

Sobre Danzar el modernismo/actuar la política, de Mark Franlo

Mariana L. Signorelli | CONICET – Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de Quilmes | marianasingorelli@yahoo.com



- > **Traducción:** Juan Ignacio Vallejos, a excepción del anexo 3 realizada por Cecilia Molina
- > **Editorial:** Miño y Dávila
- > **Fecha:** 2019
- > **Lugar:** Buenos Aires
- > **ISBN:** 978-84-17133-92-4
- > **Páginas:** 224

Mark Franko ha venido a dar un seminario de doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires invitado por Juan Ignacio Vallejos en el mes de septiembre de 2019. Dicho seminario trataba de los ejes centrales de este libro que fue publicado en inglés en 1995 y al que además se le sumaron tres sustanciosos anexos y un prólogo, que han servido de una actualización de la reflexión teórica planteada por el mismo autor en los noventa.

Mark Franko es bailarín, coreógrafo e investigador de danza. En sus trabajos como investigador se destaca la incorporación de fuentes de historia de la danza inéditas: desde experiencias personales como espectador y bailarín hasta diversos documentos tales como los apuntes de Horst en las clases de Martha Graham o las publicaciones en la *New Theatre*, una revista fundada en 1933 que no había sido considerada por los historiadores

de la danza moderna y en la que algunos escritos registran el “potencial de la danza moderna para promover el cambio social” (2019: 71). Gracias a las investigaciones que Franko aportó sobre este material, la danza moderna surgida en Estados Unidos es considerada estética y políticamente revolucionaria ya que confiere a los cuerpos el poder de la emoción en el que reside “la energía política de la danza” (2019: 81).

Mark Franko dialoga con su propia historia como bailarín, coreógrafo y espectador mientras que contribuye a conformar un marco teórico desde donde pensar la danza: los “Estudios de danza”. Cuando Franko propone revisar otras fuentes para el relato histórico sugiere cruzar aspectos socio-culturales y nociones estéticas, adopta una mirada crítica y establece vínculos disciplinares hasta ahora sin precedentes, para conformar un marco teórico diverso y sólido, propio para entender las

prácticas de danza como saberes sociales y políticos. En ese afán de teorizar sobre y con la danza, Franko da cuenta de los lazos insoslayables entre los artistas y la historia a partir de lo que podemos considerar una genealogía de la memoria artística. Este devenir, no suele ser consciente, ni explícito, ni se puede moldear a partir de la voluntad creadora ya que el espíritu modernista de los escritos de la historia de la danza tradicional que él fuertemente critica se vuelve un dispositivo colmado de relatos hegemónicos, lineales, progresistas y que suelen omitir las políticas de la expresión.

Como señala Vallejos en el prólogo: “Mark ubica al cuerpo danzante en un lugar de tensión entre la simultaneidad de la imagen y la sucesión del discurso.” La danza como imagen en movimiento que deviene en un discurso corporal que permite reflexionar sobre la monarquía, los cuerpos, el poder, las sexualidades, las identidades, la política, la historia incluso cuando la intencionalidad de creadores y bailarines no sea tematizar estas nociones. Lo que nos acerca Franko es reflexionar acerca de cómo las prácticas de danza escénica exponen más de lo que se proponen y cómo el análisis hermenéutico y transdisciplinar de lo que la danza y de los cuerpos que danzan construyen se torna un valioso aporte a la comprensión social y política de una comunidad.

Observamos en los planteos de este autor que su background teórico dialoga con nociones de la historiografía y la filosofía francesa crítica de Louis Marin sobre representación y cultura, Michel Foucault sobre jerarquías y poder, Jacques Derrida sobre discurso, como también de Julia Kristeva, Michel De Certeau, entre otros. Por otra parte, se perciben vínculos tácitos con colegas de su entorno norteamericano como Sally Banes, Susan Leigh Foster o Randy Martin, lo que posiciona a sus reflexiones de historia de la danza en clave crítica, feminista y política. Él ha logrado conjugar corrientes teóricas francesas y americanas, centrandolo su estudio en la historia de la danza.

En este libro, Franko tensiona la narrativa hegemónica y, mientras se enfoca en algunas figuras relevantes de la historia de la danza moderna norteamericana del siglo XX, se permite abrir el canon visibilizando propuestas alternativas, poco conocidas como la de bailarines revolucionarios de la izquierda norteamericana de los años treinta. Esto además de ser uno de los mayores aportes del texto, se conjuga con discusiones filosóficas contundentes acerca de la teoría de la expresión. Su propuesta tensiona la noción romántica de la expresión ya que entra en conflicto con el principio formalista modernista y propone observar la dimensión política de la danza como puja entre la emoción y la expresión, entre la subjetividad y el subjetivismo, entre la innovación y la historia.

En el capítulo uno, “La invención de la danza moderna”, el autor esboza una crítica al mito del origen de la danza moderna centrado casi exclusivamente en la figura de Isadora Duncan. La fetichización del plexo solar como alma e impulsor del movimiento, el problema de la mujer y el cuerpo femenino como sujeto que danza, los escritos de la bailarina como documentos históricos y la cuestión de la reconstrucción de sus danzas, basadas fundamentalmente en la improvisación, son los temas centrales de este apartado.

En el capítulo dos, “Cuerpos de un deseo revolucionario”, Franko se enfoca en la publicación *The New Theatre* fundada en 1933 que releva agrupaciones independientes de danza con contundentes implicancias de izquierda, por lo que las llama “movimiento de danza revolucionaria”. El autor recupera en diversas fuentes historiográficas valiosas expresiones de la época acerca de la emergencia de esta propuesta revolucionaria de la danza que emerge para desplazar el formalismo modernista. Estas compañías de danza y los críticos del período como Edna Ocko, Eisenberg, entre otros, visualizaban en la danza moderna un potencial político, crítico, estético y revolucionario capaz de promover un cambio social rotundo: la revolución socialista. “¿Cómo

se transmitirá coreográficamente la revolución?... Cuando ellos [los bailarines] se levantan debe ser contra alguien. Cuando se unen en masa, deben conformar un cuerpo representativo y exigente.” (Eisenberg 1934: 75).

En el capítulo tres, “El movimiento emotivista y la historia del modernismo: el caso de Martha Graham”, el autor dialoga y critica las ideas de Sally Banes sobre la pretensión de autonomía en las obras de Graham, la danza absoluta. Para Banes la danza moderna se desarrolla tardíamente respecto a las otras artes, en los años sesenta, sin embargo Franko reconstruye el modernismo de Graham a partir de lecturas de prensa tanto de izquierda como de derecha y de los apuntes de su mentor Louis Horst. Es un capítulo central para comprender el surgimiento de su técnica y sus principios dinámicos y estéticos: la contracción, la propuesta de un nuevo formalismo entre el afecto y la disciplina, entre la tensión física y la forma visual, la interioridad o ascetismo como esencia primitiva y la voluntad de abstracción.

En el capítulo cuatro, “El expresivismo y el procedimiento aleatorio”, Franko se propone analizar la teoría de la expresión clásica frente a la propuesta por el proyecto modernista de Cunningham y Cage. El autor señala que cuando el procedimiento aleatorio de creación musical de Cage se aplica a secuencias de movimiento y cuando se disocia música y danza aun cuando coexisten espacio-temporalmente en una creación, se desencajan los principios de la teoría de la expresión. No bailar la música resulta disruptivo, casi violento, se estetiza la expresión sin carga emocional. El movimiento para Cunningham proviene de una energía, es una reacción a la acción oculta de una impresión no mimética. Lo complejo de su propuesta es que los intérpretes son a la vez co-creadores y deben lidiar con el azar y cómo articular las impresiones de movimientos. Este procedimiento aleatorio elimina el marco narrativo de las obras de danza y aunque puede observarse en ellas desde un clima

dramático e inexpressivo hasta un vacío psicológico, las creaciones de Cunningham se colman de enigmas expresivistas en términos de Franko.

El capítulo cinco, “Algunas notas sobre Yvonne Rainer, el modernismo, la política, la emoción, la performance y sus resonancias” propone reflexionar sobre el término “resonancias de la performance” de Richard Schechner (1985) a partir del trabajo de Yvonne Rainer. ¿Rainer abandonó la danza? ¿Cómo circula la emoción y lo narrativo en sus obras? ¿Cómo influye el cine en la teatralidad de la danza? Frente a estas inquietudes, Franko vuelve a retomar el diálogo con Banes para diferenciarse de su noción de danza modernista (minimalista) que Banes interpreta desde Greenberg y sitúa la obra de Rainer entre el modernismo y el posmodernismo en general y entre la emoción y la tradición de performance estadounidense de izquierda a la que ella pertenece. Por lo que Franko comprende a la propuesta de Rainer como una acción política y la emoción como un hecho en relación con lo social. Su minimalismo es una crítica a la apariencia, al narcisismo del artista y al voyeurismo del espectador y para eso recurre a herramientas del cine.

En los anexos 1 y 2 se transcriben dos interesantes ensayos de los años treinta, de Edna Ocko y Jane Dudley respectivamente que permiten leer las discusiones analizadas por Franko especialmente en el capítulo dos.

El anexo 3 traducido por Cecilia Molina, titulado “La danza y lo político: estados de excepción” es justamente una reflexión actualizada de las ideas de Franko acerca de la politicidad de la danza. ¿Tiene la danza un “inconsciente político”? ¿Qué relación se establece entre la danza y la política? ¿Qué poder posee la danza? Y en medio de estos interrogantes se vislumbra la especificidad de los estudios de danza que son necesariamente interdisciplinarios porque conjugan el conocimiento específico de la danza y la performance con enfoques críticos acerca del poder y las representaciones.

Los aportes de Franko para quienes indagan en la historia de la danza son indudables, pero también son significativos para quienes se implican en los estudios culturales en general e incluso para quienes se sumergen en investigaciones transdisciplinarias. Por ejemplo, se pueden hallar lazos teóricos entre las indagaciones y metodologías que presenta Franko en este libro y las nociones que se han ido proponiendo desde la nueva musicología en relación a los estudios de la performance musical (Frith, 1996; Cook, 2001; Auslander, 2006) que indagan en la performatividad del quehacer musical, en la experiencia y la corporeización de los fenómenos sonoros en un determinado contexto cultural. Alejandro Lamadrid (2009: 6) señala que “Los académicos de los estudios de performance se benefician de metodologías que van desde la deconstrucción hasta la teoría de la danza”. Los estudios de la musicología ya hace un tiempo que dialogan con diversas epistemologías, metodologías y nociones conceptuales de las ciencias sociales y humanidades. Actualmente es frecuente hallar artículos, ponencias, simposios y seminarios académicos que relacionan la historia de la música desde un enfoque socio cultural, que repiensen categorías impulsadas por el giro afectivo en las ciencias sociales, por las teorías feministas y la musicología de género, por la teoría-metodología del actor red, por las

mediaciones y los sentidos políticos. Sin embargo, incluso frente a tantos puntos en común entre ambas disciplinas rara vez se halla un artículo de historia de la danza que dialogue con los estudios de música. Este libro de Mark Franko puede acompañar a dicha articulación. “Los estudios de danza son fundamentalmente interdisciplinarios en la medida en que conjugan el conocimiento específico de sistemas de movimiento estructurado y protocolos coreográficos, así como estilos de performance, con enfoques críticos del poder y la representación que de otro modo permanecerían relativamente desencarnados o en el terreno de lo abstracto” (Franko, 2019: 209).

› Bibliografía

- › Auslander, P. (2006). Musical Personae. *The Drama Review*, núm. 50(1), pp.100-119.
- › Cook, N. (2001). Between Process and Product: Music and/as Performance. *Music Theory Online: The Online Journal of the Society for Music Theory*, núm. 7(2).
- › Frith, S. (1996). *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Harvard University Press.
- › Madrid, A. L. (2009). ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?. *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 13, pp. 1-9.