



# El presente de la danza

## Revisión histórica y análisis de obras

Lic. María Belén Errendasoro<sup>1</sup>

### Resumen

A pesar de la diversidad de estilos y la multiplicidad de elementos, es posible determinar algunos rasgos que la danza manifiesta en la escena contemporánea. En este sentido, el presente trabajo propone estudiar la danza desde la perspectiva moderna y posmoderna revisando el proceso histórico y estético que ha ido definiendo la noción de danza hasta el presente y analizando obras estrenadas en las décadas del noventa y la actual.

**Palabras clave:** arte moderno, contemporáneo, posmoderno, evolución de la danza, 1º- 2º- 3º y 4º Generación

### Abstract

*This article attempts a discussion on those features that define contemporary Dance in a modern and/or postmodern framework, revisiting the historical and aesthetical process that have shaped Dance the last two decades. It will present the analysis of some key pieces that are relevant to the present discussion.*

**Key words:** Moder Art - Contemporary Dance - Postmodernity - Dance 1st, 2nd, 3rd and 4th generation.

I

El arte como concepto y la constitución de sus metarrelatos —el artista y el objeto artístico— emergen hacia el 1400, con el Renacimiento, dando inicio a la *era del arte* (Danto, 2003).

Desde ese momento, la concepción de arte atraviesa dos instancias. En la primera denominada *arte premoderno*, la concepción es la de arte como ventana. La representación del mundo por parte de los artistas es

*“tal como se les presentaban o hubieran presentado al ojo” (Danto, 2003).*

A partir de 1880, el arte se vuelve moderno. Si bien existe una continuidad de los metarrelatos artista/objeto, se produce un cambio de perspectiva. El *arte moderno* se cuestiona sobre las condiciones —los sentidos y los métodos— de la representación y, de este modo, se concentra en el medium. El *medium* del arte es el tema en sí mismo. Es el tiempo de los ismos, de

<sup>1</sup> Ayudante de Primera Ordinaria en la cátedra Expresión Corporal I, Departamento de Teatro, Facultad de Arte, UNCPBA. Licenciada en Teatro (UNCPBA), Profesora Nacional de Danzas Nativas y Folklore (IPAT).

Auxiliar de investigación en el proyecto “Experimentación y análisis de procesos creativos en artes escénicas”. Centro de Investigación Dramática (C.I.D.). Facultad de Arte. Avalado por la Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología (U.N.C.P.B.A.) Directora, actriz y coreógrafa de obras teatrales. Directora y bailarina de grupos de danza de carácter folklórico. berrendasoro@hotmail.com



## El presente de la danza. Revisión histórica y análisis de obras

las vanguardias, de las normativas y de los manifiestos que revoluciona a todas las artes.

¿Qué sucede mientras tanto en el campo de la danza? A fines de siglo XIX se registran en Alemania, Inglaterra, Francia y Rusia las primeras manifestaciones de la danza moderna histórica que se trasladará poco más tarde a EEUU. Sus precursores la denominan por entonces "danza moderna" o "danza libre" con el fin de distanciarse de la rígida tradición de la danza clásica. Isadora Duncan, Loie Fuller, Rudolf von Laban buscan impregnar la danza del sentido de libertad, privilegiando el carácter interpretativo y subjetivo del movimiento.

En Estados Unidos, la danza moderna histórica se desarrolla de manera sistemática y continua. El "*espíritu de libertad y rebelión contra el campo entero del ballet*" (Cass, 1993) se manifiesta en distintas generaciones.

- 1ª Generación: Ruth S. Denis y Ted Shaw fundan la primera escuela en 1914 con la que formarán a los continuadores de la "danza moderna" en el país;
- 2ª Generación: Martha Graham, Doris Humphrey, Mary Wigman, Charles Weidman y Hanya Holm a partir de la década del treinta;
- 3ª Generación: Alwin Nikolais y Merce Cunningham en los cincuenta;
- 4ª Generación: los representantes de la Post-Modern Dance en las décadas del sesenta y setenta, con los que finalmente el modernismo llega a la danza.

48

Profundicemos en lo que cada generación le aporta a la danza. La 2ª Generación se opone a la "levedad" de la técnica clásica, a la rigidez del torso, a la estructuración en frases coreográficas. Por este motivo se centra en el arraigo a la tierra y la exploración del cuerpo en cuanto a su tridimensionalidad, la movilidad de la parte media y la producción de ritmos corporales. Es una danza de pies descalzos, de movimientos fluidos, libres y oscilantes que expresa sentimientos e ideas; problematiza sobre el hombre y declara la dignidad humana. Por lo demás, no constituye una "ruptura" con la tradición "clásica": el entrenamiento de los bailarines supone el adiestramiento en la técnica de cada "maestro" (Graham con su contracción-soltar o Humphrey con su caer-recuperar), la idea del uno (homogeneidad), la estructura narrativa en la composición, la frontalidad del espacio y la relación simbiótica entre movimiento y música.

La 3ª Generación es la antesala del modernismo propiamente dicho en la danza. Cunningham y Nikolais conforman el nuevo formalismo. Al poner el acento en la forma y no en el contenido, comienzan a reflexionar acerca del *medium* de la danza.

Merce Cunningham<sup>2</sup> lleva adelante acciones radicales con el fin de excluir lo narrativo en sus danzas: uso no convencional del espacio a través del espacio democrático<sup>3</sup>, el azar como método del que resultan composiciones coreográficas que destacan los detalles del movimiento, desafía "*la conexión orgánica entre el sentimiento y la forma*" (Foster, 1986) entonces los bailarines son cuerpos entrenados e inexpresivos que desarrollan movimientos aleatorios, utiliza música sin aparente estructura para que el movimiento no se relacione con ella y, por último, no busca provocar un efecto en el público.

Mientras que en el mundo del arte el expresionismo abstracto va llegando a su fin (1962) y comienzan a sucederse distintos estilos, el modernismo llega finalmente a la danza.

La 4ª Generación sustenta los postulados del arte moderno. Como nunca antes, la danza empieza a hablar de sí misma y de su *medium* —el movimiento—. Surgen los planteos acerca de qué es la danza, dónde, cuándo, cómo debe realizarse y quién la debe realizar.

El modernismo con sus implicancias cuestionadoras, reflexivas, permisivas y rebeldes, revoluciona la danza, sienta sus bases en el Manifiesto del No y genera la ruptura con los patrones de tradición clásica y con los de la danza moderna histórica. Para diferenciarse de la "danza moderna" se denomina a sí misma como Post-Modern Dance<sup>4</sup> y entre sus miembros se encuentran Simone Forti, Steve Paxton, Ivonne Reiner, David Gordon, Ann Halprin, Trisha Brown, entre otros.

El modernismo es ante todo investigación y en este sentido se experimenta sobre:

- el tiempo: la danza no debe obedecer la dinámica tradicional (preparación-clímax-recuperación);
- el espacio: la danza sale del piso plano y también de los teatros, hacia espacios no-convencionales;
- el cuerpo: el cuerpo del bailarín no debe diferenciarse del cuerpo cotidiano, no se lo presenta como una entidad cultivada;
- la no-técnica ya que la danza no debe ser virtuosa;
- la no-relación música y movimiento;
- la no-narración;
- la no-ilusión
- y el no-espectáculo.

La danza se democratiza y rompe con el arte de elite, se hace más accesible al público, toma elementos de lo popular y de la cultura de masas, admite ser ejecutada por no-profesionales, adopta métodos colectivos y de improvisación, sale a las calles, incorpora palabras,

<sup>2</sup> Si bien la concepción de danza y movimiento de Cunningham podría ser catalogada de modernista, la revisión crítica señala que hay una continuidad en cuanto al apego a la técnica y a la colaboración musical.

<sup>3</sup> La coreografía no se monta valorando las zonas y/o direcciones fuertes y débiles del escenario sino que, por el contrario, se relativizan.

<sup>4</sup> En este sentido, la Post-Modern Dance remite a un sentido histórico y no a la estética posmoderna.



alaridos, cantos y risas de los bailarines, borra las fronteras entre las artes (bailarín/músico, compositor/coreógrafo), valoriza la subjetividad de cada bailarín de modo tal que la experiencia del movimiento no es ya una expresión arquetípica sino más bien el impacto distintivo que cada intérprete le da al movimiento.

Aproximadamente de 1968 a 1973 la danza atraviesa un período de transición. La cultura afroamericana comienza a tener injerencia en el campo a través de la “Black dance” y se tornan importantes los temas políticos y las voces de los grupos minoritarios (gay, feministas).

Ya a partir de 1973, deja el elemento lúdico y se reduce y objetiva. Es la época del minimalismo. La danza asume dos tendencias: una dominante, llamada danza analítica y otra denominada danza metafórica.

La danza analítica<sup>5</sup> es neutral y sobria. Busca su unidad más pequeña (el paso o el gesto, en lugar de la frase). El virtuosismo es la entronización de lo ordinario. Se separa de la música y de las demás artes. En su sentido de “*es lo que es*” se muestra despojada exigiendo la participación activa del espectador en el proceso compositivo. Por su parte la danza metafórica valoriza las metáforas expresivas y representacionales, sirviéndose de elementos teatrales y poniéndose en franca oposición con la danza analítica.

Estas transformaciones en el campo de la danza acontecen en “...una época en la que debió de parecer que la historia había perdido su rumbo” (Danto, 2003). Es la década del setenta.

En la ausencia de dirección, el arte pop y el arte conceptual van a generar la culminación de la *era del arte*<sup>6</sup> y la caída de sus metarrelatos. El primero, al considerar como artístico cualquier objeto cotidiano, acerca lo popular y lo masivo a la esfera del arte cuestionando el arte de élite. El arte conceptual por su parte, profundiza este quiebre al enfatizar que el concepto o la idea priman por sobre el objeto artístico concreto. El artista de este modo se centra en la reflexión acerca del arte.

Ya hacia la década del ochenta, renace la filosofía del arte. Entonces los filósofos comienzan a reflexionar sobre el arte y la estética, y el artista vuelve a la creación emancipado ya de la normativa propia de la modernidad.

Se produce un retorno al contenido y la danza se alinea bajo las teorías del arte contemporáneo y posmoderno.

La danza restablece la teatralidad perdida y busca colaboraciones en las demás artes; sus producciones se vuelven espectáculos a gran escala y multimediáticos; expone temas políticos como la identidad negra, el feminismo, la homosexualidad; retorna al uso expresivo de la música; legítima a los coreógrafos afroamerica-

nos<sup>7</sup>.

Y va más lejos aún: en busca de un pluralismo estético apela a las tradiciones de otras culturas y de la cultura popular o subculturas norteamericanas marginadas. Al trascender los límites geográficos o sociales encuentra técnicas alternativas<sup>8</sup>; al superar los límites temporales privilegia el virtuosismo técnico, se siente atraída por el ballet, retoma las estructuras narrativas, incorpora el contenido expresivo y emocional y hasta incluye referencias autobiográficas, aunque de manera fragmentaria y no siempre coherente.

Para la danza de los ochenta, “...‘posmoderno’ ya no es más un término descriptivo, sino un término prescriptivo –un compromiso con un proyecto que toma la teoría posmodernista,...como un conjunto de guías direccionales-” (Banes, 1994).

En la danza como en el arte todo es posible. Ya no hay un modo en que las cosas deban ser. Es lo que Arthur Danto llama el *después del fin del arte*: el *arte posthistórico* caracterizado por la inexistencia de “una unidad estilística perceptible” (Danto, 2003). El artista es libre y emplea esa libertad de manera absoluta y total para sus creaciones.

La denominación de arte posthistórico abarca al *arte contemporáneo* –y al *arte posmoderno* como una de sus manifestaciones-. El *después del fin del arte* expone así “el nacimiento de cierto tipo de autoconciencia” (Danto, 2003) que hace del collage su paradigma. Como no existen “imperativos a priori sobre el aspecto de las obras de arte, sino que pueden parecer cualquier cosa” (Danto, 2003) ni tampoco sobre los contenidos para que sea arte, el artista le otorga a sus obras el sentido que desea, teniendo o no algún propósito, dispone de distintos recursos e incluso del arte del pasado sin que importe el espíritu que le dio origen. “Hoy ya no existe más ese linde de la historia. Todo está permitido” (Danto, 2003).

Eduardo Subirats por su parte, enuncia que el rasgo predominante del arte posmoderno es la ausencia de estilo dado que se encuentra caracterizado por:

*“la reproducción ...esquemática de elementos estilísticos pasados”* radicalmente desesemantizados; el *“eclecticismo estilístico”* a través del *“desalojo de cualquier sentido interior a los lenguajes”* y que se materializa en el *pastiche “al privar a los elementos formales de su significado particular”*; *“la fragmentación de la experiencia y su traducción estética”* como *“elemento ritual”*; *“la ironía... tan superficial que frecuentemente raya con el sin sentido”*; *“la emancipación de la forma de sus connotaciones humanas”*; *“la pérdida, en el interior del arte, [...]de cualquier dimensión trascendente, sea crítica, sea utópi-*

<sup>5</sup> En esta línea se encuentran los coreógrafos Ivonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, David Gordon.

<sup>6</sup> El *fin del arte* según Danto en el sentido de conclusión de una etapa y comienzo de otra.

<sup>7</sup> Bill T. Jones, B.B. Miller.

<sup>8</sup> Capoeira, salsa, breakdance, tap, malabarismo, del teatro vanguardista japonés y del teatro butoh, etc.



## El presente de la danza. Revisión histórica y análisis de obras

ca”; *“una irrefrenada monumentalidad y el culto al poder tecnológico”* (Subirats, 1991).

El “no-arte” del arte posmoderno para Subirats pone de manifiesto el vacío cultural, el empobrecimiento de la experiencia artística, la imposibilidad de articular la labor artística con valores culturales, éticos y estéticos significativos que conflictúan con la realidad y reflexionan sobre el futuro. En este sentido, realiza una crítica sobre las implicancias del arte posmoderno que muestra correspondencia con la tesis de Martín Hopenhayn.

El investigador chileno sostiene que la posmodernidad al proclamar *“la exaltación de la diversidad, el individualismo estético y cultural, la multiplicidad de lenguajes, formas de expresión y proyectos de vida, y el relativismo axiológico”* (Hopenhayn, s.f.) pone en tela de juicio –o colapsa en la interpretación de los “posmodernos entusiastas”- la capacidad descriptiva y normativa de los metarrelatos de la modernidad<sup>9</sup>.

Hopenhayn asume una postura crítica acerca de la modernidad pero sin renunciar a ella. Para él, la *prédica posmoderna* -y específicamente su carácter dominante-, sirve a los intereses del neoliberalismo. El neoliberalismo legitima el relato posmoderno con el fin de promover políticas beneficiarias al mercado, consolidar el sistema capitalista transnacional y concretar su proyecto de hegemonía cultural. Bajo esta perspectiva, la diversidad, la multiplicidad, el relativismo y el individualismo sirven para enmascarar la disparidad y marginalidad social, el desarrollo de la sociedad de consumo, la desigualdad económica y la inequidad en la distribución de la riqueza, etc.

*mavera”* (1913)<sup>11</sup> de Nijinsky<sup>12</sup>.

Fenley toma la obra de Nijinsky -utilizando la misma música- y hace una revisión acerca de su temática y de los recursos. Setenta y cinco años después, el mundo de la danza y de la esfera socio-política ha cambiado mucho y, en este sentido, la obra de Fenley es una crítica y declaración. En escena no hay un grupo tribal sino sólo una bailarina. Al principio es una presencia casi andrógina dadas las calidades de los movimientos que ejecuta, y el vestuario que no permite distinguir el género. Posteriormente se observa que es una mujer la que desarrolla toda la danza. Hay una economía de recursos escénicos que privilegia la relación música-movimiento-temática. La bailarina no muere ni se sacrifica. La obra termina cuando ella de pie, erguida, íntegra, da un paso hacia delante. Es el feminismo que avanza.

*“Sueños muertos de hombres monocromáticos”*. Coreografía: Lloyd Newson. Año: 1990. Compañía: DV8.

La concepción del objeto artístico busca trascender la fugacidad del movimiento: la obra es concebida para ser filmada. Es danza para video y, en este sentido, hay una estrecha relación entre danza y tecnología.

La obra muestra una multiplicidad de lenguajes artísticos. Danza, cine y teatro confluyen de manera tal que instalan un código en el que es imposible discriminar territorios artísticos. Esto se hace aún más evidente cuando la obra provoca la ruptura de dicho código privilegiando un lenguaje sobre el resto<sup>13</sup>.

Pone en escena la temática sexual y, aunque privilegia lo homosexual, se advierten también referencias al sadismo, onanismo, sadomasoquismo, voyerismo, etc.

La obra contiene elementos narrativos –la palabra es una de ellos- pero los mismos se hallan fragmentados. Permanentemente entra y sale de la narración materializando así la ruptura del tiempo, de la dinámica tradicional y del desarrollo progresivo. Se muestran universos paralelos y en este sentido, no hay una única; la realidad es múltiple y diversa.

Se observa una suerte de extrañamiento tanto en el color, en el espacio, como en la situación y en las accio-

### II

A continuación y con motivo de analizar distintas manifestaciones de danza en la escena contemporánea, presentamos los elementos encontrados en distintas obras estrenadas en las décadas del ochenta, noventa y dos mil<sup>10</sup>.

*“State of darkness”*. Coreografía: Molissa Fenley. Año: 1988.

La obra está inspirada en la *“Consagración de la pri-*

<sup>9</sup> Los metarrelatos son “categorías trascendentales” que otorgan “sentido unitario al amplio espectro de fenómenos políticos, procesos sociales y manifestaciones culturales” (Hopenhayn, s.f.). Los metarrelatos de la modernidad son: la emancipación del hombre y la fe en la razón, la idea de progreso, la linealidad de la historia, el pensamiento hegemónico, la idea de vanguardia y las ideologías.

<sup>10</sup> Dado que el análisis se realiza a partir de la observación de fuentes primarias es necesario tener en cuenta sus particularidades y limitaciones. El material fílmico permite el acceso a los eventos danzados, pero con ciertas limitaciones. Este tipo de fuente lleva implícita una presentación selectiva (realizada por el camarógrafo) y cuestiones relacionadas con la imagen por las que *“el movimiento tiende a “aplastarse”,...el espacio y la dinámica pueden ser distorsionados, y las pequeñas imágenes dancísticas despersonalizadas.”* (Layson, 1994).

<sup>11</sup> Con música de Stravinsky, vestuario que remitía a culturas ancestrales, posición de pies opuesta a la técnica clásica, con elemento mitológico y narrativo: la muchacha comete un error y es condenada por la tribu a bailar hasta morir; es un sacrificio.

<sup>12</sup> Nijinsky fue un coreógrafo renovador del movimiento en Rusia. Había sido influenciado por la libertad de Isadora Duncan.

<sup>13</sup> A modo de ejemplo: el movimiento se inmoviliza para que predomine la expresión dramática, la cámara se mueve y muestra distintos puntos de vista sobre un mismo fenómeno, la danza asume todo el protagonismo como expresión de movimiento puro y sin contenido emotivo.

<sup>14</sup> Espacios pequeños y despojados o sólo habitados por paredes, espacios amplios con una escalera o sin nada, espacios realistas como el baño o la habitación con el mobiliario incluido.

nes o gestos. Toda la obra es en blanco y negro –ausencia del color-. El espacio referencia un boliche y luego -en concordancia con la estética- va mutando continuamente<sup>14</sup>. En cuanto a la situación es evidentemente dramática y conflictiva, pero los cuerpos alternan movimientos emotivos y orgánicos con otros neutros del tipo “es lo que es”. Se utilizan acciones y gestos cotidianos (mirar, caminar, fumar, acariciar, etc.) siempre con la intención de provocar sexualmente pero los mismos se encuentran distanciados de la lógica cotidiana<sup>15</sup>.

Resalta la ductilidad de los bailarines: técnica en el movimiento y también en la actuación.

La sonoridad de la obra se manifiesta en música variada y actual -con la que el movimiento se relaciona y no-, campanas, sirenas, palabras, silencios.

**“Six dances”**. Coreografía: Jiri Kylian. Año: 1991. Compañía: Ballet de Montreal.

Seis piezas de música culta sirven de hilo conductor de la obra. La coreografía transmite la superioridad o supremacía del movimiento en dos sentidos. Por un lado, el despliegue de la técnica de los bailarines en la ejecución de los movimientos, cuya precisión y detalle es indudable. Por otro, la relación entre movimiento y música: el movimiento es hipermusical. El espacio se halla despojado lo que privilegia el virtuosismo de la técnica del movimiento.

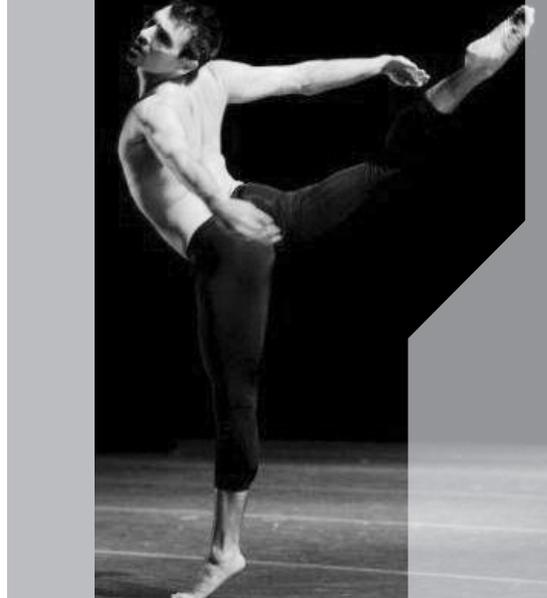
**“Little Ease”** (1985) y **“Streb”** (1994). Coreografía: Elizabeth Streb. Compañía: Ringside.

En ambos casos, se observa el uso de tecnología: sensores que amplifican el sonido que provocan los cuerpos al caer o golpear y que se hallan colocados en una plancha sobre el piso (“Streb”) o en una caja metálica rectangular (“Little Ease”).

En “Streb”, los cuerpos de los bailarines chocan una y otra vez contra el piso para generar sonidos. En la reiteración hay una cierta automatización: cuerpos que caen y se levantan para volver a caer y cuyas caídas se van complejizando –al principio son individuales, luego en dúos hasta llegar a ser grupales-. La sensorialidad del espectáculo se halla en los fuertes golpes, en la caída violenta de los cuerpos y en la sincronización del grupo. En “Little Ease”, se registra el choque del cuerpo –ya no como un bloque- contra las paredes de la caja. Vemos al bailarín también automatizado e inexpressivo, moviéndose en una especie de jaula. El final es abrupto e inesperado: la caída del cuerpo desapareciendo de la vista del espectador a través de la pared ausente.

**“Obertura de Carmen”**. Coreografía: Trisha Brown. Año: 2002.

La pieza es una versión de “Carmen” de Bizet. El movimiento se relaciona con la música. Hay una acentua-



ción de los movimientos articulares (en pies, manos y torso). Por momentos, el movimiento es sólo caminatas y en otros se privilegia el proceso de acumulación. Se observa un uso democrático del espacio y ausencia de frontalidad. La obra finaliza con la salida caminando de los bailarines mientras la música concluye. Se observa una estilización del vestuario.

**“La suite del colchón”**. Coreografía: Charles Keigwin. Año: 2004.

La obra es narrativa y trata de los vaivenes de una pareja de recién casados. Hay distintos momentos de acuerdo al amor o desamor, a las discusiones y encuentros que atraviesa la pareja. En el escenario hay un objeto cotidiano -colchón matrimonial- que será utilizado de manera diversa: espacio de diversión, de violencia, de entrega sexual, de discusión, de sueño y de distancia o división. Cuando la pareja se separa, el marido se refugia en un grupo de amigos con los cuales traba vínculos homosexuales.

La danza se sirve de gestos o acciones cotidianas (pintarse los labios, besar el anillo, tapar la boca, hablar al oído, ponerse la camisa, cerrarse la bragueta, etc.). Hay una alternancia en la música que es utilizada como fuente expresiva: distintos géneros musicales (ópera, jazz, música popular), sirviéndose incluso del contenido emotivo de las canciones. El vestuario es referencial: traje de novio, vestido de novia, ropa interior, ropa cotidiana e informal.

**“Repetición continua”** (1978), **“El hombre en el agua”** (1989), **“Untitled”** (1991), **“Canción y danza”** (1994), **“Soon”** (1994) y **“Otra velada”** (2005). Coreografía: Bill T. Jones.

En líneas generales, en las obras de Jones es posible observar una tendencia hacia la teatralidad del espectáculo. Cada elemento y especialmente el movimiento, constituye una fuente inagotable de riqueza en el propio espectáculo y en los venideros. En este sentido, muchas de sus producciones contienen elementos de otras anteriores, en una suerte de reiteración de sí mismo<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Ejemplos: brazos inertes que reciben abrazos, intercambio de prendas íntimas con un compañero muerto o desmayado, besos que pueden ser salvadores o sanadores y se transforman en armas para asfixiar y matar, etc.

<sup>16</sup> En sus últimas creaciones incluye secuencias de movimientos que han sido originales en otras obras y que resultan claramente identificables, o lleva la consigna de reiterarse al extremo incluyendo una pieza completa en el nuevo espectáculo. →



## El presente de la danza. Revisión histórica y análisis de obras

Todos los medios son utilizados por él de manera estética, produciendo un espectáculo integral: la iluminación general o sectorizada; las sonoridades en off o en vivo de la voz (canciones, palabras, sonidos, gritos), de la música (clásica, jazz, ópera, etc.), de un instrumento (sin producir melodía) y del silencio; el cuerpo (cubierto, desnudo o a medio vestir) manifestando su diversidad (cuerpos entrenados y no, de distinta textura, color de piel y de cabellos, altura, sexo, etc.); el espacio utilizado democráticamente o no, con o sin ausencia de frontalidad; con estructuras narrativas que llegan hasta la autobiografía o sin ellas; el movimiento relacionado con la música o con las palabras o desconectado de ambas; bailarines expresivos o neutros cuya técnica viene de la danza o de otras alternativas (canto, jazz, afro, etc.); entablando en muchas de sus obras una comunicación abierta con el público.

- el movimiento resalta la destreza técnica o incorpora acciones y gestos cotidianos llega a su expresión mínima (el paso), se asocia con la música en su máxima expresión o se desconecta e incluso prescinde de ella;
- incorporan elementos narrativos o plantean estructuras inconexas y fragmentadas,
- muestran una economía de medios prescindiendo de las colaboraciones de las demás artes o llegan a la multiplicidad de los lenguajes;
- usan la tecnología como un recurso o la exaltan concibiendo el objeto en ese medio;
- utilizan la música -de distintos géneros y épocas- como eje vertebrador o la colocan en el nivel de sonoridades del espectáculo -junto al cuerpo, voz, palabras, sonidos, ruidos, silencios-;
- exigen del bailarín la especialización en diferentes técnicas de danza y de otros lenguajes.

### III

Las danzas analizadas permiten vislumbrar un pluralismo estético que se manifiesta en las individualidades estéticas de los artistas y en las obras danzadas propiamente dichas. Desde esta perspectiva, los objetos artísticos observados:

- retornan de manera visible al pasado o se apartan de él;
- ponen en escenas distintas temáticas (feminismo, homosexualidad, pareja, concepciones estéticas, historias de vida) o es sólo el cuerpo y el movimiento el protagonista;

El estudio realizado pone en evidencia que la danza se halla caracterizada por la heterogeneidad en sus manifestaciones y concepciones. Existe un corrimiento de márgenes y de límites. Los territorios antes definidos y precisos, son hoy ambiguos e inexactos. *“Todo está permitido”* (Danto, 2003) en la actualidad. La diversidad y la multiplicidad son, en cierto sentido, constitutivas del “hacer” artístico no necesariamente posmoderno pero sí evidentemente contemporáneo.

## Bibliografía

- Adshead-Landsdale, Janet & Layson: June (1994) *Dance History. An introduction*, New York, Routledge (Trad. Esp.: Claudio G Pared).
- Banes, Rally: (1994) *Terpsícore en zapatillas, tacos altos, zapatos de jazz y en punta de pies: La Danza Posmoderna Revisitada*, Hanover y London, Wesleyan University Predd, (Trad. Esp.: Claudio G Pared).
- (1994) *Danzando [con/hacia/ante/sobre/en/por/tras/contra/desde/para/sin] la Música: Vicisitudes de la Colaboración en la Coreografía Posmoderna Americana*, Hanover y London Wesleyan University Predd, (Trad. Esp.: Claudio G Pared).
- Cass, Joan: (1993) *Dancing Through History*, New Jersey, Prentice Hall (Trad. Esp.: Claudio G Pared).
- Danto, Arthur: (2003) *Después del fin del arte*, Buenos Aires, Paidós.
- Foster, Susan Leigh: (1986) *Reading Dancing – Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley, University of California Press (Trad. Esp.: Claudio G Pared).
- Hopenhayn, Martín: *El debate posmoderno y la dimensión cultural del desarrollo. Un esquema descriptivo*, N.E, N.L, N.D.
- Subirats, Eduardo: (1991) “El lenguaje posmoderno”, *Da vanguardia ao Posmoderno*, Sao Paulo, Editorial Nobel.

