

El cuerpo posmoderno

Marcela Sánchez Mota*

Los movimientos artísticos de vanguardia aparecen en el mundo desde principios del siglo XX marcando el inicio de la modernidad. Kandinsky y Picasso, por ejemplo, plantean la entrada del uso de la abstracción en las artes plásticas. La danza, en cambio, viene a romper con las estructuras dramáticas tradicionales a mediados de siglo con las propuestas de Merce Cunningham, el primero en desechar de la coreografía los elementos característicos de las piezas dramáticas. Para este notable coreógrafo, el movimiento corporal tiene que hablar por sí mismo. Cunningham se propone también liberar a la coreografía del dominio de las estructuras musicales, al tiempo que incorpora el azar y la improvisación a sus trabajos.

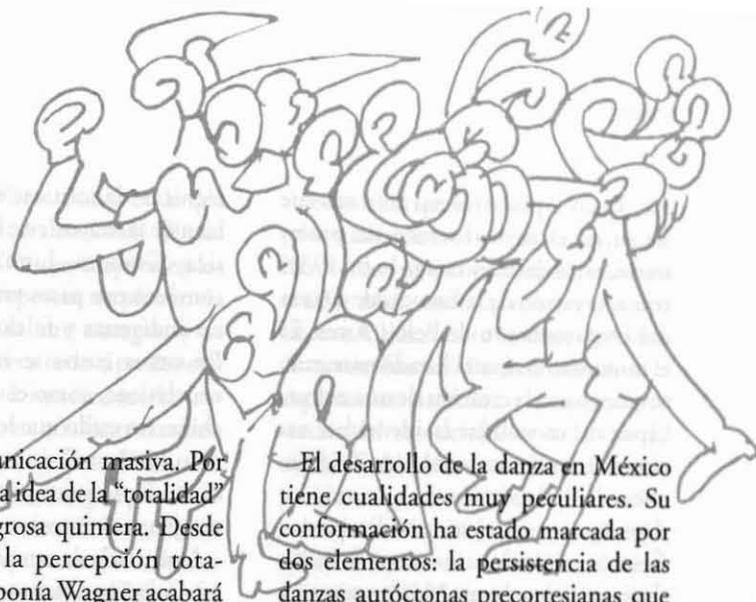
La innovación de Cunningham tiene un sentido muy distinto a las aportaciones de sus antecesores (Nijinsky, Isadora Duncan y Martha Graham), que se habían propuesto romper con los códigos corporales del ballet clásico. Cunningham se aleja de la organicidad y la pesadez de la técnica moderna, codificada por su maestra Martha Graham, para echar mano de nuevo de la ligereza del clásico. Para él, el movimiento humano es un acto inteligente antes que intuitivo o natural, y la libertad del cuerpo debe surgir de la exploración del movimiento aislado de las distintas partes de la anatomía del hombre. Desde muy temprano comprende que los hábitos perceptivos de la sociedad moderna están condicionados por la publicidad y los

medios de comunicación masiva. Por lo tanto, para él, la idea de la "totalidad" es sólo una peligrosa quimera. Desde su perspectiva, la percepción totalizadora que proponía Wagner acabará por hipnotizar y adormecer los sentidos de la sociedad de consumo. Cunningham propone "descentralizar" el escenario; con él, los distintos espacios escénicos adquieren la misma importancia. Asimismo, desde la desarticulación y disociación el cuerpo hablaría por sí mismo. La libertad para Cunningham implica una "completa conciencia del mundo y, al mismo tiempo, un distanciamiento de él"; desconfía del arte "natural". Para él, los impulsos y los deseos que la sociedad moderna le impone al hombre están condicionados por necesidades creadas y no naturales. El ser humano moderno, sostiene, ya no es capaz de discernir entre su instinto natural y el creado. Su trabajo se convierte en un llamado a la inteligencia del espectador. Esta idea lo acerca a la propuesta que Marcel Duchamp lanza en el terreno de las artes plásticas. Para Cunningham, lo importante de la obra de arte es modificar las formas convencionales de la percepción. Por encima del ver y oír está la manera en que nuestros sentidos perciben lo que nos es dado para ver y oír.

Como suele pasar, su trabajo llegó a México 20 años más tarde, en 1968, año en que el coreógrafo visitó nuestro país. Su propuesta no fue comprendida ni apreciada; las razones podrían encontrarse en el atraso teórico del entorno mexicano en el terreno de la danza y para ello es necesario repasar la historia.

El desarrollo de la danza en México tiene cualidades muy peculiares. Su conformación ha estado marcada por dos elementos: la persistencia de las danzas autóctonas precortesianas que tenían como fin el ritual religioso; la llegada de danzas populares europeas durante la Colonia. El mestizaje de las danzas indígenas con las europeas genera una tercera vertiente, que coexiste con las dos manifestaciones que le dan origen. En el siglo XIX, el minuet, la contradanza y la alemanda conviven con la jarana, el jarabe y los sonecitos mexicanos. No es hasta 1919 cuando el público de la ciudad de México tiene el primer contacto con el ballet clásico, durante la visita de Ana Pavlova. Curiosamente, la repercusión inmediata de Pavlova se ve reflejada, en un primer momento, en los teatros de revista populares, en el cabaret y el bataclán, donde se populariza el uso de las puntas de ballet mucho antes de que la danza clásica logre desarrollarse entre nosotros.

En Europa, el bailarín clásico Nijinsky es uno de los primeros en romper con las rígidas estructuras del ballet; en 1913, dos piezas creadas e interpretadas por él, *Preludio a la siesta de un fauno* y la *Consagración de la primavera*, provocan el rechazo de los conservadores y la bienvenida de los vanguardistas de París. En Estados Unidos aparece la figura de Isadora Duncan, que rompe con los cánones del ballet clásico al desechar en sus trabajos el código corporal de la técnica, el uso de las puntas de ballet y el tradicional vestuario de mallas y tutús. En ese mismo año, el público de México aplaude entusiasmado a los grupos europeos



* Socióloga y crítica de danza

que llegan al país en busca del éxito que les niega el suyo. La idea de profesionalizar la danza no surge hasta 1931, con la creación de la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes. Es el momento en que el Estado mexicano se empeña en la creación de una cultura capaz de consolidar la identidad nacional. La polémica establecida desde los años de Independencia —¿somos indígenas o somos mestizos?— desaparece. Éramos revolucionarios, éramos luchadores sociales de un México mestizo: así lo asume la gran mayoría de los artistas. El sentido nacionalista y revolucionario rige las propuestas artísticas en todas las ramas de la cultura. Los bailes folclóricos se estilizan con la técnica clásica. En 1947 aparece la Academia de la Danza Mexicana. Varias figuras del extranjero se apasionan por lo mexicano; muchos acuden a colaborar, y algunos se quedan entre nosotros. El sentimiento revolucionario domina los temas de la danza; surge así el llamado Movimiento Mexicano de la Danza Moderna, cuya actividad abarca dos décadas. Escritores, pintores y músicos participan entusiasmados en este movimiento. La técnica de ballet clásico y la técnica moderna de Martha Graham, acogidas por la mayoría de los exponentes de la danza clásica y moderna de esos años iniciales, perdurará por mucho tiempo. En los años sesenta se conforman las primeras compañías de danza moderna que continúan hasta nuestros días: el Ballet Nacional de México y el Ballet Independiente. La mayoría de los exponentes de la danza en esos años acogen la técnica moderna de Martha Graham con tal fervor, que llegan a rechazar cualquier forma de entrenamiento que no sea la de esta importante coreógrafa. En los años setenta surgen otras nuevas compañías: el Ballet Contemporáneo, Expansión 7, Taller Coreográfico de la UNAM, Danza Libre Universitaria y Ballet Teatro del Espacio, entre las más destacadas. Las

técnicas dancísticas se mezclan para bien de la mayoría de los creadores: clásica, Graham, Limón y Humphrey conviven con pasos tomados de las danzas indígenas y folclóricas mexicanas. En otros casos se importan estilos neoclásicos, como el de George Balanchine, un estilo que logra sobreponerse a “lo mexicano” sin intervenir demasiado en las formas, y que los mexicanos acogen con entusiasmo.

La entrada de otros estilos extranjeros en los años setenta enriquece el panorama de la danza mexicana, aunque sin que los creadores abandonen del todo su excesivo respeto hacia la forma aprendida. El grupo de jóvenes creadores que forman la compañía Forion Ensemble representa un caso especial: sin abandonar las técnicas aprendidas, estos jóvenes artistas incorporan a su trabajo nuevas técnicas como la de Alwin Nikolais, Louis Falcó y Merce Cunningham. La importancia de este nuevo grupo radica en su voluntad de experimentar nuevas formas de expresión corporal y de creación. Conformado por Eva Zapfe, Jorge Domínguez, Rosa y Lidia Romero, Forion Ensemble da un giro renovador a la danza mexicana. En 1983, sus integrantes refundan el grupo bajo el nombre de Cuerpo Mutable. La década de los ochenta contempla la consolidación de varios grupos experimentales de danza contemporánea, y nuevas propuestas al iniciarse el movimiento de danza-teatro. La mayoría de ellos sobreviven a las constantes crisis de la economía mexicana: Teatro del Cuerpo, Utopía Danza-Teatro, Contra-danza, Contemporanza, U.X. Onodanza, Antares. Muchos de ellos alcanzan el fin del milenio, al mismo tiempo que surgen otros grupos: Aksentis, Quatora Monorriel y Delfos; asimismo talentosos creadores como Alicia Sánchez, Gerardo Delgado, Mauricio Nava, Manuel Stephens, Rodolfo y Saúl Maya.

En los años sesenta y setenta, en Estados Unidos, los integrantes de la generación llamada posmoderna se empeñan en definir qué es danza y qué no es danza. Entre sus integrantes (seguidores de Merce Cunningham) destacan Lucinda Childs, Steve Paxton, Trisha Brown e Ivonne Rainer. La discusión planteada por ellos tarda en llegar a México y se ha prolongado hasta el presente. Pero lo que aquellos coreógrafos-bailarines estadounidenses hacen es radicalizar el concepto de lo “dancístico”, al concebir cualquier movimiento, por simple que sea, como danza. Lo importante, desde su perspectiva, está en el hecho de que el movimiento sea realizado para un espectador. Algo similar llega a plantear el movimiento expresionista alemán, encabezado por Pina Bausch, sólo que su propuesta incluye una carga política y social mucho más clara. En el medio mexicano estas tesis no se han discutido con la profundidad necesaria. No obstante, un puñado de arriesgados coreógrafos se ha lanzado a explorar más allá de los códigos establecidos. La discusión no trata de desdeñar la técnica, sino de utilizarla para crear nuevas propuestas.

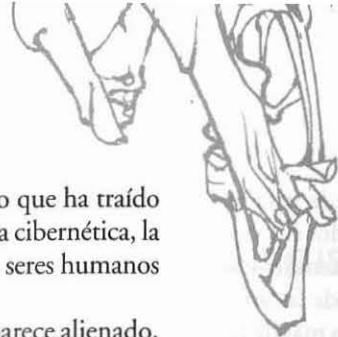
La danza mexicana de hoy plantea una gran variedad de trabajos, la mayoría ceñidos a los estilos o las técnicas aprendidas. Es difícil hablar de una generación unida por un movimiento temático o estilístico específico. Los jóvenes creadores han abordado todos los temas posibles, las más de las veces con poca investigación, sobre todo con poca investigación intelectual que derive en lo corporal, en la creación de códigos propios de movimiento. Para que estos jóvenes se planteen las preguntas esenciales (por qué, para qué y cómo hay que moverse) es necesario que contemplen los cambios radicales de percepción en



torno al cuerpo humano que ha traído consigo la aparición de la cibernética, la inminente clonación de seres humanos y la realidad virtual.

El cuerpo humano aparece alienado, separado del pensamiento y de las emociones. El mensaje heredado afirma que el cuerpo es tan sólo un receptor: las sensaciones y los pensamientos se generan en la mente, como si la mente no fuera parte del cuerpo. La necesidad de nuestros antepasados de reflexionar acerca del cuerpo y lo divino se pierde en la historia. La herencia occidental que contempla al cuerpo como la cárcel de nuestro espíritu parece persistir, sólo que ahora ese cuerpo aparece desprovisto de un sentido sagrado. Vivimos el olvido del cuerpo como un recipiente que nos lleva y nos trae por el mundo, o nos empeñamos en cultivarlo como materia que existe más allá de nuestro ser, un algo que es preciso alimentar y cuidar como a una mascota. En cualquier caso, la brecha entre mente y cuerpo se ensancha cada vez más. En el terreno de la danza, esta tendencia se refleja en la constante recurrencia a un virtuosismo cada vez más cercano a lo acrobático. Desde luego, este virtuosismo no es desdeñable. El problema sobreviene cuando se convierte en el fin último, cuando se olvida lo que se intenta transmitir.

En los terrenos de la literatura, las artes plásticas y visuales, es posible rastrear una abierta discusión sobre el cuerpo humano y las distintas maneras de entenderlo a lo largo de la historia. En ese sentido, el trabajo de la coreógrafa alemana Sasha Waltz parece colocarse en el centro de la discusión. Todos ellos abordan una pregunta esencial: ¿Qué es el cuerpo humano? En su trilogía (*Körper*, *S* y *NoBody*) Waltz deja de lado cualquier tipo de estructura dancística conocida y plantea un profundo cuestionamiento en torno a la verdadera naturaleza del cuerpo humano, sus posibilidades, sus horrores y sus contradicciones. En



Körper, obra en la que incursiona más allá de los límites corporales, los intérpretes exploran la piel de sus cuerpos y se someten a todo tipo de revisiones minuciosas: se retuercen los pezones, analizan tatuajes, cabelleras, lunares y granos. Waltz utiliza la alteridad de los cuerpos para confrontarnos con nuestra condición humana: un cuerpo con dos cabezas, un cuerpo con dos torsos, el reflejo femenino de un cuerpo masculino. En *S*, Waltz propone su noción de paraíso, dominada por una mirada plástica que busca reflexionar acerca del erotismo. *NoBody* propone la desaparición del cuerpo como metáfora de la muerte y como parte inexorable de la condición humana. Waltz se pregunta: “¿Cómo es que la carne, esa materia que nos constituye, es al mismo tiempo la potencia matriz de las fuerzas inmateriales? La epidermis es la superficie de un abismo donde bullen los fantasmas de la memoria, donde se transforman las energías y los miedos, y donde se cultivan las visiones del sueño”. A diferencia de sus primeros trabajos, en esta trilogía Waltz propone una estructura compleja para representar el cuerpo orgánico y su infinitas posibilidades visuales. En *NoBody* usa las imágenes del Juicio Final de Miguel Ángel; busca hablarnos de la “especie humana como vulnerable y eterna a la vez, en medio la desnudez del Paraíso perdido”. Esta coreógrafa singular es considerada como la sucesora de Pina Bausch, aunque ella reconoce una mayor influencia del mundo coreográfico estadounidense, en especial de la escuela de Merce Cunningham y Trisha Brown. Ha sido invitada a presentar su trabajo en Brooklyn, en el New Wave Festival, y en el Teatro de la Ville de París, al lado del Sankai Juku japonés de danza butoh que dirige Ushio Amagatsu y al lado de la coreógrafa y cantante Meredith Monk, que junto con Anne Hamilton han propuesto un

trabajo de experimentación del cuerpo a través de la voz y el movimiento. No olvidemos que en México, hace seis o siete años, en una versión libre de Lorena Glintz sobre la obra de teatro *Yo no* de Samuel Beckett, propuso la exploración escénica y corporal por medio del uso extensivo de la voz. El trabajo fue cuestionado por no corresponder a los lineamientos tradicionales de teatro ni de danza según los administradores culturales de ese momento. La cercanía entre el trabajo de Lorena Glintz y el de Meredith Monk es innegable; aquí no tuvimos la capacidad de valorar lo innovador de su propuesta.

Si la danza moderna de Isadora Duncan, cercana al espíritu del movimiento socialista, exige la libertad que sólo sería posible alcanzar mediante el retorno a la naturaleza, la danza de Merce Cunningham refleja la nueva relación del ser humano con un mundo que comienza a ser regido por la incertidumbre, el azar o la indeterminación. En resumen, incursionar en el mundo que los científicos definen como la “probabilidad de posibilidades”. Su trabajo es el producto del intercambio conceptual e intelectual con otros artistas de su tiempo, como John Cage, Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg y Jasper Johns. Los genios artísticos del siglo XX lo son gracias a que la reflexión y el cuestionamiento sobre el papel del arte y del artista los lleva a la innovación de las formas de arte. De esta forma, logran persistir, sobrevivir y trascender la brutal y tentadora realidad que les han tocado vivir.

La necesidad de elementos teóricos en el terreno de la danza mexicana son inminentes. La intuición, la exploración, la ciencia, la literatura y las imágenes deberían coexistir en la mente de los coreógrafos: pensar en las implicaciones que conlleva su principal materia de trabajo, el cuerpo humano; las profundas e ilimitadas dimensiones

que representa investigar sobre el generador fundamental de toda vida humana.

Hoy sería interesante retomar la discusión iniciada por Merce Cunningham en torno a dejar en el espectador la libertad ante la obra coreográfica, discusión que aparece más tarde en el terreno de la teoría literaria deconstructiva, propuesta por Roland Barthes, Gilles Deleuze y Jacques Derrida. Algunos críticos equiparan la desestructuración del movimiento escénico de Cunningham, donde da al espectador la libertad de decidir qué mirar y cómo mirarlo, con la noción del texto abierto de Roland Barthes en el que el lector deja de ser un consumidor pasivo para convertirse en un productor del texto. Sería enriquecedor abordar la discusión en torno al cuerpo humano desde todos los puntos posibles, incluida la forma en que lo percibimos en la vida cotidiana. Cómo afectan nuestros sueños los sonidos o los silencios, nuestra memoria de la vigilia o la memoria infantil, que en los sueños suele aparecer de forma simultánea. Cómo es el cuerpo por dentro, qué produce, qué olvida, qué percibe, dónde termina. Las ideas, la energía, el alma, lo insalvable, los sentimientos, son producidos por el cuerpo; por lo tanto son parte de él.

Valdría la pena, también, retomar la discusión que han puesto sobre la mesa todos aquellos artistas plásticos que han incluido sus propios cuerpos en sus propuestas, como el *performance* o el *body-art*. Revisar lo sucedido en las artes visuales, la irrupción del arte conceptual que trastoca el referente directo de la imagen. En la búsqueda por rechazar el objeto de arte como una mercancía, los artistas han propuesto como arte la inmaterialidad de las ideas, las sensaciones que se instalan entre el ojo y lo visto por el ojo, en un espacio vacío que tiene que ser creado por el espectador. El arte conceptual se ha ubicado de manera fundamental en

el terreno de la teoría o de la palabra escrita para ser comprendido: sin embargo, las propuestas han tenido impacto en todos los géneros de las artes visuales. El *performance*, una más de las propuestas artísticas derivadas del arte conceptual, ha colocado al cuerpo humano en el centro de la exploración visual, para convertirlo en el elemento efímero de la imagen; el resultado final es el llamado *body-art*. ¿Qué nos dice Orlan, la artista francesa que declara haber donado su cuerpo al arte y se somete a intervenciones quirúrgicas ante el espectador con el objeto de alcanzar su máximo ideal de belleza? Orlan es una suerte de Frankenstein femenino: su cara es un pastiche de la frente de Mona Lisa, la nariz de una representación de la diosa Diana, el mentón de la *Venus* de Botticelli, la boca de un cuadro de Boucher y los ojos de un cuadro de Gérôme. ¿Qué reflexiones nos propone el artista australiano Stelarc? Desde los años setenta, Stelarc experimenta sobre la percepción alterada de la realidad a partir de cambios en las estructuras corporales, como coserse los párpados y la boca con el cuerpo situado entre dos tablas colgantes. Sus investigaciones y espectáculos están encaminados a constatar lo obsoleto y vacío del cuerpo moderno. Para él, el cuerpo es virtual, "una estructura por controlar y modificar". Otros artistas, como Chris Burden, han visto en el *performance* la exploración del cuerpo ante el dolor extremo; como ejemplo está la "creación" de una escultura por medio de un disparo en su brazo a corta distancia. Terry Fox, por su parte, ha incurrido en representaciones en las que el cuerpo es llevado hasta el agotamiento. Habría que analizar las fotografías de artistas como Joel Peter Witkin, de qué manera su trabajo nos habla de sexualidad y de muerte; detenernos a reflexionar en torno a las propuestas cinematográficas de David Lynch, David Cronenberg, Peter

Greenaway y Nagisa Oshima; discutir las ideas sobre el cuerpo en la ciberficción que el crítico Toshiya Ueno llama "Techno-Orientalism" y nos hace el señalamiento de la crisis de identidad que sufre la sociedad japonesa ante el avance tecnológico.

La visión poshumanista sobre el destino del cuerpo humano como un elemento desechable y obsoleto sería importante en la medida en que actuara como una vacuna "higiénica" contra el aparente deseo de destrucción del cuerpo. La cibercultura ha traído a flote la antigua dicotomía entre cuerpo-espíritu y se ha colocado en una suerte de postura visionaria donde el futuro que depara a la humanidad es la liberación de la mente inmaterial que podría sobrevivir separada del organismo que le ha dado albergue y vida. Desde este punto de vista, el cuerpo humano es visto como una cárcel o como un infierno de putrefacción y muerte que es necesario desechar. Frente a esa postura, ¿no sería interesante explorar sobre el misterio de la conciencia, sobre la infinitud interna del cuerpo humano, sobre la memoria, sobre el abismo que representa la existencia humana, sobre lo inefable? ¿O tendremos que esperar a que nuestra mente vague solitaria por el espacio sin un cuerpo que le dé voz o sensaciones? ¿No sería interesante indagar si las funciones reguladoras del cerebro abarcan cada una de nuestras células, que todas ellas en conjunto y como parte de un todo conforman nuestra mente, nuestra conciencia o lo que muchos llaman espíritu y cuyas funciones no podemos desligar del cuerpo? En fin, la tarea es ardua: reflexión, cuestionamiento y crítica sobre la percepción de nuestro cuerpo. ←

