendo honor al concepto que reúne a sus autorxs (emergentes), no se encuentra en él un escrito lineal, regido por un camino para llegar a un resultado, a un objetivo o a una respuesta, sino ideas, preguntas, propuestas y relatos que se entrelazan para crear un diálogo, un tránsito espontáneo que invita a revisitar los paisajes repletos de cuestionamientos infinitamente posibles que se pueden apreciar en la danza contemporánea. La variedad de escritos de tal libro refleja también la diversidad de sus autorxs, alejadx del mundo de la academia o relacionadx con este -de la licenciatura al doctorado-, provenientes de diferentes universos y con experiencias variadas -de la danza, pasando por la filosofía, a la antropología, dando espacio a la transdisciplina-, que aventuran nuevas lecturas que sin duda podrían significar un enriquecimiento del panorama de la reflexión crítica sobre las artes, específicamente sobre la danza, y más específicamente aún en Chile.

La intención de este texto preciso -el que escribí en aquel pasado “ahora” viernes 24 de octubre del 2014, 12:52 y que hoy, después de tres años, retomo, pensando en las “efímeras” artes escénicas en las que, según las teorías provenientes de los *Performance Studies*, cada instante es irreplicable y sólo puede ser “representado” por uno “posterior”<sup>1</sup>- no es sino ilustrar la multiplicidad de visiones que puede contener lo nombrado como danza contemporánea para introducir el recorrido vagabundo que ha unido a lxs autorxs a compartir sus reflexiones. Para muchxs la respuesta es evidente, la danza contemporánea es aquella que se efectúa “ahora”. Pero la cosa se complica si comprendemos lo contemporáneo en la danza como “una relación singular con el propio tiempo, que se adhiere a éste y, a

---

<sup>1</sup> Sobre el debate entre “la fugacidad” de las artes escénicas y su relación al archivo recomiendo leer los interesantes textos: SCHNEIDER, Rebecca, “Los restos de lo escénico (reelaboración)”, DE NAVERAN, Isabel (ed.), *Hacer historia, reflexiones desde la práctica de la danza*, Mercat de les flors, Alcalá, 2010. TAYLOR, Diana, *The Archive and the Repertoire*, Duke University Press, Durham, 2003. LEPECKI, André, *Agotar la danza, Performance y política del movimiento*, Mercat de les Flors, Alcalá, 2008.

la vez, toma su distancia; más exactamente, una relación con el tiempo que se adhiere a éste a través de un desfase y un anacronismo”<sup>2</sup> y no como un sinónimo exacto de “ahora”.

Por un lado, cuando pensamos que el término danza contemporánea es utilizado en Chile desde los años 70, por no nombrar otros lugares donde esta noción aparece más temprano aún, nos instalamos en lo contemporáneo desde un punto de vista cronológico y no necesariamente estético. Durante los años 70 existían en este país artistas cuya práctica era autodenominada danza contemporánea, práctica que, sin duda, tanto por su historicidad como por su contexto, podría diferenciarse estéticamente de muchas de las producciones observadas como parte de la danza contemporánea actual. Sin embargo, sería absurdo negar que la danza contemporánea realizada durante los años 70 era efectivamente la danza contemporánea de “esos” años: ¿El “ahora” podría entonces ser un lapso de tiempo de 40 años o más?

Por otro lado, la danza que se hace “ahora” es infinitamente variada (inclusive si vamos más allá y en vez de pensar únicamente en el “ahora” pensamos en el “aquí y el ahora”). La danza de repertorios ancestrales, la danza proveniente de tradiciones heredadas de siglos atrás también se efectúa ahora, pero lxs mismxs artistas, tanto lxs que se autoproclaman como artistas de la danza contemporánea como aquellxs que no lo hacen, efectúan una distinción. Esta vez nos situamos en lo contemporáneo desde un punto de vista estético y no cronológico. Por dar ciertos ejemplos, generalmente la danza clásica que se hace hoy no se considera danza contemporánea y la danza “folclórica” tampoco entra en la casilla. Se excluyen muchos otros tipos de danza, aunque hayan sido creados recientemente. Sin embargo, se puede apreciar que se auto-denominan como artistas de la danza contemporánea una enorme cantidad de creadores proviniendo de territorios muy diferentes, con propuestas de una heterogeneidad asombrosa, con metodologías, lenguajes, influencias, formaciones, técnicas, acercamientos a otras artes y a otras disciplinas, ideas, aspiraciones, recorridos, gustos, usos del cuerpo, de la escena (o no escena) y sus artificios, etc. absolutamente diversos. ¿Será entonces que más que un estilo o tipo identificable de danza, más que una técnica o un conjunto de técnicas, más que un movimiento, más que una corriente artística, la danza contemporánea es una auto-categorización que - aunque para algunxs sea arbitraria- tiene la especificidad de ser auto-adjudicada dentro de una pluralidad de concepciones?

---

<sup>2</sup> AGAMBEN, Giorgio, *Desnudez*, Anagrama, Barcelona, 2011, p. 18.

La danza contemporánea como auto-categoría discutible puede a la vez acercarse o diferenciarse, por ejemplo, de la danza postmoderna e incluso de la danza moderna, que a pesar de su aproximación a definiciones temporales conllevan ciertos principios estéticos, que, aunque sean absolutamente debatidos, las encierran en ciertas formas que tienen que ver con el cuestionamiento de “lo anterior” en una suerte de cronología histórica (eurocéntrica y observada desde un prisma absolutamente parcial) de movimientos artísticos. Lo moderno por ejemplo, es una categoría que se definiría en relación al reconocimiento de una voluntad de renovación, a una actitud hostil hacia el pasado, rechazando no sólo las ideas, sino también las formas “antiguas”. Sería, entonces, una cuestión de “oposición y conciencia de ruptura”<sup>3</sup>, que diferiría de un período anterior y afirmaría otra cosa que lo que fue. Sin embargo, y al igual que lo hemos visto con la idea de lo contemporáneo:

Si lo *moderno* es lo nuevo<sup>4</sup>, a medida que pasa el tiempo lo que es *moderno* deja de ser moderno y así aparecen nuevas formas de ruptura, nuevas modernidades que se oponen a lo que, anteriormente, fue moderno. La famosa “ruptura moderna con la tradición” ha durado suficientemente para producir su propia tradición.<sup>5</sup>

De esta manera, “lo moderno existe sólo en relación con un anterior”<sup>6</sup> y lo que es moderno puede evolucionar y variar según los periodos de su propia historia. Y es allí donde aparece entonces la gran pregunta: ¿Cuándo comienza y cuándo termina la modernidad? Dicho cuestionamiento posee una multiplicidad de respuestas, muchas con elocuentes argumentos que las validan según el contexto de utilización del término o que confluyen en una suerte de incógnita variable, aceptando la pluralidad de terrenos a través de los cuales esta noción circula. En cuanto a la danza moderna, se puede enunciar, con ciertas reservas, que esta apareció entre finales del siglo 19 y principios del siglo 20 como una forma de contestación frente a la tradición hegemónica del ballet clásico.

Históricamente se suele nombrar un primer momento de ruptura, formado principalmente por Isadora Duncan, Loïe Fuller y Ruth St. Denis en Estados Unidos, así como Rudolf von Laban, Mary Wigman y Kurt Jooss en Alemania. Este proceso terminó finalmente por consolidar nuevas formas de hacer danza, que fueron clasificadas como danza moderna, pasando, en la mayoría de los casos, de la

---

<sup>3</sup> SOURIAU, Anne (ed.), *Vocabulaire d'Esthétique*, Quadrige PUF, 2004, Paris, p. 1018.

<sup>4</sup> El término “moderno” está relacionado con “lo nuevo” antes que nada por su etimología. La nota es mía.

<sup>5</sup> ROSENBERG, Harold, *The Tradition of the New*, KOSTELANETZ, Richard (ed.), Collier Books, New York, 1965, p. 11.

<sup>6</sup> SOURIAU, *Vocabulaire d'Esthétique...*, *op. cit.*, p. 1018.

experimentación a la academización. La idea de danza moderna es, hasta ahora, controvertida ya que el fenómeno, más que “modernista”<sup>7</sup>, responde más bien a un acto “romántico” que con el tiempo se fortaleció en términos de modernidad y al que se le puede añadir la propia heterogeneidad de estilos que se conjugaron como modelos modernistas. Es posible decir entonces que lo moderno en danza siempre tuvo un carácter “ambiguo y potencialmente contradictorio por la forma en que intentó criticar lo que son las condiciones de su propia posibilidad.”<sup>8</sup> Por ejemplo, para la historiadora estadounidense de la danza Sally Banes, la “danza moderna, a pesar de la relación cronológica con las otras artes modernas, no aplica los mismos principios estéticos que estas.”<sup>9</sup> Banes va más lejos aún proponiendo la teoría según la cual “la *danza moderna* no ha sido jamás realmente *modernista*.”<sup>10</sup> Para esta autora:

Los inicios de la danza moderna comprometieron tanto la forma como el contenido; paralelizaban la ruptura simultánea de las artes visuales del modernismo -aunque la danza moderna nunca fue realmente modernista en el sentido de Greenberg<sup>11</sup>-.<sup>12</sup>

Esta afirmación indica, por tanto, que la danza moderna, a pesar de la relación cronológica, e incluso ideológica, con otras formas de arte modernas, no aplica completamente los mismos principios estéticos que estas últimas. Banes justifica su afirmación explicando que la reflexión sobre las propiedades del *medium* del arte, la exposición de sus cualidades esenciales, así como la eliminación de todo contenido externo a él, que define el modernismo en las artes, nunca ha caracterizado a la danza moderna:

La reflexividad modernista requiere algo más, es decir, que los elementos formales del trabajo abstracto sean considerados como reveladores de las características esenciales del medio de expresión. Históricamente, esto implica una dimensión semántica adicional -que

---

<sup>7</sup> Relativo al arte moderno y a sus vanguardias.

<sup>8</sup> BURT, Ramsay, “Modernism, Masculinity and Sexuality in Nijinsky’s *L’Après-midi d’un faune*”, BRIGINSHAW, Valerie, BURT, Ramsay, *Writing Dancing Together*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2009, p. 43.

<sup>9</sup> BANES, Sally, *Writing Dancing in The Age of Postmodernism*, Wesleyan University Press, London, 1994, p. 302.

<sup>10</sup> BANES, Sally, *Terpsichore en Baskets. Postmodern Dance*, Chiron, Paris, 2002, p. 19.

<sup>11</sup> Clement Greenberg (1909-1994) fue un polémico crítico de arte estadounidense. Es probablemente el teórico que ha levantado más problemáticas acerca del arte moderno y la pintura estadounidense. Su nombre queda asociado al expresionismo abstracto y al triunfo de la Escuela de Nueva York. Era cercano a Jackson Pollock y a Lee Krasner. Cf. CABANNE, Pierre, *Dictionnaire des arts*, Éd. de l’amateur, Paris, 2000, p. 432.

<sup>12</sup> BANES, *Writing Dancing...*, *op. cit.*, pp. 304-305.

la obra no sólo sea en sí misma- que concierna también el hecho de ser el tipo de cosa que es.<sup>13</sup>

Así, dado que la danza moderna se conformaría más bien como un estilo simbolista y expresionista, podemos entender por qué Banes afirma que este tipo de danza no “calza” con los principios estéticos buscados en los movimientos modernistas del arte. A partir de los años sesenta, una nueva generación de bailarinxs, auto-denominadxs como postmodernxs comenzó a realizar exploraciones artísticas donde la ruptura de códigos iba más allá de la búsqueda de expresión de un mensaje:

Dado que las preocupaciones de la generación anterior eran lo simbólico y lo expresivo (en vez de lo abstracto), una forma de romper con la tradición de la *modern dance* fue adherir a las inquietudes -reflexivas- modernistas y explorar los dispositivos que construyen la danza.<sup>14</sup>

Las nuevas estrategias de estxs coreógrafxs, que estaban lejos de la estilización del movimiento y de las estructuras legibles de la danza moderna, serían tal vez más apropiadas a una lectura efectivamente modernista de la danza. Sin embargo, algunos aspectos de la danza postmoderna también coinciden totalmente con las nociones postmodernas observadas en las otras artes (y con ello podemos comprobar cómo es fácil caer en la peligrosa trampa de las categorizaciones estéticas sin otro fin que el de la clasificación).

El término postmodernidad fue introducido en los años sesenta por Daniel Bell, en su libro *The End of Ideology*<sup>15</sup>, aplicándolo a un nuevo estilo arquitectónico. En ese tiempo, el concepto se comenzó a utilizar en la música y las artes en general, implicando un tejido personalizado y a menudo lúdico con elementos históricos, materiales vernáculos, influencias de otras culturas, intercambios entre formas artísticas, nuevas relaciones con el público, etc. Pero no es hasta 1979<sup>16</sup>, cuando Jean-François Lyotard la retoma en el título de su libro *La condición postmoderna*<sup>17</sup>, obra que se convirtió en un referente para

---

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 305.

<sup>14</sup> *Ibíd.*

<sup>15</sup> BELL, Daniel, *The End of Ideology: On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties*, Free Press, New York, 1965.

<sup>16</sup> Nótese que la coreógrafa Yvonne Rainer ya había denominado su práctica creativa y la del grupo de artistas del *Judson Church Theater* como “danza postmoderna” a principios de los años 60.

<sup>17</sup> LYOTARD, Jean-François, *La condition Postmoderne. Rapport Sur le Savoir*, Éd. de Minuit, Paris, 1979.

la definición de la postmodernidad, que el concepto ganó un importante lugar en el vocabulario filosófico y sociológico, aunque se mantendrá siempre impreciso y sujeto a muchas controversias.

Por una parte, para el recientemente fallecido filósofo francés Michel Bernard lo postmoderno se comprende “sólo en relación a lo moderno, suponiendo seguirlo cronológicamente y axiológicamente, se define por subvertir la modernidad, por el rechazo de la idea misma de progreso, por el rechazo de todos los valores referenciales.”<sup>18</sup> Pero por otra parte, Lyotard sugiere que la modernidad estaría agotada y que, por lo tanto, lo postmoderno representaría el fin de la modernidad o el fracaso del proyecto moderno. Lo moderno sería considerado altamente racional y rígido, mientras que lo postmoderno parecería irracional y flexible. Sin embargo, el propio Lyotard reconoce que la postmodernidad es parte de lo moderno, ya que participa de la idea modernista según la cual “todo lo que es recibido proviniendo de un ayer debe ser sospechado”<sup>19</sup>, que es posible y necesario romper con la tradición e instaurar una forma de vivir y de pensar absolutamente nueva. Tal ruptura, añade el filósofo, es “más bien una forma de olvidar o de reprimir el pasado [...] más que de sobrepasarlo.”<sup>20</sup> Se trata entonces de una “categoría que es doblemente ambigua respecto a la primera ambigüedad de la modernidad.”<sup>21</sup> Esta categoría no puede entonces comprenderse únicamente en términos de “*período* histórico cronológicamente determinable, sino fuera de los límites históricos asignables.”<sup>22</sup> Y esto debido a que:

Si lo moderno es lo que existe “hoy”, lo postmoderno sólo puede ser lo que aún no existe. Sin embargo, podemos admitir el concepto postmoderno para indicar, no un futuro, sino un hoy que se distingue de una modernidad que comienza a caducarse y agotarse.<sup>23</sup>

De este modo, lo postmoderno, que supone que “en la época misma de la modernidad, sea posible escapar de esta modernidad”<sup>24</sup> podría definirse como una actitud o como un espíritu de la época. En artes, lo postmoderno no sería entonces un simple movimiento o una corriente estética, sino más bien una nueva sensibilidad que se expresa. El arte postmoderno se concibe como un arte inquieto por la

---

<sup>18</sup> BERNARD, Michel, “Généalogie et pouvoir d’un discours : De l’usage des catégories, moderne, contemporain à propos de la danse”, *Rue Descartes*, 2004, N° 44, p. 22-23.

<sup>19</sup> LYOTARD, Jean-François, *Le Postmoderne Expliqué aux Enfants*, Galilée, Paris, 1986, p. 28, 114-115.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>21</sup> BERNARD, “Généalogie et pouvoir...”, *op. cit.*, p. 23.

<sup>22</sup> CHARLES, Daniel, *La fiction de la postmodernité selon l’esprit de la musique*, PUF, Paris, 2001, p. 22.

<sup>23</sup> SOURIAU, *Vocabulaire d’Esthétique...*, *op. cit.*, p. 1018-1019.

<sup>24</sup> CHARLES, *La fiction de la postmodernité...*, *op. cit.*, p. 11.

memoria en un mundo moderno que viviría en la destrucción y el olvido. Con lxs coreógrafxs de la danza postmoderna nos encontramos con la ironía, el juego, las referencias históricas acríicas, nuevas relaciones artísticas con el público, así como un carácter transdisciplinario inédito.

Esta contradicción nos indica entonces que la danza postmoderna no es definible de manera absoluta. Lxs artistas de este movimiento podrían ser asociadxs a la vez con el modernismo y con el postmodernismo en las otras artes. Sus obras eran a menudo abstractas y reflexivas, pero también inmersas en el cotidiano, examinando las convenciones históricas y vernáculas.

¿Dónde se encuentra la danza contemporánea en todo esto? Es posible que la llamada danza contemporánea sea una categoría con la posibilidad de englobar muchas más formas -principalmente aquellas que pueden considerarse modernas o postmodernas-, mientras sea auto-adjudicada (aunque, afortunadamente, siempre haya quienes discutan dichas categorizaciones).

Para muchxs el término danza contemporánea no significa nada, no es válido o no sirve para una buena comprensión de los fenómenos estéticos. Sin embargo -aunque esas afirmaciones parezcan más una opción enunciativa que otra cosa-, entonces: ¿Porqué esa necesidad de auto-categorizarse? La clasificación estética e histórica de las diferentes disciplinas artísticas puede responder a una necesidad de organización para una mejor comprensión de sus prácticas, pero eso no es suficiente para explicar esa necesidad de encasillar, que, como ya hemos visto, muchas veces es arbitraria o se basa en justificaciones ligeras que atañen más a lo cronológico que a la materia artística misma. De esta necesidad surgen categorías y términos que “se inscriben en el marco de una designación discursiva”<sup>25</sup>, como es el caso de lo llamado moderno, postmoderno y contemporáneo. Estas categorías:

Implican un deseo de enunciación que proviene de una búsqueda de identificación, delimitación. [Se trata también de] un deseo de valoración por la supremacía de un de juicio de valor, como medio de comparación.<sup>26</sup>

Sin embargo, las categorizaciones de los movimientos artísticos, por la asignación de designaciones “valorizadoras”, producidas por lxs historiadorxs y teóricxs del arte, son a menudo reestudiadas y

---

<sup>25</sup> BERNARD, “Généalogie et pouvoir...”, *op. cit.*, p. 21.

<sup>26</sup> *Ibid.*



puestas en duda, a medida que el tiempo pasa y que nuevas problemáticas aparecen. Así sucedió con el anuncio triunfal del “fin del arte” de Arthur Danto<sup>27</sup>, en los años 70, refiriéndose a las artes visuales y a su tendencia reflexiva de puesta en duda del concepto mismo de arte que será retomada por otras disciplinas creativas, especialmente las de la escena, y reactualizada en una redefinición perpetua de los límites entre el arte y la vida.

Las categorías comienzan a desvanecerse, y no únicamente entre las diferentes disciplinas y entre sus “fases” temporales. Pero la necesidad de identificación es fuerte y la deconstrucción misma de las categorías conlleva a construir o a (re)producir otras, a través de nuevos procedimientos. Las categorías fluctúan y reaparecen al menor intento de “designación discursiva”, tanto los *ready-mades* de Marcel Duchamp -quien, es necesario recordar que durante su carrera artística ha sido catalogado de impresionista, futurista, dadaísta, artista contemporáneo y charlatán-, las performances de Joseph Bueys, como las “obras” de “no-danza” del francés Boris Charmatz son incluidas en la vasta categoría del arte contemporáneo donde rebota un eco en las paredes del museo: ¿Acaso el arte no es otra cosa que la idea?

Asimismo con la problemática de las vanguardias, que se vienen sucediendo desde los primeros manifiestos modernistas, aquellos de todos los “ismos” que tanto cambiaron la percepción del arte, conllevando inevitablemente a la pregunta, válida desde los inicios del dadaísmo, pasando por el situacionismo hasta la danza contemporánea más actual: ¿Qué es la vanguardia cuando se convierte en un producto de masa comercializable?

En el caso de la danza contemporánea el cuestionamiento por su categoría podría también tomar otro camino que se relaciona con la necesidad de pertenecer a una comunidad que da un cierto estatus y eso, combinado inexorablemente a la comercialización pues ¿Cómo vender un producto que no tiene nombre? Ser “parte de”, hacer tal o tal tipo de danza implica, aunque sea de manera inconsciente, un cierto reconocimiento, que puede existir únicamente entre lxs pares, que va de la mano con la legitimización de una posición, haciendo un uso estratégico de la categoría. Este uso muchas veces está ligado con una necesidad exterior, por ejemplo para relacionarse con la institución, más que con una verdadera necesidad interior, protegiéndose en un contexto que no puede ser cuestionado y que incluye o excluye ciertos discursos críticos.

---

<sup>27</sup> DANTO, Arthur, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999.

Pero también esa auto-categorización proviene a menudo de un deseo de identificarse y entender su propia práctica, lo que es perfectamente comprensible en el universo de la danza contemporánea que reúne de manera ecléctica tantas formas.

Por eso es posible leer o escuchar descripciones infinitamente variadas sobre la danza contemporánea: Como sinónimo de creación perpetua (y ya no una acumulación de repertorio), de investigación corporal y escénica -muchas veces acompañada o fusionada con la investigación teórica-, como movimiento que cristaliza en el cuerpo un pensamiento contemporáneo o un contexto del “aquí y del ahora”, como práctica holística, como nueva ruptura frente a cánones creativos de representación, como provocación, como alejamiento de formas hegemónicas narrativas, como corriente ligada a su historicidad, como creación ya no separada de otras disciplinas artísticas y de producción de conocimiento (multi/pluri/trans/inter/anti/in/disciplina), como arte experimental, como conformación de relaciones horizontales con el espectador y entre artistas, como práctica inseparable de lo cotidiano, como expresión de la subjetividad, como práctica escénica sin necesidad de “decir nada”, como modo de resistencia ideológica a través del cuerpo<sup>28</sup>, como pastiche de “modos de hacer”, como libertad generada a través de metodologías individuales, como nueva forma de creación en colectivo, como autocrítica, como arte críptico (y muchas veces elitista), como experiencia somática transformadora, como teatralidad, como conciencia del espacio común de la experiencia estética escénica, como búsqueda permanente, como cuestionamientos hacia la propia disciplina de la danza, etc.

Termino con una anécdota que, aunque risible, no deja de esclarecer ciertas formas de pensar la danza y de ofrecer aún más cuestionamientos interesantes sobre la problemática de la categorización de la danza contemporánea (y la danza en general): En julio del 2002 el festival irlandés de danza en aquel entonces llamado *International Dance Festival Ireland* y hoy denominado *Dublin Dance Festival*, recibió una querrela de parte de uno sus espectadores denominado Raymond Whitehead por “contrato incumplido y falsa publicidad”. La demanda recibida por los tribunales irlandeses explicitaba que el coreógrafo francés Jérôme Bel, considerado como un representante de la danza contemporánea, exhibía

---

<sup>28</sup> La obra de la artista visual estadounidense Barbara Kruger *Your Body is a Battleground* (1989): “Tu cuerpo es un campo de batalla”, otorgará al mundo esa frase clave, que resume el pensamiento feminista influenciado por los trabajos de Michel Foucault, alcanzando a varias generaciones de artistas y activistas. Dicha frase es retomada en los estudios en danza, en primera instancia, por Sally Banes y luego por la recientemente fallecida teórica de la danza Laurence Louppe para escribir sobre danza postmoderna y danza contemporánea como prácticas de resistencia frente a lo hegemónico y a los valores sexistas de roles binarios y heteronormados de género.

en su obra epónima (creada en 1995) un atentado a la moral -en la pieza se puede observar al intérprete Frederick Saquette desnudo recubriendo su pene con su escroto- que no tiene nada que ver con la danza, exigiendo 38.000 euros en daños y perjuicios como compensación para el espectador afectado.

En palabras de ese propio espectador, Raymond Whitehead: “La obra no contenía ni un sólo paso de danza”. Más allá del hecho que la corte irlandesa haya tomado en serio este juicio, aunque el *International Dance Festival Ireland* haya sido exculpado dos años más tarde -y aunque el propio Bel se considera como creador de la denominada “no-danza”-, es interesante pensar justamente ¿Cuál es la idea que un x se puede hacer de la danza? Y, más específicamente la posibilidad que nos otorga la danza contemporánea de preguntarnos: ¿Existe alguna idea en especial que hacerse de la danza?

### **Referencias bibliográficas:**

AGAMBEN, Giorgio, *Desnudez*, Anagrama, Barcelona, 2011.

BANES, Sally, *Terpsichore en Baskets. Postmodern Dance*, Chiron, Paris, 2002.

\_\_\_\_\_, *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, Wesleyan University Press, Middletown, 1994.

BELL, Daniel, *The End of Ideology: On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties*, Free Press, New York, 1965.

BERNARD, Michel, “Généalogie et pouvoir d’un discours : De l’usage des catégories, moderne, contemporain à propos de la danse”, *Rue Descartes*, 2004, N° 44, p. 22-23.

BURT, Ramsay, “Modernism, Masculinity and Sexuality in Nijinsky’s *L’Après-midi d’un faune*”, BRIGINSHAW, Valerie, BURT, Ramsay, *Writing Dancing Together*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2009.

BUTLER, Judith, *Lenguaje, poder e identidad*, Síntesis, Madrid, 1997.

CABANNE, Pierre, *Dictionnaire des arts*, Éd. de l’amateur, Paris, 2000.

CHARLES, Daniel, *La fiction de la postmodernité selon l’esprit de la musique*, PUF, Paris, 2001.

DANTO, Arthur, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999.

DE CERTEAU, Michel, *La Invención de lo Cotidiano I. Artes de Hacer*, Iberoamericana, México, 2000.

FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo*, Abada, Madrid, 2004.

LEPECKI, André, *Agotar la danza, Performance y política del movimiento*, Mercat de les Flors, Alcalá, 2008.

LOUPPE, Laurence, « Qu'est-ce qui est politique en danse ? », *Nouvelles de Danse*, “Danse et Politique, N°30, Contredanse, Bruselas, 1997.

LYOTARD, Jean-François, *Le Postmoderne Expliqué aux Enfants*, Galilée, Paris, 1986.

SCHNEIDER, Rebecca, “Los restos de lo escénico (reelaboración)”, DE NAVERAN, Isabel (ed.), *Hacer historia, reflexiones desde la práctica de la danza*, Mercat de les flors, Alcalá, 2010.

SOURIAU, Anne (ed.), *Vocabulaire d'Esthétique*, Quadrige PUF, Paris, 2004.

TAYLOR, Diana, *The Archive and the Repertoire*, Duke University Press, Durham, 2003.

VATTIMO, Gianni, *La Sociedad Transparente*, Paidós, Buenos Aires, México, 1989.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, Crítica, Barcelona, 1988.