
Encuentros posibles de cuerpos casi presentes

María Martha Gigena | Universidad de Buenos Aires | Universidad Nacional de las Artes | mariagigena@gmail.com

La danza ha sido históricamente un arte determinado por la presencia del cuerpo en movimiento. Esta afirmación inicial puede (y debe) por supuesto ser relativizada, ya que su generalidad expulsa de la danza a un amplio conjunto de manifestaciones que no cumplen, precisamente, con esa premisa. La danza más cercana (o la danza ya desde hace un largo tiempo) ha mostrado una y otra vez, por lo menos en el ámbito de lo artístico, su incomodidad con esa idea del cuerpo presente y en movimiento. En muchos sentidos: renunciando al movimiento y al cuerpo “especializados”, apostando por la inmovilidad, vulnerando la *presencia* a través de dispositivos audiovisuales y multimediales, tensando las relaciones entre materialidad performática e ilusión escénica. Pero esas posibilidades no destierran del todo la dimensión del cuerpo presente, tridimensional, volumétrico y móvil, que continúa siendo en gran medida el fondo sobre el que se recortan y articulan las definiciones y desdefiniciones de esos objetos que llamamos danza.

Ese cuerpo presente en movimiento trae consigo un conjunto de perspectivas que permanecen operativas en las prácticas y discursos (en las prácticas discursivas) de la danza, incluso en esta contemporaneidad múltiple y liminal. Son perspectivas que definen las diversas especies del entrenamiento y las tecnificaciones del cuerpo, la creación en sus variados formatos –solitarios colaborativos, la circulación y presentación de los objetos/obras/performances–. Y subyace en ellas también la negación de que en buena parte de la historia de la danza el cuerpo *es* imagen y no materialidad, presencia ni cercanía.

Desde marzo de 2020, y todavía, el término conocido (pandemia, creíamos que sabíamos qué significaba) se transformó en experiencia cotidiana y comenzó a designar un universo, específico y a la vez inmensamente general de lo humano, médico, político, cultural y económico, etc. En lo artístico las preguntas se multiplicaron. O mejor, se reformularon las que ya venían haciéndose, pero con otro léxico que no incluía antes la cuarentena, el COVID, el Zoom. Para la danza, pareció hacerse evidente la dificultad de cómo asumir, ahora en una perspectiva brutalmente cotidiana, la presencia del cuerpo en movimiento. Eso que podía discutirse, vulnerarse, negarse incluso hasta ese momento, pero que se daba por sentado o disponible para la formación, la creación y la circulación.

Por supuesto, esta extrañeza y sus derivaciones no fueron ni son exclusivas de la danza. Así lo exhiben muy claramente los escritos de las/os colegas de esta sección: a la familiaridad de lo performático con el teatro y la música, se suman las perspectivas de Graciela Schuster y Ana Laura Lusnich para las artes visuales y audiovisuales, estableciendo vínculos sugerentes y a menudo olvidados.

En todo caso, los acontecimientos que individual y colectivamente atravesamos interpelaron ferozmente a la danza en sus construcciones históricas, vivencias personales, enfoques pedagógicos, visiones creativas, perspectivas institucionales. Encarnadas, a su vez, en bailarinas/es, coreógrafas/os,

performers, docentes, investigadoras/es, críticas/os, y más. Aquellas perspectivas de entrenamiento, creación y circulación, con un cuerpo presente y en movimiento, demandaron una reflexión aparentemente nueva –pero no tanto, salvo por la tragedia real que las estadísticas intentaban inútilmente dimensionar–. Y las respuestas se desplegaron entre dos polos: la resistencia a renunciar a lo que teníamos por seguro y propio; la necesidad de seguir adelante, en la persistencia del hacer.

Las nuevas y originales interrogaciones que la pandemia trajo a la danza fueron y siguen siendo, en gran medida, cuestionamientos ni tan nuevos ni tan originales. Tal vez, su diferencia radicó en el efecto de globalidad que supuso el acontecimiento y en el carácter intensivo (e intenso) de la búsqueda de respuestas que habilitaran resistencias, persistencias y –en medio de ellas–, adaptaciones.

Este proceso que se fue atravesando puede verse, más que como la interpelación de la novedad, entonces, como una lupa. Una lente (sí, un zoom, la tentación por la referencia evidente es inevitable) que aumentó la visibilidad de interrogantes que no eran de ningún modo ajenos a la danza.

Las preguntas sobre la presencia, el cuerpo –su imagen, su materialidad–, las tecnificaciones del movimiento, los dispositivos tecnológicos, están en la danza desde el comienzo de su historia como arte. Ya se habían explorado esas problemáticas de innumerables maneras que dialogaban inexorablemente con los supuestos sobre la espacialidad y la temporalidad en la danza. La utilización del *streaming*, la danza resignificada a través de lo multimedial o audiovisual, los proyectos simultáneos en geografías diferentes y la expectación a través de las pantallas ya eran parte de la danza antes de esta experiencia que nombramos, como si lo dijera todo, como “la pandemia”. Y a la vez, el efecto de acercamiento de esa lente pandémica renovó en cierta medida esas preguntas. Aparecían a la vista la experiencia compartida por un colectivo singularmente amplio (el mundo, engañosamente unificado) y la urgencia por respuestas concretas y precisas para eludir el desastre.

No todo ha sido igual desde ese comienzo y la interpelación se asumió en diversas etapas que se desplazaron entre los polos de la resistencia y la persistencia. La clasificación de estas fases es seguramente sesgada, pero podría permitir ver un proceso, como también aventuran para el teatro y en esta sección, Alicia Aisemberg y Lía Noguera.

Un primer momento estuvo signado en gran medida por la resistencia, en por lo menos dos sentidos. Uno que manifestaba la imposibilidad de adaptarse a esta distancia impuesta, en la que los saberes del cuerpo y sobre el cuerpo perdían toda razón de ser sin el “estar ahí” del espacio compartido. Nada podía remedarse con esos seres bidimensionales con los que era inadmisibles entrenar, improvisar o interactuar a la distancia; había que esperar a que pudiéramos volver a un espacio/tiempo de materialidades (volumétricas y sudadas), que se entendían indiscutiblemente “presentes”. La otra resistencia, casi inmediata y complementaria de esta, tuvo un carácter tímidamente épico y en ella la mediación tecnológica invertía su polo negativo y se hacía determinante: no podemos encontrarnos en el mismo tiempo/espacio, pero seguimos bailando, en nuestras casas, jardines, patios, balcones. Separadxs, pero juntxs en la pantalla dividida, se articulaban pequeñas piezas individuales, que se volvían colectivas por los programas de edición. Con ese atajo visual se eludía el aislamiento y se producía un sentido de comunidad que permanecía alerta y conectada entre sí.

En una segunda instancia, cuando el retorno parecía cada vez más lejano, las posibilidades tecnológicas habilitaron otros modos de encuentro; se trataba de alternativas que hasta un tiempo atrás no podían asumirse sin que se supusiera una traición a la naturaleza y el valor del entrenamiento, la creación y la circulación. Del hacer de cada quién en el espacio propio –y en un tiempo de todxs articulado por la edición– se pasó a una experiencia en la que era posible inventar cómo seguir haciendo; especialmente, si no era posible hacerlo como hasta ahora.

En ese proceso, la obstrucción habilitó otros horizontes. Por supuesto, la pandemia fue ampliamente tematizada, y los espacios privados e íntimos, las rutinas y el encierro se volvieron objeto y motivo de muchas obras difundidas con formato audiovisual o en *streaming*. Pero se exploraron también las posibilidades compositivas que antes quedaban, en su mayor parte, restringidas al ámbito audiovisual como producto final, y no como proceso a ser mostrado. El hábito de la tridimensionalidad y la experiencia de la materialidad se abrieron a redeterminar el espacio y el tiempo que se daban por “compartidos”.

En ese marco, las primeras resistencias referidas a las posibilidades de enseñar y aprender se vieron afectadas por las necesidades de continuar el trabajo –como sustento y como fundamento de un cuerpo disponible y atento–. Se desarrollaron estrategias que, si bien antes no estaban ausentes, se intensificaron; o mejor aún, desdibujaron una frontera entre discursos textuales y corporales que, aunque vulnerada desde hace décadas, sigue operativa. Graciela Schuster, en el texto que forma parte de esta sección, lo menciona muy acertadamente al referirse, con respecto a la dimensión de los talleres, como la aparición de “la conversación humana en torno a hacer arte”. Se trataba, para la danza, de hacer mayor espacio para la palabra, a veces postergada por la presencia kinética, urgente y continua.

Lo ya transcurrido y lo que se vislumbra parecen habilitar ahora una tercera etapa. Aquello que se descubrió como posible –tal vez en un gesto que combina optimismo y olvido– se enuncia como una ganancia que no debería perderse. La desventaja inicial parece transformarse en la valoración de lo híbrido, lo mixto y la alternancia. Una ruta hacia algo que todavía no se establece y que pareciera esperarnos con nuevas transformaciones, pero de lo que hay que sacar partido.

La idea de que la danza está constituida, en su entramado histórico, por un cuerpo presente en movimiento, implica asumir que ese movimiento se compone de tres elementos: tiempo, espacio y energía. En su combinación se dan todas las posibilidades dinámicas, aunque las concepciones de cada uno de ellos no sean estables ni definitivas. Como en cada movimiento, que es una sutil articulación entre tiempo, espacio y energía, me gustaría pensar (quizás por interés y cercanía, o por la comodidad de un modelo traspolado) que la experiencia misma de este proceso que hemos venido atravesando, puede pensarse con esas variables.

La temporalidad y la espacialidad, sin duda, vienen siendo revisadas y reconfiguradas. El estar “aquí y ahora” de la presencia que conocíamos fue puesto bajo la lupa pandémica; “aquí” también era la pantalla y “ahora” el momento, por qué no, en el que se prendía el dispositivo y se habilitaba la cámara. Sin ser nuevas, como dijimos, estas posibilidades, se volvieron al menos, más urgentes y demandantes.

Pero la energía (la fuerza, el impulso, como también se la llama a menudo) fue también interrogada y se expuso como una dimensión singularmente compleja para ser asumida en ese tiempo y espacio que se ponían cotidianamente en conflicto.

La danza se ha pensado en este proceso extraordinario en relación con las construcciones históricas de un cuerpo presente y kinético; esta vez, de manera concentrada y urgente y con la carga también histórica de todas sus incomodidades con respecto a ese fundamento.

En este proceso, la energía supuso, más allá del movimiento mismo, un factor determinante de las dinámicas que se expresaron desde la resistencia hacia la persistencia. Graciela Schuster y Marcelo Delgado exponen en sus textos de manera muy precisa y sugerente las ideas de detención y rubato (respectivamente), que operaron en la experiencia colectiva, y de las/os artistas en particular, y que no suponen de forma alguna la inmovilidad. De manera familiar, en la experiencia de la danza la noción de suspensión se refiere a un estado de inmovilidad que, sin embargo, no es de manera alguna estático. Se trata más bien de un modo de alerta y disponibilidad para poder continuar; implica el resto de energía latente e indispensable para que no se produzca el abandono total. Es esa latencia, y su liberación en forma en impulso, lo que asegura y habilita, inexorablemente, el movimiento.

En este nuevo horizonte, que ya atravesamos pero que al mismo tiempo parece alejarse mientras nos acercamos, el control preciso y orientado de la energía (como en cada movimiento) se vuelve central. Tal vez considerar esa energía permita nuevas exploraciones –entre la resistencia y la persistencia–, y evite la seducción inmediata de la movilidad. Es decir, evite el peligro de negar el tiempo de la suspensión y volver a dar por hecho lo que, evidentemente, puede perderse en un segundo.

› Final con tres ejemplos

- I. Desde marzo de 2020, y especialmente durante los primeros meses de la pandemia, proliferaron en redes sociales y plataformas los materiales audiovisuales que reunían experiencias –el espacio y tiempo individuales– en pantallas compartidas. El efecto de la edición producía un sentido de comunidad que articulaba un colectivo aparentemente global. Lo anónimo se volvía una prueba de igualación. Seguimos bailando, a pesar de todo, y somos cuerpos que resisten e incluso siguen disfrutando de su movimiento. Un caso de esos tiempos, entre muchísimos, fue el de Berner Tanzschaffende & Corona (Profesionales de la danza de Berna & Corona). ¿Cuál efecto es el que persiste hoy desde aquella actualidad urgente?¹
- II. En septiembre de 2020, Luciana Acuña (fundadora junto con Luis Biasotto del *Grupo Krapp*), filmaba en su casa *Última ronda*, un corto de apenas tres minutos que comenzaba con su voz diciendo “El cuerpo extraña los moretones de los ensayos” y dejaba sonando, en la pantalla negra del final, *Closing Times* de Leonard Cohen cantada por Fernando Tur. La seriedad sin solemnidad, el humor

¹ Véase: <https://youtu.be/6t0jn4psVGI>

hecho de materiales cercanos, la precariedad de una representación que se asume como tal, están allí, como en la mayoría de los trabajos de Acuña –y también de Krapp–. La suspensión del hacer y la muerte posible estaban allí, eran experiencia y también imagen y creación. Unos meses después, la tragedia de otra muerte, la de Luis Biasotto, era real, aunque inverosímil. ¿Cómo es posible articular ahora la tragedia de la pérdida con el peligro que –presente, pero a la distancia–, hizo que se produjeran obras? Las cosas que intentaban decirse se volvieron (se vuelven) banales.²

III. En julio de 2021 se estrenaba en streaming *Táctil*, una videoconferencia performática en la que Gabriella Muollo dirigió al Grupo de Experimentación en Artes del Movimiento de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Las doce integrantes del grupo, conectadas desde otros tantos espacios, desandaban las posibilidades de un cuerpo y de su imagen, produciendo extrañamientos imposibles sin la mediación tecnológica. El movimiento era acotado, y con la insistencia en la superficie (el papel y sus texturas y sonidos como detonantes) se articulaba un modo específico del “estar cerca”. Del compartir el espacio colectivo, a habitar el espacio privado; y de allí, a la cercanía del ojo (de la cámara) con esos cuerpos que se volvían detalle irreconocible. La presencia tensada con la distancia. ¿Cuándo estamos en el mismo lugar y tiempo, y qué tan cerca cada vez?³

² Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=9SB5AQ9uoEM>

³ Véase: <https://movimiento.una.edu.ar/>