

TERPSÍCORE EN ZAPATILLAS DE DEPORTE: INTRODUCCIÓN

Sally Banes

Cuando Yvonne Rainer comenzó en los años sesenta a emplear el término “postmoderno” para definir el trabajo que ella y sus coetáneos estaban realizando en Judson Church y otros espacios, lo hizo en sentido cronológico. Su generación sucedía a la danza moderna, término que en su origen incluía a prácticamente toda danza-teatro que partía del ballet o del arte popular, pero que al final de los años cincuenta había definido su estilo y su teoría emergiendo como un género coreográfico específico basado en el empleo de movimientos estilizados y estructuras muy claras (tema y variaciones, ABA, etc.), y cuyo propósito era transmitir emociones y mensajes sociales. La composición coreográfica se apoyaba en elementos expresivos tomados del teatro tales como la música, el atrezzo, la iluminación y el vestuario. Las aspiraciones de la danza moderna, anti-académica por antonomasia, compaginaban lo primitivo y lo moderno. Gravedad, disonancia y una potente horizontalidad del cuerpo fueron herramientas para describir la estridencia de la vida moderna, y al mismo tiempo que los coreógrafos miraban al futuro, fundían su mirada en las danzas rituales de culturas no occidentales^[1]. Si bien los coreógrafos postmodernos eran especialmente conscientes de su papel opositor a la danza moderna, estaban profundamente sensibilizados con la crisis histórica que, al igual que el resto de disciplinas, atravesaba la danza, y se sentían a la vez portadores y críticos de dos tradiciones divididas de danza. Por un lado, la danza moderna, un fenómeno exclusivo del siglo XX, y por otro, el ballet, la *danse d'école*, que establece desde el Renacimiento sus cánones sobre belleza, gracia, armonía, y que se apoya en la poderosa verticalidad del cuerpo. Yvonne Rainer, Simone Forti, Steve Paxton y otros coreógrafos postmodernos de los sesenta no estaban unidos en términos estéticos, más bien les unía un acercamiento radical al concepto de coreografía y un deseo de reformular el lenguaje de la danza.

A comienzos de la década de los setenta comienza a emerger un nuevo estilo con sus propios cánones estéticos. En 1975 Michael Kirby publicó en *The Drama Review* un artículo dedicado a la danza postmoderna –una de las primeras veces que se empleó por escrito el término– donde propuso una definición del nuevo género:

“En la danza postmoderna, el coreógrafo no se preocupa por los aspectos visuales de la obra. El interés radica en el interior: el movimiento no se elige por sus características, sino por el resultado de ciertas

decisiones, objetivos, planes, esquemas, reglas, conceptos o problemas. Es válido cualquier movimiento que ocurra durante la actuación, siempre que se rija por principios de límite y control.” (Kirby, 1975: 3).

Según Kirby, la danza postmoderna rechaza la musicalidad, el significado, la caracterización, el humor y la ambientación, y hace uso del vestuario, la iluminación y los objetos en términos puramente funcionales. En la actualidad, la definición de Kirby parece demasiado limitada y se refiere solo a una de las diferentes etapas – danza postmoderna analítica– del desarrollo de la danza postmoderna que voy a trazar en este texto.

El término “postmoderno” tiene un significado diferente para cada disciplina artística y para la cultura en general. En 1975, el mismo año del artículo sobre danza postmoderna en *The Drama Review*, Charles Jencks lo utilizó para referirse a una nueva tendencia que había irrumpido en el campo de la arquitectura a comienzos de los sesenta. Según Jencks, el postmodernismo en arquitectura tiene un doble código estético: por un lado apela a lo popular, y por otro, a la concepción esotérica que muchos eruditos tienen de la historia (Jencks, 1977). En el ámbito de la danza de la época, quizá solo Twyla Tharp podría encajar en esa definición, pero su trabajo no era, por lo general, considerado danza postmoderna. (Mucha “nueva danza” de los ochenta podría entrar también en esa definición, pero en este momento resultaría revisionista llamar postmoderna solo a la danza de los ochenta, ya que, es más bien postmodernista [...]). En el ámbito de las artes visuales y el teatro, algunos críticos han empleado el término para referirse a obras que son copias o comentarios de una pieza anterior, lo cual supone un desafío a los valores de originalidad, autenticidad y maestría, y deriva en las teorías de Derrida sobre el simulacro. Esta idea es afín a algunas coreografías postmodernas, pero no a todas.

En danza, el término “postmoderno” crea una problemática más compleja, ya que la danza moderna histórica nunca fue realmente *moderna* y, a menudo, ha sido precisamente en el ámbito de la danza postmoderna donde se plantearon las cuestiones que definieron la modernidad en otras artes: el reconocimiento de los medios materiales, la revelación de las cualidades esenciales de la danza, la separación de elementos formales, la abstracción de las formas y la eliminación de referencias externas relacionadas con el sujeto. Por lo tanto, en muchos aspectos, la danza postmoderna funciona como arte *moderno*, pero se denominó *post* en sentido cronológico y, tal y como sucedió con el post-modernismo en otras artes, se opuso a la danza moderna. Entonces, dado que *moderno* en danza no implica una estética moderna, oponerse a la danza moderna no supone en absoluto oponerse a los criterios del arte contemporáneo, sino más bien todo lo contrario. La danza analítica postmoderna de los setenta trató de forma explícita las preocupaciones del arte contemporáneo, y en muchas ocasiones trabajó en colaboración con el arte visual

contemporáneo por antonomasia, la escultura minimalista[2]. Por otro lado, algunos aspectos de la danza postmoderna conectan con ciertas características postmodernas presentes en otras artes: el pastiche, la ironía, el juego, las referencias históricas, el uso de material vernáculo, la evolución de las culturas, el interés por el proceso más que por el resultado, la búsqueda de una nueva relación entre el artista y el público, y la ruptura de los límites entre disciplinas artísticas y entre el arte y la vida[3]. Algunas de las propuestas coreográficas de los ochenta se han posicionado incluso más cerca de las inquietudes y la técnica, en especial la del pastiche, del postmodernismo en otras disciplinas. No merece la pena la confusión que produciría ser escrupulosos y denominar *postmoderna* a la danza postmoderna de los sesenta y los setenta, y *postmodernista* a la nueva danza de los ochenta. Yendo aún más lejos, considero que la danza vanguardista durante las tres décadas es unitaria y puede abarcarse con un solo término, y continúo recomendando el vocablo “postmoderno”. No obstante, el uso de la palabra merece otra salvedad: si bien fue una coreógrafa quien la empleó por primera vez en el ámbito de la danza, en la actualidad muchos críticos y coreógrafos piensan que resulta restringida e inexacta, y algunos escritores la utilizan de forma tan imprecisa que puede significar todo o nada. En cualquier caso, dado que el término se ha empleado pródigamente durante casi una década, considero que más que evitarlo, debemos definirlo y utilizarlo de forma discriminada.

Los años sesenta: danza postmoderna disidente

Los primeros coreógrafos postmodernos asumieron la tarea de purgar y corregir las promesas que la danza moderna había dejado incumplidas en lo referente al uso del cuerpo y a la función social y artística del arte coreográfico. Más que liberar al cuerpo y hacer la danza accesible incluso a niños pequeños, o plantear un cambio social y espiritual, la danza moderna había evolucionado hacia una forma artística esotérica dirigida a una élite y estaba más alejada de la gente de la calle que el ballet. Su léxico corporal se había anquilosado en un vocabulario estilizado, las coreografías se habían abotagado con significados literarios, dramáticos y emocionales, y en muchas ocasiones la estructura jerárquica de las compañías no permitía a los coreógrafos jóvenes entrar en el gremio implícito de los maestros.

Por razones obvias, el ballet no podía ser una alternativa a la danza moderna, por lo tanto, había que crear algo nuevo. Aunque Merce Cunningham rompió de forma radical con la danza moderna clásica, su obra conservaba ciertas restricciones técnicas y contextuales: su vocabulario continuó siendo especializado y técnico, y casi todas sus piezas se presentaban en teatros. Cunningham es una figura que permanece en el límite entre la danza moderna y la danza postmoderna. Su estilo de

movimiento, vertical y vigoroso, y el empleo del azar –que secciona tanto los elementos escénicos, el tiempo y las partes del cuerpo, como el significado de la danza– configura una imagen física del intelecto moderno. El énfasis en los aspectos formales de la coreografía, en la separación de la escenografía y la música de la danza, y en el cuerpo como el medio sensual de la forma artística, lo sitúan como un artista contemporáneo. Sus piezas y las teorías de John Cage, su colaborador habitual, constituyen un punto de partida o de ruptura para muchas de las ideas y acciones de los coreógrafos postmodernos. En cierto sentido, Cunningham rompió con la danza moderna sintetizándola con ciertos aspectos del ballet, y la generación que le sucedió rechazó de lleno esa síntesis[4].

Rompiendo las reglas de la danza moderna e incluso de la vanguardia de los cincuenta (que incluye no solo a Cunningham, sino también a artistas como Ann Halprin, James Wearing, Merle Marsicano, Aileen Passloff, y otros)[5], los coreógrafos postmodernos encontraron nuevas formas de situar el lenguaje de la danza por encima de su significado. Su programa se ajustó muy bien a la tendencia cultural que Susan Sontag reflejó en *Against Interpretation* (Contra la interpretación), un libro que reunía ensayos escritos entre 1962 y 1965. En el texto que da el título al libro, Sontag reclama un arte –y una crítica– transparente, que no “signifique” sino que ilumine una vía abierta a la experiencia.

“Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a ver más, a oír más, a sentir más. Nuestra misión no consiste en percibir en una obra de arte la mayor cantidad posible de contenido, y menos aún en exprimir de la obra de arte un contenido mayor que el ya existente. [...] La función de la crítica debiera consistir en mostrar cómo es lo que es, inclusive qué es lo que es y no en mostrar qué significa.” (Sontag, 1966: 14).

Los primeros coreógrafos postmodernos no centraron sus piezas en un análisis frío de las formas, sino en la investigación del propio lenguaje coreográfico. La danza postmoderna cuestionó la naturaleza, la historia, la función y la estructura de la danza, e impuso un espíritu de permisividad y rebelión desinhibida que presagiaba la agitación política y cultural de finales de los sesenta. Las piezas de la primera generación de coreógrafos mostraron que estos no se desvinculaban únicamente de la danza moderna con sus mitos, héroes y metáforas psicológicas, sino también de la elegancia del ballet e incluso de otras influencias más cercanas a la danza postmoderna. El periodo disidente abarcó aproximadamente de 1960 a 1973; durante los ocho primeros años se vivió un estallido inicial de formas y definiciones, y emergieron algunos de los temas principales del movimiento: las referencias a la historia, el nuevo uso del tiempo, el espacio y el cuerpo, y las dificultades para definir la danza.

El primero de ellos suponía en cierto modo una manera de mirar atrás, de reconocer la herencia que ellos mismos habían decidido repudiar. Algunas piezas

establecían un diálogo con su propia historia por medio de referencias a otras tradiciones dancísticas, a menudo formuladas en términos irónicos, como el grito de Yvonne Rainer inmersa en tul blanco en *Three Seascapes* (1962), o las instrucciones de David Gordon sobre cómo hacer una exitosa pieza de danza moderna en *Random Breakfast* (1963).

Otros artistas miraban al presente y al futuro, y a través de sus piezas se preguntaban qué podía ser esta nueva danza: en *Huddle* (1961), de Simone Forti, los intérpretes se turnaban durante diez minutos para arrastrarse sobre la cúpula de cuerpos; *For Carola* (1963), de Elaine Summers, consistía en tumbarse muy despacio; en *Flat* (1964), Steve Paxton se vestía y desvestía a cámara lenta y quedaba congelado en la pausa en llamativas poses; y en *Trío A* (1966), Yvonne Rainer creaba un catálogo de movimientos no modulados en un tiempo plano y no teatral despojado del dinamismo del fraseo habitual preparación-clímax-recuperación de la danza moderna y el ballet.

La experimentación con el espacio se llevó a cabo bien en la propia composición de las piezas, incorporando detalles arquitectónicos en la coreografía o experimentando con superficies alternativas al suelo, o trasladando la presentación de las piezas a espacios alternativos al teatro como galerías de arte, *lofts* o iglesias. Forti, que nunca perteneció al Judson Dance Theater, presentó sus dos primeras obras, *Roller* y *See-Saw* (1960), en una galería, y *Evening of Dance Constructions* (1961) en el *loft* de Yoko Ono en la calle Chambers; en esta pieza el público caminaba alrededor de unas coreografías prácticamente estáticas, como si se tratase de esculturas. Este empleo del espacio no solo suponía una ruptura con la danza moderna, sino que los lugares escogidos por Forti desplazaban la práctica coreográfica al espacio de las artes visuales y elevaban el estatus del coreógrafo al de artista visual. Trisha Brown presentó su trabajo en el tejado de un gallinero y en un aparcamiento, sus *Equipment Pieces* emplazaron a los bailarines a caminar sobre fachadas de edificios, árboles y paredes. Los componentes del Judson Dance Theater actuaron en el gimnasio y en el altar de la iglesia, también en una pista de patinaje en Washington D.C. y en el diminuto Gramercy Arts Theater, cuyo escenario era tan reducido que todas las coreografías se convirtieron en acciones mínimas. Paxton presentó *Afternoon* (1963) en una granja en Nueva Jersey y actuó en 1965, junto a Deborah Hay, en los jardines de un club de campo en Monticello (Nueva York). A finales de los sesenta, muchos productores organizaron festivales de danza al aire libre, y el impulso de actuar fuera del espacio escénico pasó de ser una elección estética de los artistas a una estrategia de marketing de los productores. Al final de la década, los museos y las galerías de arte se convirtieron en el lugar de presentación más habitual para la danza postmoderna; lo cual fue posible en parte

porque durante los sesenta los artistas visuales comenzaron a presentar acciones o vídeo-instalaciones en vez de crear objetos que colocar en las paredes o el suelo de los museos. Por lo tanto, los eventos coreográficos encajaron muy bien, desde una perspectiva tanto estética como práctica, en la programación de museos y festivales de arte tanto en Europa como en Estados Unidos.

Las cuestiones sobre el cuerpo y su potente significado social se trataron de forma frontal. El cuerpo se convirtió en el objeto de la danza y dejó de ser el instrumento de metáforas expresivas. Las primeras piezas de danza post-moderna sometieron al cuerpo, y a sus funciones y poderes, a un examen descarado. Una forma fue la relajación, la pérdida de control que ha caracterizado la técnica de la danza occidental. Los coreógrafos trabajaron de forma deliberada con intérpretes sin formación en danza en busca de un cuerpo “natural”. Otra estrategia fue la liberación de pura energía en piezas como *Lateral Splay* (1963), de Carolee Schneemann, donde los bailarines se precipitaban a toda velocidad por el espacio hasta encontrarse con un objeto o con otro cuerpo; o en los *contact-improvisation* “violentos” (1961) de Brown, Forti y Dick Levine. También el uso del desnudo en piezas como *Word, Words* (1963) de Rainer y Paxton, o *Site* (1964) y *Waterman Switch* (1965) de Robert Morris. En algunas piezas se comía en escena, y en varias obras de Paxton aparecían tubos hinchables que recordaban a conductos del aparato digestivo. *Meat Joy* (1964) de Schneemann y el dueto “Love” en la pieza *Terrain* (1963) de Yvonne Rainer, trataban de forma explícita sobre el imaginario sexual[6].

El problema de los primeros coreógrafos postmodernos para encontrar una definición de danza giraba en torno a cuestiones relacionadas con el tiempo, el espacio y el cuerpo, pero iba más allá, abarcando otras artes y reafirmando proposiciones sobre la naturaleza de la danza. Juegos, deportes, concursos, el simple hecho de andar y correr, los gestos implícitos al tocar un instrumento o dar una conferencia, incluso el movimiento de una película o la acción mental del lenguaje, eran considerados danza. Estos artistas presentaban sus piezas como coreografías, no por su contenido, sino por su contexto, simplemente porque se enmarcaban como tal. Esta apertura de los límites de la danza suponía una ruptura con la danza moderna cualitativamente diferente a cuestiones sobre el tiempo, el espacio y el cuerpo. Estar desnudo era más radical que ir descalzo, pero es una acción de la misma naturaleza. Denominar danza a una pieza por la relación funcional con su *contexto* (más que por su estructura interna de movimiento o *contenido*) suponía cambiar los términos de la teoría coreográfica situándola junto a la teoría “institucional” del arte contemporáneo[7].

La etapa transcurrida entre 1968 y 1973 fue un periodo de transición en el cual se exploraron al menos tres nuevas cuestiones: la política, el compromiso del público y

la influencia no occidental. Muchas piezas trataron de forma abierta temas políticos, ya expuestos de forma implícita en los primeros sesenta, en torno a participación, democracia, cooperación y ecología. Al mismo tiempo que el teatro y la danza aumentaron su compromiso político, los movimientos radicales de finales de los sesenta –anti-belicismo, poder negro, feminismo, movimientos estudiantiles y grupos gays– emplearon estrategias teatrales para escenificar su lucha. Algunos coreógrafos movilizaron grupos numerosos en sus piezas. En 1970 Yvonne Rainer presenta *WAR*, una versión de *Trio A* para el *Judson Flag Show*, y una protesta callejera; su pieza *Continuous Project-Altered Daily* (1970), examina no solo las fases y formas de la representación, sino también cuestiones de liderazgo y control. *Untitled Lecture*, *Beautiful Lecture*, *Audience performances* (todas de 1968), *Intravenous Lecture* (1970), *Collaboration with Wintersoldier* (1971) y *Air* (1973), de Steve Paxton, eran piezas didácticas que hablaban de forma más o menos abierta sobre la censura, la guerra, la intervención personal y la responsabilidad cívica. El colectivo de improvisación Gran Union se crea en 1970 y al año siguiente presenta una actuación benéfica para los Black Panthers; ese mismo año se crea un colectivo de mujeres que trabaja la improvisación, *Natural History of the American Dancer*. En 1972 Steven Paxton y otros artistas iniciaron la *contact improvisation*, una técnica que trabaja la caída, el trabajo en dúo y las improvisaciones físicas; pero también se trata de un lenguaje con connotaciones políticas y sociales implícitas y que evoluciona como una red social alternativa. Las acciones de *contact improvisation* parecen proyectar un estilo de vida que apoya propuestas basadas en la confianza y la cooperación, además de un modelo posible de mundo donde la improvisación representa la libertad y la capacidad de adaptación.

Si bien desde su origen la danza postmoderna se vio influenciada por formas no occidentales y movimientos filosóficos a través de John Cage y el budismo zen, a finales de los sesenta esta tendencia se pronunció aún más: muchos coreógrafos sustituyeron los cursos de danza por clases de Tai Chi Chuan o Aikido; y otros, como es el caso de Rainer, encontraron nuevas fuentes de narrativa en los drama épicos y mitológicos de la India. La fascinación norteamericana por el Tercer Mundo no solo se hizo eco en la danza postmoderna y en el renacer de la danza negra, sino también en formas culturales diversas como las películas de *kung-fu*, los cultos religiosos hindúes, las sectas políticas maoístas o la moda oriental y africana en el vestir; todo ello refleja un cambio en las relaciones de poder con los países de África y el Lejano Oriente, sin olvidar el impacto de la guerra de Vietnam. Estas crisis políticas suscitaron conflictos entre valores occidentales y orientales tan básicos como las actitudes hacia el espacio y el cuerpo. Las nuevas direcciones en un cambio político generaron nuevos modelos para la composición coreográfica –por

ejemplo, la imagen de millones de chinos levantándose temprano para practicar Tai Chi Chuan por cuestiones de salud y de espíritu comunitario—. Por razones históricas y políticas complejas, la estética y la función social de la danza negra de los sesenta divergió bruscamente del movimiento de la danza postmoderna, predominantemente blanco. Aunque la danza africana se convirtió en una fuente de referencia importante para los coreógrafos negros en los sesenta y setenta, los coreógrafos postmodernos se sintieron más atraídos por las formas orientales.

1970: danza postmoderna analítica

Hacia 1973 emergen un amplio abanico de temas en torno a la danza postmoderna que dan inicio a una nueva fase de consolidación y análisis cimentada sobre las cuestiones surgidas de los experimentos de los años sesenta. Había nacido un nuevo estilo: un estilo reduccionista, fáctico, objetivo y pragmático; aquel al que se refería Michael Kirby (1975). La danza se había desprendido de elementos expresivos como la música, la iluminación, el vestuario, el atrezzo, etc. Los intérpretes vestían de forma casual –pantalón de chándal, camiseta o ropa de calle– y bailaban en silencio en espacios luminosos. Los mecanismos estructurales de repetición e inversión, los sistemas matemáticos, las formas geométricas, el contraste y la comparación permitían el escrutinio del puro, y a menudo simple, movimiento. Si bien las primeras piezas de danza postmoderna fueron polémicas por su ofensiva teórica –un catálogo de diversas formas de rechazo a la entonces predominante y constreñida definición de danza–, la danza postmoderna analítica resulta programática por su empuje teórico. Esto significa que los coreógrafos asumieron el compromiso de redefinir el concepto de danza a la luz de las polémicas surgidas en los sesenta, y lo hicieron con una idea muy clara de cómo esa definición debía reivindicarse: enfatizando la propia estructura coreográfica y situando en un primer plano el movimiento *per se*. Su objetivo consistía en ubicar la atención del público en la danza misma, por medio de piezas basadas en la estructura y el movimiento, sin referencias ni efectos abiertamente expresivos o ilusionistas. *Trio A*, pieza coreografiada por Yvonne Rainer en 1966, fue un ejemplo temprano de danza analítica; otras piezas paradigmáticas fueron las *Accumulation Pieces* y *Structured Pieces* de Trisha Brown, o *Calico Mingling* (1973), de Lucinda Childs, compuesta para cuatro bailarines y basada en simples patrones de caminar hacia delante y hacia atrás en frases de seis pasos que trazaban recorridos semicirculares o lineales. Los solos de improvisación que Steve Paxton realiza en los setenta continúan con la tendencia analítica ya presente en su investigación sobre la acción de caminar iniciada en 1961 con *Proxy*.

La danza postmoderna analítica convierte el movimiento, desprovisto de

expresión personal, en objeto de la danza: el uso de marcadores, la referencia a trabajos o actividades cotidianas y los comentarios verbales enfatizan ese matiz de neutralidad. Las tareas eran una forma de producir un movimiento impersonal, concentrado y real, orientado a un objetivo en un sentido inmediato. Todas estas estrategias ya se habían empleado en los sesenta, pero en los setenta se convierten en la tendencia predominante (aunque no exclusiva) y se organizan de forma cada vez más programática. Algunos coreógrafos continuaron trabajando según códigos postmodernos anteriores (Carolee Schneemann, por ejemplo, presentó acciones en torno a temas relacionados con el cuerpo femenino) o evolucionaron hacia otras disciplinas (como Deborah Hay o Yvonne Rainer, quien en los setenta saltó de la danza al cine pasando por el arte de acción).

Las piezas analíticas prestaron atención al funcionamiento del cuerpo de un modo casi científico; como ocurre, por ejemplo, con el movimiento muscular de Baty Zamir cuando recorre sus esculturas aéreas; o con las presentaciones de *contact improvisation*, donde es posible examinar la configuración de una suspensión o un impulso. El enfoque anti-ilusionista requería que el público pudiera ver de cerca las piezas y que se diera visibilidad a las unidades coreográficas más pequeñas, desviando el énfasis de la frase al paso o al gesto. Los coreógrafos definieron un nuevo virtuosismo, el heroísmo de lo cotidiano, que combinaba inteligencia física con una puesta en escena muy sencilla. Según he observado, el estilo y el enfoque de la danza postmoderna son afines a los valores de la escultura minimalista, y también al legado de la era posterior al Watergate y a la crisis del petróleo en su voluntad de desnudar los hechos y proteger los medios. Los niveles de energía en las piezas de danza postmoderna son bajos, y una de las diferencias más claras respecto a la danza moderna, el ballet o la danza negra, es el rechazo a la musicalidad y a la organización rítmica. Los coreógrafos analíticos también prescindieron de estructuras dramáticas, contraste y resolución; el cuerpo de sus bailarines se mostraba relajado, lo cual no impedía que fueran cuerpos entrenados, aunque sin la musculación del ballet y la danza moderna[8]. Las piezas de danza analítica postmoderna situaban al espectador en el interior del proceso coreográfico, bien por medio de la participación directa o de la desnudez de los dispositivos. Estas piezas no pretendían tener un sentido expresivo –como el contenido psicológico o literario de la danza moderna–, sin embargo, sí querían hacer visible el descubrimiento y la comprensión de las formas y los procesos, y también el esfuerzo por ser objetivos, el estilo pragmático, la actitud informal y serena, la sensación de “esto es lo que es”. Por lo tanto, no eximían de significado a sus piezas, sino que éste constituía un aspecto crucial de su trascendencia. En algunos aspectos, Grand Union se acerca al primer periodo de la danza postmoderna al proponer una problemática más

imprecisa. No obstante, su trabajo se engloba dentro de la danza analítica porque trata a menudo de revelar los medios de la representación: desde las estructuras coreográficas al despliegue de la química psicológica entre los intérpretes. Grand Unión desmitifica el teatro, al mismo tiempo que lo crea.

1970: La metáfora y lo metafísico

Si bien el estilo analítico dominó la danza postmoderna en los primeros años de la década de los setenta, también surgieron otras tendencias inspiradas en distintas fuentes. El aspecto espiritual del propio ascetismo que condujo a la desnudez del movimiento condujo, en cierto modo, a la expresión devocional. El interés por la danza no occidental trajo consigo la atracción por su función espiritual, religiosa, sanadora y social en otras culturas. La disciplina de las artes marciales provocó una nueva actitud metafísica. La experiencia de la vida en comunas inspiró formas dancísticas que expresaban o estimulaban vínculos sociales. La danza se convirtió en un vehículo de expresión espiritual como muestra el ejemplo de los solos que Deborah Hay realizó en los setenta, los cuales incluían imágenes cósmicas que recordaban a las danzas de los templos hindúes; o las *Wonder Dances* de Barbara Dilley, que exploraban el movimiento meditativo y los momentos explosivos de flujo estático, fruto del interés de la coreógrafa por el budismo tibetano. La danza también se convirtió en vehículo de expresión comunitario con carácter espiritual: las obras de teatro mítico de Meredith Monk, como por ejemplo *Education of the Girlchild*, que planteaba el retrato de una tribu o familia de mujeres heroicas; las piezas de Laura Dean y Andy deGroat, en especial las *Spinning Dances* que recuerdan a las danzas sufís y se sitúan en un lugar intermedio entre las imágenes de devoción privada y colectiva; o las *Circle Dances*, de Deborah Hay, que presentan al espectador una especie de danza popular organizada según instrucciones para poder bailar en cualquier ocasión. Los “rituales” de Ann Halprin tenían el propósito de crear comunidades y de sanar física y psicológicamente, utilizaba técnicas parecidas al *Esalen* por medio de las cuales guiaba grupos compuestos por bailarines y gente sin formación en danza para que crearan sus propias composiciones coreográficas bien individuales o colectivas. Kenneth King planteaba sus piezas como metáforas de los sistemas tecnológicos de información y poder, y situaba la propia mente como una categoría metafórica. Por ejemplo, *The Telaxic Synapsulator* (1974), interpretada de forma simultánea a *Radioac-Dance Spell* (1978), incluía la lectura de extractos del texto de Marie Curie “Radioactive Substances”, la proyección de diapositivas que mostraban los efectos destructivos de la radiactividad, la interpretación de unos bailarines emulando la descomposición de los elementos químicos, y la presencia de una máquina sorprendente cuyas partes giraban y

brillaban. Dentro de esta categoría, muchos también sitúan el teatro de imágenes de Robert Wilson, que a menudo incluía piezas de coreógrafos como Kenneth King, Andy deGroat, Lucinda Childs y Jim Self.

La danza postmoderna metafórica incluye elementos teatrales –como el vestuario, la iluminación, la música, el atrezzo, los personajes y el humor– que habían quedado excluidos por la corriente analítica; todo ello, unido a la creación de metáforas expresivas y de representación, puede recordar a la danza moderna, pero al mismo tiempo difiere de ella en cuestiones tan básicas e importantes, que parece más apropiado situarla como una corriente de danza postmoderna. Estas piezas se apoyan en técnicas y procesos postmodernos como la yuxtaposición radical, a menudo emplean objetos y movimientos cotidianos, proponen nuevas relaciones entre el intérprete y el espectador, articulan nuevas experiencias en torno al espacio, el tiempo y el cuerpo, incorporan el cine y el lenguaje, emplean estructuras de quietud y repetición y participan del mismo sistema de distribución en galerías, *lofts* y otros espacios que se han convertido en el escenario de la danza postmoderna, y se presenta a sí misma como tal.

Traducción: © Amparo Écija 2013

Notas

[1] Para entender las estructuras tradicionales de la danza moderna, ver las tres “biblias” sobre el tema: Horst, Louis: “Pre-Classic Dance Forms”, *The Dance Observer*, Nueva York, 1937 (reeditado en *Dance Horizons*, 1972); Horst, Louis and Russell, Carroll: *Modern Dance Forms*, Impulse Publications, San Francisco, 1961; Humphrey, Doris: *The Art of Making Dances*, Rinehart, Nueva York, 1959 (reeditado en Grove Press, 1962).

[2] Noël Carroll desenmarañó con especial claridad algunas de estas cuestiones en su conferencia sobre el postmodernismo en las artes y en la cultura en general impartida el 16 de julio de 1985 en Jacob’s Pillow, Becket, Massachusetts.

[3] Jerome Rothenberg discute algunos de estos aspectos del postmodernismo en: “New Models, New Visions: Some Notes Toward a Poetics of Performance” en Benamou, M. y Caramello, C. (eds.): *Performance in Postmodern Culture*, Coda Press, Madison, WI, 1977. En “Postmodern Dance and the Repudiation of Primitivism”, *Partisan Review* 50 (1983), Roger Copeland argumenta que la danza moderna luchó por la síntesis, en lo referente a la forma, y por la unidad, en relación a la experiencia del público. La pérdida de confianza en el lenguaje sustenta los anhelos primitivistas de los bailarines *modernos*. Aquí y en un segundo artículo, “Postmodern Dance / Postmodern Architecture / Postmodernism”, *Performing Arts Journal* 19, 1983, pp: 27-43, Copeland hace una serie de observaciones muy interesantes sobre la danza postmoderna. En cualquier caso su definición es mucho más limitada que la que yo propongo aquí, aunque sugiere la posibilidad de dos ámbitos diferenciados en la danza postmoderna (ibídem: 33).

[4] Sobre descripciones y análisis del trabajo de Merce Cunningham, ver: Cunningham, Merce: *Changes: Notes on Choreography*, Something Else Press, Nueva York, 1968; Banes, Sally and Carroll, Noël: “Cunningham and Duchamp”, *Ballet Review* 11, 1983, pp: 73-79; Copeland, Roger: “The Politics of Perception”, *The New Republic*, 1979.

[5] Sobre la vanguardia de la década de los cincuenta, ver: Johnston, Jill: "The New American Modern Dance" en Kostelanetz R. (ed.): *The New American Arts*, Collier Books, Nueva York, 1967, pp: 162-193; Cohen, Selma J: "Avant-Garde Choreography", *Criticism* 3, 1961.

[6] Muchas de estas obras se describen en los capítulos del libro *Terpsichore in Sneakers*, y en: Banes, Sally: *Democracy's Body: Judson Dance Theater 1962-64*, UMI Research Press, Ann Harbour, 1983.

[7] Sobre la teoría institucional del arte ver: Dickie, George: *Art and the Aesthetic*, Cornell University Press, 1974.

[8] Existen dos piezas que muestran de forma muy clara estos aspectos estilísticos: *Calico Mingling* de Childs y *Trio A* de Rainer.

Bibliografía

Jencks, Charles: *The Language of Post-Modern Architecture*, Rizzoli, Nueva York, 1977.

Kirby, Michael: "Introduction", *The Drama Review* 19, Nueva York, 1975.

Sontag, Susan: *Against Interpretation*, Farrar, Strauss and Giroux, Nueva York, 1966. *Contra la interpretación* (1984), Alfaguara, Barcelona, 1996. Trad. Horacio Vázquez Rial).

Versión reducida del prólogo escrito por Sally Banes para la edición de 1987 de *Terpsichore in Sneakers*. Sally Banes (1977): "Introduction to the Wesleyan Paperback Edition", *Terpsichore in Sneakers*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 1987.

© Sally Banes, Wesleyan University Press

Sally Banes. Profesora emérita de teatro y danza en la Universidad de Wisconsin-Madison. Autora, entre otros, de los libros: *Terpsichore in Sneakers: Post-modern Dance* (1987), *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964* (1993), *Greenwich Village 1963: Avant-garde Performance and the Effervescent Body* (1993), *Writing Dancing in the Age of Postmodernism* (1994), *Dancing Women: Female Bodies on Stage* (1998), *Subversive Expectations: Performance Art and Paratheater in New York 1976-1985* (1998), *Before, Between, and Beyond: Three Decades of Dance Writing* (2007); y editora de: *Reinventing Dance in the 1960s: Everything was Possible* (2003).