

TOCANDO FONDO (SOBRE EL ILUSORIO VIAJE A AMÉRICA)

JAIME CONDE-SALAZAR PÉREZ
Historiador del Arte

Viajes Transatlánticos

Para cuando en joven Karl Rossmann realizó su viaje transatlántico ya debía estar claro en Europa que, de entre todos los lugares posibles en los que llegar a ser otro, América era el más cercano y quizás también el menos peligroso. Así, no es de extrañar que el protagonista de la novela de Kafka, al divisar desde el barco la gran estatua de Eiffel, pensara que «entorno a su figura soplaban aires de libertad». Libertad. Sin duda, ese era el nombre de la gran promesa que garantizaba no solo cierta seguridad, sino una auténtica vida moderna. Ninguno de los otros lugares inventados hasta entonces tenían un fácil acceso desde el patio de butacas: los espectadores corrían el riesgo de verse inmersos en un lugar ajeno o lo que es mucho peor en un tiempo pasado, demasiado pasado. Oriente (desde España a Japón), los lugares brumosos de la fábulas (Escocia, el Rin, los lagos, etc.), la islas del Pacífico, eran lugares para ser observados desde fuera. Pero América era otra cosa. Entre otras cosas porque prometía libertad. O, al menos eso se debió entender con la llegada de las tres míticas bailarinas americanas a Europa: en 1899 Loïe Fuller llega a París, ciudad a la que llegará Isadora Duncan un años después tras haber pasado por Londres; seis años más tarde llegaría Ruth St. Denis. Las tres mostraron su firme intención de ser otras, de romper con la tradición para crear un espectáculo propio de la vida moderna, de ser libres. Bien es cierto que ninguna de ellas llega a Europa para hablar de América. Pero también lo es que esas imágenes abstractas de luz (Fuller), o aquellos otros exóticos reinventados y extraídos de la escena clásica (Duncan y St. Denis) eran empleados como medios para alcanzar una nueva libertad «expresiva» que poco tenía que ver con la tradición europea. Eran libres porque su danza no provenía de la *danse d'école*.

Las imágenes de América tardarían unos años más en llegar y lo harían como paradigma de la vida urbana moderna. Primero sería el Manager Americano de *Parade* (Massine/Satie) en 1917 y cinco años después el Poeta de *Skating Rink* (Börlin/Honegger). Como señala Ramsay Burt lo que hace modernas a ambas obras»son sus referencias americanas: las dos miraban a Hollywood-*Skating Rink* a Chaplin y *Parade* a *The Perils of Pauline*; las dos hacían referencias al jazz y las dos se referían, aunque de forma indirecta, a la modernidad mecánica americana»¹. Lo mismo sucedía con *Within the quote* (Börlin/Porter) estrenada en 1923 una especie de»ballet-cine-sketch» como propone Bengt Häger². Cine, jazz, máquinas...cabría añadir «rascacielos». Rascacielos que construyen el cuerpo del Manager Americano, que dibujan sus sombras en el cuerpo del Poeta o que amenazan al joven inmigrante sueco en el collage que realizara Gerald Murphy para el programa de mano. Rascacielos que se convierten en paradigma de esa América imaginada en Europa, de ese lugar en el que el movimiento no para, hecho de agitación y caos, de ese lugar en el que se define lo moderno. Se trataba de un nuevo escenario tal como lo describe Manfredo Tafuri:

«la detestable infinidad del tiempo» es exorcizada en un triunfo de lo transeúnte, del fluir sin descanso, del juego inesencial de las formas.»Solo un cuarto de hora»: toda la metrópoli invita a la aceleración sin descanso del movimiento, de la velocidad del cambio. En ella ha de ser imposible «pararse»: se ha de impedir percibir las leyes de un ordenamiento productivo. Por ello la *New Babylon* se ha de ofrecer como un teatro de atracciones, excentricidad convertida en institución, modo de comportamiento colectivo.

Fuera de esto no se comprende el ligamen reafirmado continuamente en los años veinte y treinta entre el desarrollo de los rascacielos y el americanismo. No estructura sino un juguete escénico rico en valencias lúdicas, el rascacielos reniega de su matriz estructural que le impuso George Post o Ernest Flagg³.

América era, ante todo, un «juguete escénico». Pero a este nuevo destino moderno aún le falta un ingrediente que quizás haya sido apuntado a través del jazz: África. Para que América fuera la auténtica promesa moderna era necesario que se hiciera negra y complaciera los deseos primitivistas de París. Y el dos de octubre de 1925, Josephine Baker estrena, junto con Jo Alex, *La Revue Nègre* en el Théâtre des Champs Elyseés. De la mano de Rolf de Maré quien acababa de liquidar sus *Ballets Suedois*, monta un espectáculo en el que, como apunta Susan Lempke,

¹ BURT, R., 1998, *Alien Bodies*, Routledge, NY, p. 37.

² HÄGER, B., 1989, *Les Ballets Suedois*, Harry Abrams, NY, p. 44.

³ TAFURI, M., *La esfera y el laberinto*, Gustavo Gili, Barcelona, p. 222.

Tocando fondo (sobre el ilusorio viaje a América)

Josephine Baker, a pesar de no haber estado nunca en África, «encarnaba sin ningún reparo al *primitive de luxe*, adoptando todos sus estereotipos como parte de sus vestidos y actuaciones. Reconociendo que África estaba *en vogue*, Josephine Baker, para crear un primitivismo *à la Bakaire*, mezcló lo que muy a menudo eran ideas racistas sobre África con la música y los modos de bailar de la cultura afroamericana»⁴. Así, la bailarina se construye como el puente que conecta África con América y América con Europa, aunando en su cuerpo todos los deseos modernos: su baile libre es el del «buen salvaje» que a ritmo del jazz americano es capaz de encarnar la intensa vida moderna. América volvía a ofrecer un cuerpo en el que se hacía real la posibilidad de ser otro, de ser moderno. Como escribe Ramsay Burt:

The jazz music to which Baker danced was perceived both as jungle music and the songs of machines -simultaneously the most up-to-date modern style and the absolutely primitive one. Both were qualities that Europeans perceived themselves to lack in their culture. For those Parisians (and Berliners and audiences in other major capital cities) who went to Baker's performances and witnessed her night club acts, part of the enjoyment of dancing to jazz music at the time was a temporary, ritualised blurring of the difference between self and «the other» through losing themselves in strong, «primitive» rhythms of jazz music» (1998:63).

El fenómeno Josephine Baker es un fenómeno muy complejo que sobrepasa los límites de este trabajo. Bastará con señalar el papel fundamental que juega como personaje en la invención de América y que no tiene parangón con ninguna de las otras bailarinas que más tarde serían señaladas como el origen de la modernidad americana.

Rascacielos, negros, jazz, cine, máquinas... Hacia 1930 parece que el lugar ya estaba perfectamente construido. Llegado el momento, no sería difícil dejar el patio de butacas y, al igual que el joven Karl Rossmann emprender el viaje hacia aquel lugar ensayado en las escenas. América recién inventada como escenario, esperaba al otro lado de la ventana.

Tramperos y pioneras

Lo excepcional del caso no es que se emprenda el viaje, sino que, en un momento dado el viaje se convierte en algo definitivo. A América van a quedarse. O lo que es lo mismo, para cuando quisieron volver ya nada era igual y poco podría haberse

⁴ LEMKE, S., 1998, *Primitivist Modernism. Black culture and the origins of transatlantic modernism*, Oxford University Press, Oxford, pp. 103-4.

contado. De alguna manera, parece que se creyó posible traspasar el umbral y alcanzar y habitar la escena prometida. Hacia 1930 Hanya Holm ya se ha establecido en Nueva York, Valeska Gert llega en 1936 y vive en Provincetown hasta 1947. A mediados de los treinta se establece en Nueva York la Wigman School of Dance, única en aquel momento en ofrecer una formación completa dentro de la danza moderna. Georges Balanchine llega en 1933. Y Anthony Tudor en 1941. Para el final de la II Guerra Mundial Ernst, Breton, Gropius, Mies, Mondrian, Chagall y Leger ya estaban allí. Duchamp había llegado mucho antes. Entonces, debió parecer que América era la única salida que quedaba, el único lugar en el que seguir intentando ser otro. Quizás el viaje no era otro que el que realizó Karl Rossmann «joven de dieciseis años, hijo de padres humildes enviado a América después de que una sirvienta le hubiera seducido y tenido un hijo suyo». Hijos ilegítimos de adolescentes seducidos, campos de concentración, ciudades arrasadas... como ya dije, quizás América era el nuevo destino que seguía garantizando la posibilidad del olvido, o lo que es lo mismo, la posibilidad de seguir siendo moderno. Así, en el momento en el que llegan ya está todo en marcha pero esta vez desde dentro: es desde el interior de nuestro lugar escénico desde donde se decide restaurar el proyecto moderno, desde donde se decide hacer coincidir definitivamente América con el progreso puro y óptimo. Y, como no podía ser de otra manera, los protagonistas cambian: frente a los recién llegados aparecen otros viajeros que llevaban allí dentro mucho más tiempo. Esto lo debió intuir Josephine Baker, mujer, negra y cuyo éxito se debía a sus espectáculos «salvajes» en teatros de variedades europeos. Aquella América en América de la que ella había emigrado, era un lugar de tramperos. Quizás por eso ya desde mediados de los años treinta comenzó a cambiar el rumbo de su carrera hacia un lugar seguro. Una vez convertida en una gran dama de la canción, no habría ninguna necesidad de seguir siendo moderna y, por tanto, de volver a realizar el viaje, que para ella, hubiera sido de vuelta.

Sin duda, el viaje transatlántico aclaró la piel de los nuevos protagonistas.

En un lúcido intento de explicar dicho viaje y de introducir a los nuevos protagonistas presentando la nueva situación, Harold Rosenberg inventaría algunos años después una parábola a propósito de la derrota en 1755 de los ejércitos ingleses del general Braddock⁵. El autor explica cómo ésta estuvo provocada, fundamentalmente, por la incapacidad de los ingleses para ver el paisaje de las nuevas tierras que tenían delante suyo. Aunque aquel lugar no se pareciera en absoluto a los espacios abiertos destinados en Europa para la guerra, los ingleses siguieron respetando las formaciones militares tradicionales y no dejaron de tocar el tambor. Sin duda realizaron

⁵ ROSENBERG, H., 1959, «Parable of American Painting», *The tradition of the New*, Horizon Press, Nueva York, p. 13.

Tocando fondo (sobre el ilusorio viaje a América)

el viaje «llevando consigo su propio paisaje al igual que los viajeros cargan con sus cacharros de cerámica»⁶. No es de extrañar que en estas condiciones no vieran lo que había detrás de los árboles. Rosenberg denomina a esta actitud incapaz de afrontar lo novedoso y prescindir de la cultura y la tradición *Redcoatism* en referencia al uniforme rojo de las tropas inglesas.

Al otro lado, tras los árboles no sólo esperaban los indios (irrelevantes por aquel entonces para aquella América moderna y pura) sino los nuevos héroes, los tramperos. Estos personajes estaban hechos a sí mismos y carecían de todo conocimiento que no estuviera directamente extraído de la pura práctica: eran libres frente a cualquier tradición y, por tanto, extremadamente eficaces en sus trabajos: «Watch the object - if it is red shoot!» debieron pensar. Éste era el nuevo hombre que ya esperaba en aquella América en América:

To be a new man is not a condition but an effort, an effort that follows a revelation in behalf of which existing forms are discarded as irrelevant or are radically revised. The genuine accomplishments of American art spring for the tensions of such singular experiences. In honor of Braddcock I call this anti-formal, trans-formal effort COONSKINNISIM⁷.

Así frente a la tradición europea el arte auténticamente americano tendría que ser aquel absolutamente nuevo, aquel producido por un nuevo héroe salvaje, instintivo, blanco y sin cultura que lo atenazara. El arte americano era el de aquellos que sabían dónde estaban. Ya no había lugar para más «hallucination(s) of displaced terrain(s)».

La parábola acaba reconociendo cierta intención en los artistas europeos de copiar la actitud *coonskinnist* americana, lo cual no estaba sino generando una nueva situación *redcoastist*. Todo era cuestión de cómo se dispusiera el escenario de la comedia («the setting of a comedy»).

La invención tan eficaz de los nuevos héroes deja lugar a muy pocas dudas. Parece que a pesar del viaje transatlántico, no se cruzó ningún umbral y el edificio del teatro se mantuvo intacto. Y es que quizás, después de todo, puede sólo se tratara de eso, de volver a construir un escenario. Como apuntó Clement Greenberg en una crítica a la exposición *Portrait of América* diciembre de 1945:

America apparently is not people but what you see from the window- not that it makes much difference⁸.

Es posible que, a pesar del viaje, nadie se movió entonces del patio de butacas.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.p. 18.

⁸ GREENBERG C., 1986, *The Collected Essays and Criticism*, vol.2, The University of Chicago Press, p. 45.

Es cierto que el público había cambiado, pero al parecer de lo que se trataba seguía siendo de mirar por la ventana. Y allí en el otro lado, volvieron a aparecer nuevos objetos para desear, en este caso tramperos, o a falta de candidatos masculinos, pioneras. Así las cosas todo volvía a estar en su sitio y volvieron a estar asomados a la ventana. Aunque esta vez, el héroe no viniera de tierras desconocidas o tiempos extinguidos (ese tipo de personaje siempre acaba por dar problemas y por querer ser él quien habla). Esta vez y paradójicamente, el otro no sería sino una imagen de nosotros mismos, de los espectadores: blanco y libre, el trampero jamás tendría necesidad de abrir la boca, él simplemente dispara cuando ve rojo. Y llegados a este punto sólo cabría ordenar la historia para que todo nos llevara inexorablemente a este nuevo fin óptimo de pureza moderna.

Viajes interiores

El escenario resultó tan perfecto como nunca lo había sido antes. Tras la gran crisis económica de 1929 y, sobre todo, tras la elección de Franklin D. Roosevelt en 1932 como presidente de los Estados Unidos y el inicio de la política del *New Deal*, se inicia un proceso de construcción extremadamente eficaz y ambicioso. Como dijimos los tramperos ya estaban allí cuando llegan los europeos con sus héroes primitivos. De este modo durante la década de los treinta, también al otro lado del Atlántico se hace explícito el proyecto: América necesitaba de una imagen total de sí misma capaz de sostener la gran potencia industrial y moderna en la que se había convertido. De lo que se trataba era de hacer coincidir el escenario con el mapa, de volver a crear una escena que no sólo diera razón de una novedad y progreso óptimo sino también que describiera y situara los límites geográficos de ese lugar dentro de la escena que se estaba creando.

En 1935 se forma bajo la dirección del profesor de economía Roy Stryker la *Farm Security Administration*, organismo que se ocuparía de documentar los efectos de la depresión económica en el sector agrícola americano. Lo interesante del asunto es que se decide incluir en el equipo a un grupo de fotógrafos con el propósito de que produjeran documentos que dieran razón de la situación del campo en el informe que la FSA debía elaborar. La fotografía es utilizada como un método objetivo para recoger datos de «la realidad» observada. Las cuestiones referentes al carácter artístico o al papel jugado por el fotógrafo quedan relegadas a un segundo plano. Según la clasificación de Dubois, la fotografía habría sido «considerada como una imitación, y la más perfecta, de la realidad»⁹. Así, como señala Belinda Rathbone,

Tocando fondo (sobre el ilusorio viaje a América)

no es de extrañar que «el público americano de los años treinta (creyera) en la fotografía como en un testimonio fidedigno: las preocupaciones sobre su legitimidad como forma artística eran secundarias frente a su tarea inmediata»¹⁰. La fotografía, al ser utilizada como medio estrictamente documental, se situaba de alguna manera, al margen del resto de las disciplinas artísticas y por tanto al margen de los procesos de purificación de la modernidad. Lo que es nuevo es esa exigencia de «realidad» que imponía el nuevo escenario y que se pensó que la fotografía podría satisfacer. Una América hecha de fotos. Por ello quizás no es raro que una década más tarde Greenberg «concediera» a la fotografía el destino de ser «naturalista»¹¹. Las imágenes tomadas para la FSA serían la prueba de que ese nuevo lugar existía y podía ser visto. Ninguna descripción sería más eficaz que las que ofrecían las imágenes: la escena dejaba de necesitar del edificio del teatro, ahora podía estar allí fuera, en cualquier parte. Aquello que se veía a través de las fotos era América. Y pasados más de cincuenta años, era todavía posible que Belinda Rathbone escribiera:

El informe fotográfico de la FSA fue creciendo, y de ser un documento de las penalidades de la depresión pasó a convertirse en una visión panorámica de la vida americana, la más completa y ambiciosa que se haya realizado nunca (1987:15).

Así, parece que de lo que se trató es de que la FSA consturiera un gran catálogo de imágenes posibles de América. Retomando quizás la tradición de las expediciones científicas del segundo tercio del XIX, los fotógrafos de la FSA actúan como exploradores que tratan de apresar evidencias de lo que se posee, del territorio. Al igual que Timothy O'Sullivan o William Henry Jackson, los fotógrafos de la FSA atrapan las pruebas de la realidad y de paso construyen el paisaje recién descubierto. Tramperos.

De entre todos los fotógrafos que participaron en el proyecto de la FSA cabría señalar el trabajo de Dorothea Lange porque quizás sean sus fotos las que muestran como ninguna otra, la estructura de la «visión natural». En sus trabajos todo

⁹ DUBOIS, P., 1985, *El acto fotográfico*, Paidós Comunicación, Barcelona, p. 22.

¹⁰ RATHBONE, B., 1987, *American Dreams*, cat.exp. Ministerio de Cultura, p. 15.

¹¹ Pgreenberg escribe a propósito de la exposición de Edward Weston en 1945:

Photography is the only art that can still afford to be naturalistic and that in fact, achieves its maximum effect through naturalism [...]

Therefore it would seem that photography today could take over the field that used to belong to genre and historical painting, and that it does not have to follow painting into areas into which the latter has been driven by the force of its historical development. That is, photography can while indulging itself in full frankness of emotion, still produce art from the anecdote. But this does not mean pictures of kittens and cherubs. Naturalism and anecdotism are required to be as original in photography as in any other art. GREENBERG, C., 1986, *The Collected Essays and Criticism*, University of Chicago Press, p. 43.

sucede como si ya estuviera allí antes de que nosotros (la fotógrafa y los espectadores) llegáramos. Quizás por ello, nadie como ella muestra el funcionamiento del escenario.

A modo de mero ejercicio tomemos como ejemplo *Seis jornaleros sin tierra* de 1938. Los seis hombres en fila delante del porche de la cabaña, se muestran de frente a nosotros. No pasa nada: ellos no hacen nada más que estar. Como si fueran objetos que alguien fuera a contar, los jornaleros permanecen al otro lado: uno, dos, tres... hasta seis. Lo que hay es lo que se ve. No hay nada más que contar. O al menos eso parece: el lugar es el estrictamente contenido en la imagen, nada lo sobrepasa, no hay posibilidad de salir por ningún lado. Toda la información, todo el relato están contenidos allí dentro, no hay más que mirar. Mirar más allá, al otro lado. Y por si quedara alguna duda, diez minutos más tarde repite la fotografía y todo vuelve a ser igual. Aunque el plano es un poco más cercano y los hombres ocupan lugares distintos, aparentemente elegidos por ellos, nada cambia: ellos siguen allí y nosotros aquí y todo vuelve a estar contenido en la imagen. Como si fuera una caja, la fotografía contiene todo lo importante y los separa de nosotros, lo aleja de nuestro lugar. Unos dentro y otros fuera. Y quizás éste es el feliz hallazgo: si los que originamos la visión nos retiramos de ella, entonces no quedarán huellas nuestras y parecerá que todo estaba ya allí, que la imagen es algo así como una emanación natural. Escribe Massimo Mussini que cuando comienza a trabajar para la FSA, Dorothea Lange:

ha già elaborato il sistema narrativo che la qualifica come una delle piú importante personalitá della fotografia mondiale, quel sistema che non é soltanto il prodotto di un momento di felicissima intuizione e commozione, ma anche di una precisa impostazione metodologica e culturale e quindi, il prodotto di una nuova personalitá¹².

Y más adelante:

La fotógrafa, allora, non perche intuisce che quella che otterrá sará una buona immagine, ma perche sa che essa e con tutte altre che scatterá o ha scattato potrà dimostrare «come vive l'altra metá» mettendosi sulla strada già imbocata piú di quaranta anni prima da Jacob A. Riis per contribuire a la solluzione dei loro problemi¹³.

No se trata tanto de tener buen ojo para encontrar la instantánea sino de organizar una precisa estructura en la que quede claro cuál es el lugar y la función de cada uno («una precisa impostazione metodologica e culturale»). Y una vez que

¹² MUSSINI, M., 1972, «Percurso di Dorothea Lange» en *Dorothea Lange*, cat exp. Istituto di Storia Dell'Arte, Università di Parma, p. 19.

¹³ Ibid. p. 21.

Tocando fondo (sobre el ilusorio viaje a América)

todo esta en su sitio, sólo queda retirarse y ,desde fuera, asistir al espectáculo de cómo vive la otra mitad. Dorothea Lange resulta ser la espectadora modelo, la que sabe que si hace ruido estropeará toda la construcción que nos permite encontrar fuera la realidad: «Hands off! I do not molest what I photograph, I do not meddle, I do not arrange»¹⁴. Una vez dentro de la sala, no sería ella quien molestara a los actores. Mejor permanecer en silencio, mejor no decir nada.

De nuevo mirando a través de la ventana: frente a nuestro cuerpo de espectadores y a salvo en el patio de butacas, se construye un nuevo escenario al otro lado. Una nueva América que se pretende poblada de hombres ejemplares que, a pesar, de las dificultades, resisten; de madres modelo que aguantan las penurias y protegen a sus hijos... Algo hay de melancolía en todo esto. Una melancolía que quizás tuviera que ver con la consciencia de que de nuevo se estaban inventando héroes y que al hacerlo se abría un nuevo fracaso en el intento de cruzar el umbral. Pero también es posible que de esto sólo se diera cuenta Lange.

Siguiendo la convicción de Harry Hopkins, director de la *Works Progress Administration*, de que «los artistas debían ser empleados dentro de su propio campo profesional para que llevaran las artes al pueblo americano»¹⁵, se crea en 1935 el *Federal Project Number One*. Este programa incluía los Proyectos Federales de Artes, Música, Teatro y Escritura. Posteriormente gracias a los esfuerzos de la coreógrafa Hellen Tamiris, se establece como entidad independiente el Proyecto Federal de Danza presidido por ella misma y dirigido por el productor Oscar Becque quien establece como fines prioritarios «el desarrollo de *un común denominador técnico* y la expansión de la danza americana en términos de *contenido y forma* a través de la creación de obras de danza de larga duración»¹⁶ (el subrayado es mío). En los años siguientes se verían involucrados en el Proyecto coreógrafos de la talla de Doris Humphrey y Charles Weidman así como la propia Hellen Tamiris. El hecho es excepcional, cuando menos. Primero porque nunca antes un gobierno había intervenido tan claramente en el desarrollo de la danza. Y segundo porque esa intervención no significaba únicamente que la danza recibía cierto apoyo económico, sino que la danza era considerada como un sistema de producción de imágenes que debía ser utilizado para la construcción de América. Es decir, como un medio para la construcción escénica. Ninguna otra disciplina artística se enfrentaba tan rotundamente a la tradición europea y, por tanto, ninguna otra disciplina podía ser considerada de una forma tan clara como auténticamente americana. Además se contaba con la ventaja de que ya existía una generación previa de coreógrafas que ha-

¹⁴ LANGE, D., 1996, *20th Century Photography*, Museum Ludwig, Cologne, Taschen.

¹⁵ THOMAS, H., 1995, *Dance, Modernity and Culture*, Routledge, Londres, p. 121.

¹⁶ Ibid.

bían dedicado su vida a la invención de una danza al margen de la tradición clásica. La conexión genealógica con Loïe Fuller e Isadora Duncan era inmediata. Pero lo era mucho más con Ruth St. Denis quien había vuelto en 1910 y quien tras conocer a Ted Shawn había establecido en 1915 en Los Ángeles su propia escuela: el Denishawn. De allí saldrán Martha Graham y Doris Humphrey, pioneras de la nueva generación para quienes dejar de lado la tradición clásica significaba no sólo alejarse de las formas del ballet sino también de los experimentos exóticos de su maestra. Inventar una danza «moderna» iba estrechamente ligado a la idea de crear obras cuyo asunto hiciera referencia a la tradición cultural americana. Así, a lo largo de la década de los treinta, y bajo los auspicios de la WPA, la danza se emplea a fondo en la creación de imágenes explícitamente americanas. Y esa América explícita es, no por casualidad, y fundamentalmente el mundo de los exploradores blancos, de las primeras colonias europeas, la vida en la nueva y rica tierra...los nuevos primitivos. Es cierto que también es este el momento en el que tanto Graham como Humphrey investigan en ciertas tradiciones indígenas como materia prima para alguna de sus obras, pero esto siempre sucede en el interior de el ciclo de los primeros colonizadores. No es de extrañar que cuando la historia de la danza quiso ordenar este periodo no dudara en usar la etiqueta «pioneras». Como decía, a falta de hombres que hagan de tramperos bien estará hablar de pioneras. Bastará con hacer un recorrido por los títulos de las obras estrenadas por Graham y Humphrey en este periodo para hacer evidente la importancia del mismo en la creación de una imagen de América. Con *American Provincials* (1934) comienza el ciclo americano de Graham. Le seguirán *Frontier* (1935), *Panorama* (1935), *Horizons*(1936), *American Document* (1938), *El penitente* (1940), *Letter to the World*(1940), *Salem Shore* (1942) y la obra considerada como cumbre de este ciclo *Appalachian Spring* (1944). El listado de Humphrey no es menos elocuente: *The Shakers*(1930), *New Dance* (1935), *With my red fires* (1936), *American Holiday*(1938), *Song of the West*(1940) y para la José Limón Dance Company *Day on Earth* (1947).

Pero, a pesar de la evidente preocupación por crear obras que trataran explícitamente temas americanos, lo que diferencia de un modo radical a esta segunda generación de pioneras es su estrecha vinculación con el proyecto moderno. Para ahondar en este nuevo sentido moderno es muy interesante tener en consideración el libro que John Martin escribiera en la temprana fecha de 1933. El texto se divide en cuatro capítulos siendo los tres primeros una disertación teórica sobre la *modern dance* y el último una rápida comparación de la danza con las demás artes. Como si tratara de comenzar su trabajo ofreciendo de antemano una definición global de todo el asunto, el texto comienza afrontando la difícil tarea de caracterizar lo que se entiende por *modern dance*:

Tocando fondo (sobre el ilusorio viaje a América)

The modern dance—scribe Martin—has actually arisen the fulfilment of ideals of the romantic movement. It has set itself positively against the artifice of the classic ballet, making its chief aim the expression of an inner compulsion; but it has also seen the necessity for vital forms for their expression, and indeed has realised the aesthetic value of form in and of itself as an adjunct to this expression. In carrying out this purpose it has thrown aside everything that has gone before and started all over again from the beginning.

This beginning was the discovery of the actual substance of dance, which it found to be movement¹⁷.

El párrafo contiene todos los elementos a través de los que se desarrolla la argumentación del libro. Por un lado está la aplicación de la noción de *forma* a la de *expresión* de una supuesta *pulsión interna*. Este hecho, a pesar de establecer a la *modern dance* como heredera de todos los movimientos que con anterioridad habían tratado la liberación de la expresión a través del movimiento, también la señala como una ruptura radical con éstos y con la tradición de la *danse d'ecole*. Y por otro está la revelación del *movimiento* como auténtica esencia de la danza. De este modo forma y movimiento servirán de argumentos fundamentales para establecer el definitivo carácter artístico de la *modern dance*. Si la danza era una de las manifestaciones que definían América, el nuevo lugar moderno, ésta no podía seguir siendo considerada como un mero entretenimiento como lo había sido hasta entonces. Este hecho es el que explica que muy pronto en sus carreras Martha Graham, Doris Humphrey o Charles Weidman se retiraran de los circuitos comerciales de variedades y buscaran apoyo en instituciones como universidades y organismos oficiales capaces de valorar lo *puramente artístico* de sus propuestas. Por ello, como hace Martin, no solo era necesario señalar a la *modern dance* como heredera de anteriores movimientos liberadores sino que además era necesario integrarla en el movimiento moderno estableciendo una esencia de la danza y señalando sus límites dentro de la investigación formal. Aquellos intentos de expresión libre, ya no servían:

Sometimes we find free souls in the arts who do not believe in the necessity of form. Their argument is not that art impulse comes from within and should not be tampered with. It should be allowed just to flow as it will. Now this is a perfectly sound theory if the effect of the experience is designed only for the artist; if it is designed for the onlooker, the theory is thoroughly untenable. According to the definition of art which we have chosen to abide by for the time being, such expressions are not to be included at all as works of art.¹⁸

¹⁷ MARTIN, J., 1965, *The Modern Dance*, Dance horizons, NY, p. 6.

¹⁸ Ibid, p. 41.

Aquello no era arte. Para que el movimiento fuera arte tenía que estar sujeto a la *forma*, como establecía la primera cita. Y es esa *forma* lo que distingue a la *modern dance* y lo que le permite adquirir el estatuto de *arte*. Así, la *forma* será ese valor universal que hace posible que el movimiento pueda llegar a ser un modo de expresión inteligible para cualquier individuo. Es decir, la forma es lo que garantiza el control y el poder ejercido desde el patio de butacas.

When the word «art» is used- propone Martin- it may be taken to mean the process whereby one individual conveys from his consciousness to that of another individual a concept which transcends his powers of rational. This concept need not to be anything profound or esoteric, else we would have to exclude decorative arts. It may be merely the contemplation of abstract perfection which never ceases to titillate the aesthetic sensitivity by exquisite design [...].

Form, then is capable of operating of itself. It may, indeed, be defined as the result of unifying diverse elements whereby they achieve collectively an aesthetic vitality which except by this association they would not possess¹⁹.

La danza será arte sólo y en tanto que tenga éxito en su proceso de transmisión de la forma, ese valor abstracto y universal que debe prevalecer en cualquier expresión artística. Finalmente, de lo que se trataba era de que aquella pulsión interna se expresara en términos racionales y esto sería únicamente posible a través de la *técnica*, el último concepto que culmina la propuesta de Martin. La *técnica* es el método empleado para someter el movimiento a la forma y transformarlo en arte. Una vez completada la secuencia que da título a los tres capítulos fundamentales del libro (CARACTERÍSTICAS (MOVIMIENTO) - FORMA- TÉCNICA) aparece la definición última:

The dance is the expression, by means of bodily movement arranged in significant form, of concepts which transcend the individual's power to express by rational and intellectual means²⁰.

Ante una definición como esta uno no puede evitar preguntarse si esa expresión de conceptos superiores ordenados a través de la forma, no era sino una estrategia para deshacerse del cuerpo que era finalmente, lo que en cada representación ponía en jaque todo el sistema. Pero dejaremos esta cuestión a un lado de momento.

América como tema no se trata en el texto. Sin embargo, sería ingenuo pensar que, por ello, en dicho texto la invención de América es un asunto irrelevante. En primer lugar por la fecha en la que está escrito y en segundo porque el objetivo prin-

¹⁹ Ibid. p. 35.

²⁰ Ibid. p. 84.

Tocando fondo (sobre el ilusorio viaje a América)

El principal objetivo del libro es definir un fenómeno cuyo desarrollo es exclusivamente americano. Es cierto que en Europa existían desde antes que en Estados Unidos, movimientos radicales empeñados en ensayar una cierta modernidad en la danza, pero jamás, incluso teniendo en cuenta la utilización nazi de la *ausdrucktanz* alemana, estos movimientos habían tenido la consideración oficial como medio de producción de imágenes para la definición del país que tuvo la *modern dance*. Sin embargo «América» como tema o términos como «americano» o «americanismo» desaparecen. El principal objetivo es legitimar a la *modern dance* como «arte», como expresión universal que explique su integración en el proyecto moderno. Sin duda, se trata de un síntoma muy elocuente que da idea del tipo de proceso ante el que nos encontramos: como tiene que llegar a mostrarse la danza es «moderna», no «americana». La América de los tramperos y la pioneras podía estropear el plan al limitar el proyecto a una mera recreación local y folklórica. Si hubiera sido así, se hubiera perdido esa definición universal propia del proyecto moderno y, como consecuencia, aquella estructura de la representación gracias a la cual era posible sostener un exterior aislado en el que situar a unos héroes de ejemplaridad universal habría quedado inservible. Los «disidentes del Denishawn» y de los circuitos de variedades hacen una danza moderna no tanto porque se ocupan de temas americanos sino porque desde el principio se empeñan en la creación de una imagen muy concreta y, por supuesto, distinta a la *danse d'école* y a las otras tradiciones europeas. Y es ese esfuerzo por controlar las imágenes que produce la danza lo que les hace estar integrados en el proyecto moderno. Así, ellos buscan producir un tipo de imagen muy concreto que tiene que ver con una estricta depuración formal que dejará reducida a la danza a su esencia preestablecida: el movimiento. No en vano lo que define a la *modern dance* es un aspecto severo y desnudo. Y así se empeña la historia al uso en contarlo:

...the modern dancers' preoccupation with finding a form that would unable the «stuff of dance», «significant movement» (Graham) to predominate, led them to abandon superfluous movement frills from their choreography, in favor of an economy of gesture and a reduction to the barest essentials of such other theatrical aspects as lighting, costumes, settings and music²¹.

Relatos como este que establecen la búsqueda de esencias formales como el único y principal signo de modernidad se encuentran en cualquier manual. Ciertamente es que en ocasiones, los artistas hablan de «esencia» en sus trabajos. Pero ¿realmente alguien creyó alguna vez que era posible «la reducción a la desnuda esencia»? ¿Y si estuviéramos, de nuevo, ante una estrategia para no tener que hablar del cuerpo?

²¹ THOMAS, 1994, p. 132

Por muy severa, muy seca, desnuda y rigurosa que parezca la imagen de la *modern dance* eso no significa necesariamente que estemos frente al verdadero objeto de la danza y, mucho menos, que estemos asistiendo al único espectáculo de la modernidad posible. Lo que hace de la *modern dance* algo realmente distinto capaz de establecer una ruptura con el pasado es su eficaz trabajo en la producción de imágenes de América. Una América que ya no es la de los rascacielos y los negros. Y que tampoco es la recreación de el mundo pasado de los tramperos y las pioneras: sirva como ejemplo que tras *Appalachian Spring* (1944) Martha Graham no vuelve a tratar América como tema hasta 1975. América se había transformado en un lugar puro, en el que sus habitantes actúan de forma eficaz: no se trataba de recrear sino de encarnar a los tramperos y las pioneras. Como, vimos eso es lo que encuentra Dorothea Lange: más que gentes miserables que podrían amenazar con delatar los límites del nuevo escenario, a quien nos encontramos es a los nuevos héroes. Personajes encarnados. Lo mismo sucede con la *modern dance*: el bailarín encarna a aquel ser cuya expresión es ante todo pura y eficaz, que no se entretiene en florituras. Si lo que hay que hacer es moverse, él va al centro del movimiento: «si es rojo dispara». Y nada más. Pero al igual que en las fotos, como si algo se hubiera escapado, las imágenes están llenas de melancolía. Los héroes se han encarnado para demostrar algo, para que alguien nos los mostrara. De nuevo todo volvía a suceder fuera, más allá de el lugar que ocupamos. Los héroes no somos nosotros y jamás alcanzaremos el otro lado de la escena para actuar como ellos. América era otro escenario más para meter dentro personajes. América volvía a estar al otro lado de la ventana, se había vuelto a escapar. Y por eso la inevitable melancolía. Pero parece que sólo ellas se dieron cuenta. Quizás decidieron guardar el secreto y dejar que los hombres continuaran divirtiéndose en ese teatro perfecto en el que los espectadores estaban más seguros que nunca (nadie ha muerto atacado por una forma) y en el que no hace falta pensar demasiado.

Living on the edge

Una vez construido el nuevo escenario, ya sólo quedaba recorrer América. El proyecto moderno recién establecido en su nuevo lugar, volvía a tomar la forma de progreso, es decir, de desarrollo lineal hacia la pureza óptima del fin preestablecido. Simplemente había que coger el coche y tirar millas.

En 1955 Robert Frank recibe una beca Guggenheim para la realización de un proyecto fotográfico. Coge su coche y, al igual que hicieran los fotógrafos de la FSA, se lanza a la caza de América. Otra vez, otra expedición destinada a encontrar definiciones. Pero Frank sólo obtiene imágenes de pasada.

Tocando fondo (sobre el ilusorio viaje a América)

The Americans es el libro que resulta de la expedición y como no podía ser de otra manera, la obra se estructura como un recorrido. Incluso sería posible prescindir de las fotos y simplemente dejarnos guiar por los títulos: bastaría con hacernos con un buen mapa y con un rotulador rojo: de Nueva Jersey a Montana e Idaho donde cogeríamos la US91. Luego, ya en Nuevo México, cogeríamos la US285 hasta Los Ángeles para luego volver a Detroit, pasar por Michigan y finalmente acabar en una cuneta de la US90 entre Del Rio y Texas. Tal y como rezan los títulos, las fotos son las escalas de la ruta: más que situaciones o escenas son lugares. Pero no lugares para quedarse. Frank va de paso y mira por la ventana.

Sin embargo, algo ha cambiado. Si observamos con atención la foto que abre el libro, *Hoboken New Jersey Parade*, la ventana tradicional ya no garantiza una perfecta visión: a una el estor le mantiene alejada y a la otra le tapa la bandera americana. A pesar de ser esas mujeres que vemos las que se asoman desde la ventana, las que están dentro, no son ellas las que miran. Quienes miramos somos nosotros, los que estamos dentro de la cabalgata. Y, como pasa cuando se va en procesión todo se ve de pasada. La ventana era ya otra, era la de la foto que no accidentalmente sirve de portada al libro: *New Orleans Trolley*. Quién sabe si quizás los objetos comenzaban a prestar resistencia cuando eran mirados de frente desde la cámara bien asentada en el trípode. Mejor no pararse demasiado. Mejor verlo todo desde la ventanilla del tranvía. O desde la del coche. Desde esta nueva ventana móvil no habría que hacer mucho caso a lo que había al otro lado. Lo importante sería simplemente pasar, recorrer. En ese exterior absoluto en el que se había convertido América en tanto que escenario perfecto, el coche era el último reducto interior posible y mínimo. El patio de butacas había quedado reducido al asiento del coche. *Detroit Drive-in movie*, *LA Motorama*. Desde allí dentro se veía pasar América. *Butte Montana* una familia pasa y mira desde el interior de su coche, *Belle Isle Detroit* en un atasco una familia negra pasa en su coche, *Detroit* una pareja mayor conduce su coche. Llegado el momento de descansar o de querer salir más vale no alejarse del coche. *Public Park Ann Arbor Michigan*. Y mucha carretera *US90, US91, US285...* No en vano el prólogo lo escribe Jack Kerouak. América seguía al otro lado pero pocos podrían a aquellas alturas mirar fijamente como se había hecho antes. La expedición de Frank no debió ser tal porque volvió sin nada, sin haber recogido nada, sólo imágenes movidas que evitaban ser poseídas. Lo que se ve es el movimiento, el viaje. ¿Quién se iba a imaginar que la única manera de sostener aquel gran escenario era perpetuar el viaje, no llegar nunca? Si América estaba al otro lado de la ventana lo único que quedaba era continuar viajando y que el viaje mitigara la certeza de que nunca se iba a llegar. Al menos eso parece decir la foto escogida para acabar el libro: una familia que duerme en una cuneta de la US90 dentro de su coche. No hay punto de destino. Lo único que queda es el inte-

rior del coche, esa mínima expresión del espacio privado que traiciona al que mira. Ya no es posible retirar las manos. El espacio es demasiado pequeño como para largarse sin dejar huella. Así sin haberlo deseado al ir a atrapar a los otros, a lo habitantes de América, Frank se ve atrapado a si mismo en el interior de su coche, artefacto que no solo delata a su cuerpo sino que le condena a viajar continuamente y a verlo todo de pasada. El viaje transatlántico no cesa. América se hace carretera como la última posibilidad de seguir siendo moderna.

Que la *modern dance* fuera considerada «arte» traía como consecuencia la inmediata incorporación de la danza en el proyecto moderno. De esta manera, una vez que el movimiento fue reconocido como verdadera esencia de la danza, se habría iniciado para ésta un proceso de continua evolución que le llevaría a su máxima modernidad en el momento en el que esa esencia se expresara en su estado más puro. Una vez realizada esta operación sería muy fácil establecer la conexiones entre las distintas disciplinas incluidas en el proyecto y sometidas al proceso de evolución óptima. Un panorama de esencias destiladas a través de la forma gracias a una técnica cada vez más eficaz. Simplemente había que moverse.

Además las circunstancias acompañaban de manera sorprendentemente favorable: la evolución moderna era también un asunto genealógico: de Miss Ruth, a Martha Graham, y ahora de Martha a Merce Cunningham. El proceso de deserción de la escuela de la madre-maestra se repetía, ratificando la continua evolución y ruptura con el pasado que exigía la modernidad.

La obra de Merce Cunningham es gigante y, al parecer, no va a dejar de crecer ya que desde que el anciano coreógrafo utiliza el programa informático *Life Forms*, no ha dejado de crear obras constantemente. Obras que se acumulan y que serán (o no) puestas en escena con posterioridad. Es por ello que un comentario a la obra de Merce Cunningham, por breve que sea, excede enormemente los límites de un artículo como este. Bastará con centrarnos únicamente en los puntos en los que la historia de la danza al uso ha establecido la ruptura con la generación anterior y en especial con su maestra Martha Graham.

Como vimos, la fórmula que proponía John Martin para la *modern dance* unía dos elementos: por un lado la expresión libre de una supuesta «pulsión interior», que era el elemento que establecía el vínculo con la tradición romántica; y por otro la importancia de la forma como único valor capaz de dotar de un carácter artístico a la danza. Este último elemento sería aquel que hacía de la *modern dance* algo totalmente nuevo y, sobre todo, aquel que permitiría establecer la ruptura total con toda la tradición, incluida aquella de la «expresión libre». Así, no es de extrañar que llegado el momento de provocar una nueva ruptura que sancionara el devenir moderno, el frente por el que atacar fuera ese reducto romántico y casi habría que atreverse a decir que femenino.

Tocando fondo (sobre el ilusorio viaje a América)

Freedom –escribe Roger Copeland²²– for Cunningham is not to be found in «nature» or instinct. This marks a decisive break with the tradition of modern dance. From Duncan through Graham, the pioneers of modern dance have always considered themselves apostles of freedom. To them being free meant liberating themselves from the stuffy conventions of puritanical culture; it meant rediscovering the «natural» body and the origin of all movement (the solar plexus for Duncan, the inhalation, exhalation of breath for Graham).

But for Cunningham, Rauschenberg and the extraordinary community of composers, painters and dancers with whom they collaborated, true freedom has more to do with seeing (and hearing) clearly than with the (often illusory) sensation of moving freely.

Ver con claridad. O lo que es lo mismo, verlo todo. De lo que se trataba era de unificarlo todo en la visión y una vez allí controlar con extrema eficacia la imagen. Aquellos restos románticos, aquellas referencias a lo interior, a la expresión de lo oscuro e incontrolable no hacían más que complicar las cosas. Todo aquello restaba eficacia a la acción y enturbiaba la imagen. Por eso, era fundamental reducirlo todo a la esencia, al movimiento que no es más que un suceso puramente visual. La liberación de las pioneras había llevado a algo tan poco claro y complejo como el cuerpo. La libertad de los nuevos héroes, hombres todos ellos, nos llevaba a la visión total: la escena se conformaba como una superficie continua en la que nada se escaparía a la visión, en la que no habría lugar para los pliegues o los lugares internos. Lo que hay es lo que se ve. Sólo cabe deslizarse, quizás como hacían Kerouak y Frank por el mapa de América. Por ello se recurre al azar que se convierte en la estrategia perfecta para no tener que hablar. Todas las demás estrategias acababan al final enredadas con las palabras. El azar al no tener que ofrecer ninguna justificación permitía evitar todos los argumentos. No había nada que decir. Simplemente había que bailar, es decir, ejercitar el movimiento, producir continuamente imágenes. Era todo una cuestión de eficacia. De este modo lo cuenta Merce Cunningham al responder en la entrevista publicada en verano de 1968 en la revista *Dance Perspective* a la pregunta de cómo compone:

In a direct way. I start with a step. Using the word «step» is a hangover of my adolescent vaudeville days. I «step» with my feet, legs, hands, body, head- that is what prompts me, and out of that othe movements grow, and different elements (theatre) may be involved²³.

²² COPELAND, R., 1994, «Beyond Expressionism. Merce Cunninghams critique of 'the natural' », en Adshead & Layson (eds.), *Dance History*, Routledge, Londres, p. 192.

²³ CUNNINGHAM, M., «Two questions and five dances» en Cohen, S., (ed.), *Dance as a Theatre Art*, Dance Horizons, New Jersey, 1974, p. 198.

«Voy al grano. Empiezo con un paso...y todo lo demás viene después». Simplemente se trataba de ponerse a ello, de empezar y aunque pueda resultar difícil en algunos momentos es lo único que se puede hacer. Como cuando tuvo que contestar a una alumna suya sobre cómo lleva a cabo un movimiento «the only way to do it is to do it»²⁴. Una cuestión de eficacia. Quizás era lo mismo que lo del viaje: simplemente hay que iniciarlo. Comenzar a bailar aunque el lugar de destino no exista. Así, las obras de Cunningham son continuas, parecen estar hechas de movimientos perfectamente hilados entre los que no queda ningún hueco, en las que nada se escapa, ni siquiera las acciones que son tan eficaces como las de un trampero.

Y si el azar era una estrategia para no tener que hablar, el tratar cada uno de los distintos elementos del hecho escénico como procesos independientes permitía hacer de la escena un puro suceso visual, sin interferencias, sin mezclas. Así, al otro lado de la ventana asistimos a un espectáculo blindado. Dentro de aquella caja la visión no podía ser más clara ya que no había posibilidad de escapar. La paradoja estaba servida: aquel exterior absoluto al que nos asomamos se había transformado en un interior hermético en el que todo está contenido. Y, sin haberlo sospechado, nos encontramos frente al cuerpo del delito: en ese lugar sordo y hermético la carne brilla especialmente y todo lo que era puramente visual no hace otra cosa que delatar la presencia de la carne. El movimiento, la supuesta esencia de la danza, se hace irrelevante al igual que la música, las luces, la escenografía etc. Frente a ese cuerpo silenciado nada resiste y ese lugar de pura visualidad se muestra extremadamente incómodo. Aquella América plenamente moderna y, por lo tanto, abstracta sólo resiste como un preciso ejercicio de construcción. Tan preciso que no permite ni una sola variación porque ¿y si esa variación no es el producto del azar? Mejor no tocar nada y seguir bailando sin parar, sin destino, mejor seguir dentro del coche y no dejar nunca la carretera, aunque esto delate a nuestro cuerpo.

Ante una construcción tan precisa siempre cabe la posibilidad de que algún espectador despistado coja una carretera todavía sin acabar y, de repente, se encuentre fuera del patio de butacas y descubra la ruina del edificio. Algo así le debió ocurrir a Tony Smith.

When I was teaching at Cooper Union in the first year or two of the fifties, someone told me how I could get onto the unfinished New Jersey Turnpike. I took three students and drove from somewhere in the Meadows to New Brunswick. It was a dark night and there were no lights or shoulders making, lines, railings or anything except the dark pavement moving through the landscape of the flats, rimmed by hills in the distance, but punctuated by stacks towers, fumes, and colored lights. This drive was a revealing

²⁴ CUNNINGHAM, M., 1991, *The dancer and the dance*, Marion Boyars, New York, p. 48.

Tocando fondo (sobre el ilusorio viaje a América)

experience. The road and much of the landscape was artificial, and yet it couldn't be called a work of art. On the other hand, it did something for me that art had never done. At first I didn't know what it was, but its effect was to liberate me from many of the views I had had about art. It seemed that there had been a reality there that had not any expression in art.

The experience on the road was something mapped out but not socially recognized. I thought to myself, it ought to be clear that's the end of art.²⁵

Contada así la historia no es extraño que Tony Smith creyera estar ante una revelación: dentro del coche sin apenas referencias visuales, con el ruido constante de la gravilla que señalaba que se movían y que la mirada no podía pararse en ningún lugar, debieron recuperar el cuerpo. Dentro del coche y sin posibilidad de encontrar referencias del exterior, no quedaba otra que ser consciente de que ellos eran los que miraban. Una vez cancelado el objeto era imposible seguir mirando hacia fuera: todos estaban dentro. Así, asomados al abismo debieron intuir la ruina del edificio. Después de esto sólo quedaba ser claro.

Espejos y ventanas

En 1978 John Szarkowski comisariaba en el MoMA una exposición que se proponía ordenar la fotografía americana desde 1960. Para ello y según reza el título de dicha exposición, dispuso dos grupos: *Espejos y Ventanas*.

Esa tesis –explica en el catálogo de la exposición– viene a sugerir que en dicho campo [la fotografía] existe una dicotomía fundamental entre quienes consideran la fotografía como un medio de autoexpresión y quienes ven en ella un método de exploración²⁶.

Y más adelante:

La distancia entre ellos [los dos grupos propuestos] no ha de medirse según la fuerza u originalidad de sus respectivas concepciones de lo que es una fotografía: ¿es un espejo que refleja el retrato del propio artista que la hizo, o una ventana a través de la cual nos ofrece la posibilidad de conocer mejor el mundo?²⁷.

²⁵ Citado en FRIED, M. «Art and Objecthood», en Battcock, G.(ed.), *Minimal Art. A critical Anthology*, University of California Press, 1995, p. 131.

²⁶ SZARKOWSKI, J., 1978, *Mirrors and Windows. American photography since 1960*, MoMA, Nueva York (texto traducido por Fundación Juan March, Madrid).

²⁷ Ibid.

Todo quedaba en su sitio: o bien frente al espejo como autoexpresión, o bien a través de la ventana como exploración. Era un simple problema de saber dónde poner las cosas, a un lado o a otro. En su decisión de que todo resultara «claro», el crítico limitó el alcance de su propuesta a un mero criterio clasificatorio, evitando así muchos de los problemas que traía consigo la utilización de estos artefactos. Entre ellos, todos aquellos que hacían referencia a la estructura del espacio de la representación. Así, su propuesta quedaba reducida a la mera presentación de una nueva pareja de opuestos según la cual ordenar los objetos. De lo que se trataba era de volver a dejar todo ordenado. Pero quizás confió demasiado en la eficacia de la etiquetas. Szarkowski no pareció darse cuenta de que espejos y ventanas no sólo eran artefactos de la misma familia sino que ,además, pueden ser confundidos con mucha facilidad. Autoexpresión significaba en la mayoría de los casos exploración y viceversa. Puede que ésta sea la gran paradoja de la América que se construye al otro lado del Atlántico: lo que desde un principio se quiso que fuera una ventana al uso, comenzó, en algún momento, a ser, en realidad, un espejo de tal modo que lo que se veía fuera empezó a ser un reflejo de lo que había dentro. Subvertido de este modo el edificio lo que había sido hasta entonces un espacio dividido en dos lugares, se transformó en un interior absoluto. Allí dentro, sin posibilidad de seguir inventando otros que además permanecieran fuera, el escenario de América deja de funcionar. Ante el espejo se abre el abismo.

Parece que para 1964 las ventanas habían dejado de ser un asunto seguro. Habían pasado demasiadas cosas desde 1911 como para seguir imitando a Nizhinski en *L'espectre de la rose*: nada garantizaba que al saltar por la ventana, uno no fuera a encontrarse, de repente, fuera del teatro y con un cuerpo con peso de carne. Eso le debió suceder a Fred Herko, integrante del grupo que estudió composición con Robert Dunn y participante en el mítico *Concert number one* de 1962 en la Judson Memorial Church, tal como contó años más tarde Andy Warhol:

He could do so many things well, but he couldn't support himself on his dancing or any of his othe talents. He was brilliant but not disciplined -the exact type of person I would become involved with over and over and over again during the sixties... Freddy eventually just burned himself out with anphetamines; his talent was too much for his temperament. At the en of '64 he choreographed his own death and danced out a window in Cornelia Street²⁸.

Quizás Fred Herko desveló el secreto mejor guardado cuando sus huesos fueron a dar contra el suelo: en verdad nadie había querido traspasar el umbral para salir

²⁸ WARHOL, A., 1980, *POPism: The Warhol 60's*, Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York, p. 55-6.

Tocando fondo (sobre el ilusorio viaje a América)

fuera, nadie había iniciado el viaje. Al otro lado no estaban los otros heroicos en los que reflejarse. Fuera estaba el abismo y Fred Herko fue el primero en probar la tierra.

Llegadas las cosas a cierto punto siempre hay alguien que ve todo con demasiada claridad y que no puede evitar desvelar lo que había permanecido estratégicamente oculto. Quizás Diane Arbus fue consciente como nadie del funcionamiento de la paradoja y en sus manos el espejo se convirtió en un artefacto subversivo. Subversivo porque no hace otra cosa que respetar con total escrúpulo y precisión el funcionamiento que el proyecto moderno había previsto para aquel espejo con aspecto de ventana: crear imágenes exteriores puras. Así, Arbus vuelve a encarnar con absoluto rigor el personaje de sus predecesores: como buena exploradora, ella sale para atrapar (producir) imágenes cuya función fuera dar razón del aspecto del lugar exterior, aquellas imágenes que construyen la escena. Si hubo un trampero eficaz en su trabajo, esa fue Diane Arbus: para ella «lo importante es no pestañear» como apunta Susan Sontag²⁹. A diferencia de Lange o de Frank, Arbus afronta su trabajo como una cuestión de precisión. De lo que se trata es de encontrar y de hacer evidente lo que se ha encontrado. Por ello no necesita huir del acto fotográfico o montarse en un coche y producir imágenes de pasada. Ella simplemente cancela cualquier narración previa y produce una imagen de tal frialdad y precisión que no hay nada que contar de antemano. Sus imágenes son un puro suceso visual que permite verlo todo con extrema claridad e incluso observar descaradamente. La fotografía se convierte en una superficie capaz de contener y mostrar todos y cada uno de los detalles con total precisión. Así frente a esta visión fría y distante como pocas, lo único que nos queda es emprender el recorrido. Allí no hay escapatoria: sólo podemos considerar minuciosamente todos y cada uno de los detalles, todas y cada una de las precisiones. Las fotografías de Arbus son algo así como un mapa exhaustivo, como una abstracción geográfica que todo lo muestra. Y precisamente en este sentido se revelan como artefactos subversivos: lo que en un principio no hubieran sido sino la realización plena del proyecto moderno, es decir la expresión pura de la esencia de la fotografía, resulta ser en realidad un completo catálogo de datos de una narración sin componer. Por eso el acto de deslizarse por la superficie de este mapa preciso en extremo, no es una mera experiencia formal y abstracta, sino el ejercicio de composición de un texto, de aquella narración cancelada de principio. Pero ahora, el relato está dentro del patio de butacas. Somos nosotros, los espectadores, los que miramos, quienes tejemos la historia. La superficie brillante y precisa de las fotografías nos devuelve nuestros cuerpos al hacer evidente y exigir nuestro trabajo. Una

²⁹ SONTAG, S., 1981, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, p. 52.

vez frente al espejo ya no es posible retirarse o coger la carretera. Lo único que queda es hablar. Y como resultado el espacio queda radicalmente alterado.

Más plausiblemente –escribe Susan Sontag- las fotografías de Arbus– con esa aceptación de lo apabullante-sugieren una ingenuidad esquiva y siniestra a la vez, pues se busca la distancia, el privilegio, la sensación de que las cosas que se invita a ver al espectador son realmente otras [...] Arbus tomaba las fotografías para demostrar algo más simple: que hay otro mundo.

Ese otro mundo existe como de costumbre, dentro de este. (1981:44)

Otro «otro» mundo cabría decir. La creación de mundos ajenos, la invención de lugares y escenas distintos, es una tradición muy larga dentro de la cultura occidental. Pero hasta entonces la diferencia siempre se había mantenido al otro lado, encerrada en el exterior escénico. Lo que diferencia a los «otros» de Arbus de los «otros» tradicionales es que están dentro. Hasta entonces el espacio de la representación había contenido dos lugares separados entre sí por la ventana. Los espectadores a un lado, y los otros inventados por estos a otro, es decir, fuera. Pero Arbus había cancelado la ventana y había instalado en su lugar un espejo de modo que era imposible mantener la segura estructura doble. Quien intentara asomarse fuera sería devuelto inmediatamente al interior y quien intentara inventar nuevos héroes descubriría inmediatamente que tenía que convivir piel contra piel con él. Ya no era posible echar el telón. Dentro del espacio único desvelado por el espejo ya no es posible inventar y mostrar, ya sólo son posibles «las colisiones privadas»³⁰.

Reventada por los artefactos subversivos de Arbus, América como escenario moderno se desvanece. Frente a la precisa imagen del espejo no era posible seguir manteniendo ni la claridad del proyecto moderno ni a sus eficaces tramperos y pioneras. Quizás en las fotos de Arbus se tocó fondo (uno de tantos posibles). Quizás en el fondo América dejó de ser importante. Quizás entonces comenzaron a ser más importantes las «colisiones» y los encuentros inevitables de aquel interior único y oscuro como todo buen patio de butacas. Quizás no quedaba otra que acostumbrarse al fuerte olor corporal de los tramperos. Aunque todo esto conllevaba un riesgo y de dentro no siempre se sale ileso o vivo.

Diane Arbus salta en 1971

Yvonne Rainer estrena el 10 de enero de 1966 en la Judson Church bajo el título de *The mind is a Muscle*, un solo en forma de larga frase coreográfica para ser

³⁰ Ibid. p. 47.

Tocando fondo (sobre el ilusorio viaje a América)

interpretado simultáneamente por tres bailarines. En aquella ocasión Steve Paxton, David Gordon y la misma Yvonne Rainer. Con el tiempo la cosa se complicó y la larga frase comenzó a llamarse *Trío A* y a ser sólo la primera parte de *The Mind is a Muscle*

The work began in 1965 –escribió Jill Johnston en 1968³¹– as a little snowball (four and a half minutes called *Trío A*) which was slowly pushed over familiar and unfamiliar territory to its present state as a huge ball containing the history of its journey

Entonces la obra ya duraba una hora y tres cuartos. No es de extrañar que Jill Johnston tuviera la sensación de «no haberla visto realmente», a pesar de la cantidad de veces que la había visto. Diez años más tarde cuando ya nada era lo mismo, se hizo volver a la bola de nieve a su estado de cuatro minutos y medio, el trío se redujo al único cuerpo de Yvonne Rainer y se realizó una película dirigida por Robert Alexander y producida por Sally Banes. De esta manera se inventaba un objeto estable que sustituyera a la obra perecedera y hoy cuando los historiadores hablan de *Trío A* se refieren a esta película. Nadie ha considerado la obra como un proceso, ni ha analizado la estrategia de purificación a la que fue sometida para realizar la película quizás en un intento de crear una obra maestra más que disimulara la caída libre por el abismo. Pero no nos dejaremos llevar aquí por las sospechas y simplemente haremos como que realmente es posible que *Trío A* sea *Trío A (The Mind is a Muscle)*, la película, y nos serviremos de ella como objeto válido para nuestro análisis.

La película es un único plano frontal que muestra un espacio neutro en el que se encuentra Yvonne Rainer. Allí dentro Rainer comienza a moverse y a ejecutar la única y larga frase que constituye la obra. Todo se desarrolla con una estricta precisión de tal modo que cada movimiento va perfectamente unido al siguiente sin dejar ni un solo hueco. Rainer produce una superficie totalmente uniforme: como buen elemento subversivo que es, ella se limita a hacer exactamente lo que los padres exigen que se haga: empezar con un paso y seguir con otro y otro y otro. Eso es lo que se ve. Pero algo diferencia a Rainer de Cunningham: en su afán por ser buena chica, elimina todo lo que no sea la pura ejecución de los movimientos, todo lo que pueda distraer de lo que había sido designado como esencia de la danza:

NO to spectacle, no to virtuosity no to transformations an magic and make-believe
no to glamour and transcendency of the star image no to the heroic no to the anti-heroic
no to trash imaginery no to involvement of performer or spectator no to style no to

³¹ JOHNSTON, J., 1998. *Marmalade me*. Wesleyan University Press, Londres, pp. 64-65.

camp no to seduction of spectator by the wiles of the performer no to eccentricity not to moving or being moved³².

Solamente movimiento. Así, la superficie de *Trio A* es perfecta y supera a aquella blindada de Cunningham porque prescinde de estrategias como el azar o la independencia de los elementos que componen la escena, y va directamente al grano: la superficie de *Trio A* es la piel del cuerpo, no la de la escena. Rainer no necesita del perverso artefacto en que se habían convertido los trajes de Schlemmer en las manos de Cunningham. De nada sirven esas finísimas pieles falsas que ocultan la carne y hacen juego con el resto de la superficie de la caja hermética. Ella tiene su propia piel y le basta con mostrarla. Por eso niega y anula toda las imposturas asociadas por la tradición a la danza. Su trabajo es una mera cuestión de distribución de energía: para lograr que lo único que se vea sea la esencia, el movimiento y que nada distraiga es necesario que todo sea perfectamente uniforme, sin sobresaltos, sin personalidades, sin desenlaces ni momentos álgidos. Todo tiene que ser igual:

For four-and-a-half minutes a great variety of movement shapes occur, but they are of equal weight and are equally emphasized. This is probably attributable both to the sameness of physical «tone» that colors all the movements and to the attention to the pacing³³.

Una cosa lleva a otra en un trascurso uniforme en el que la energía es siempre la misma y sólo la estrictamente necesaria. Rainer lleva a cabo una tarea con total precisión por eso como descubre Jill Johnston esas ropas de punto con aspecto de ropa interior que Rainer lleva no tienen más importancia, no sirven de metáfora de nada³⁴, al contrario que las ropas de Cunningham que deben ocultar el cuerpo y sus esfuerzos para que estos no introduzcan irregularidades en la superficie uniforme y hermética de la escena. Rainer impone un férreo control a su propio cuerpo. Siguiendo los preceptos del proyecto moderno ella se convierte en la mejor trampera y lo único que le preocupa es ser eficaz, hacer sus tareas bien. Y por eso no hay razón en entretenerse en movimientos esforzados, en imponer tensiones y buscar carnes entrenadas como las de Cunningham y después inventar un artefacto que lo oculte. Ella simplemente lleva a cabo sus escuetas tareas, movimientos sencillos que no exi-

³² Manifiesto reproducido en FRANKO, M., «Some notes on Yvonne Rainer, modernism, politics, emotion, performance and the aftermath», en Desmond, J., (ed.), 1998, *Meaning in Motion*, Duke University Press, Londres, p. 297.

³³ RAINER, Y., «A quasi survey of some «minimalist» tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the plethora, or analysis of *Trio A*» en Battcock, G., 1995, *Minimal Art. A critical Anthology*, University of California Press, p. 270.

³⁴ JOHNSTON, 1998 op. cit. p. 65.

Tocando fondo (sobre el ilusorio viaje a América)

gen la expresión de una supuesta personalidad, carácter, esfuerzo o empeño. Su trabajo es una mera cuestión de distribución de energía, es decir, un puro problema formal (quizás más puro de lo que quizás nadie nunca antes pudo ser).

Y ahí reside su principal fuerza subversiva: esa superficie uniforme construida escrupulosamente según los preceptos modernos (forma, movimiento, técnica) resulta tener el aspecto de *anybody-can-do-it* como apuntó Jill Johnston. Es decir, Rainer, al hacer sus tareas, al reducirlo todo estrictamente a la ejecución del movimiento, hace reventar el edificio porque no hay ninguna diferencia entre el lugar que ella ocupa y el que ocupamos nosotros. Las condiciones son iguales a un lado y a otro. No hay posibilidad de que exista un lugar fuera para los héroes y al que nosotros podamos asomarnos si riesgo. El espacio es uno solo: lo que pudiera parecer una ventana, es un espejo que nos devuelve nuestra imagen porque bien podríamos ser nosotros los que hiciéramos esas cosas. El aparente exterior blindado y contenedor de todo es subvertido y transformado en un único interior habitado, en igualdad de condiciones, por ella y por nosotros.

Pero llegados aquí, debemos continuar con cuidado para no inventar una nueva heroína que inaugure una nueva etapa en el proceso de evolución óptima y moderna. No hay que olvidar que ese espacio único es el resultado de un estricto proceso de negación. Y que el lugar en el que Rainer baila es un lugar que para lograr que nos incluyera, ha sido previamente silenciado y, en su interior, se ha eliminado cualquier posibilidad de comunicación. Allí dentro, los espectadores no sólo recuperamos nuestro cuerpo porque, por primera vez, podríamos estar donde ella está, sino porque nos encontramos de bruces con alguien que estando en nuestro mismo lugar se niega a hablar.

The dancer's gaze –escribe Sally Banes refiriéndose a *Tio A*³⁵– is never directed toward the audience. It is either averted by looking down or to the side when facing front or it is directed away from the spectators because of the facing of the body away from front.

Nos evita aun sabiendo que estamos allí. No le queda otro remedio si quiere seguir apareciendo como una hija obediente. Pero ese estricto silencio impuesto trae como resultado una visión tan clara y precisa que nos hace chocar una y otra vez contra esa superficie uniforme que es su propia piel, su propio cuerpo. Y es en ese choque en el que volvemos a recuperar nuestro cuerpo. En el que nos descubrimos intentando reconstruir el relato y haciendo preguntas sobre ese cuerpo que observamos y que elude la comunicación. El movimiento desaparece como expresión de la esencia de la danza. Lo único que hace es subrayar la presencia de Yvonne Rainer,

³⁵ BANES, 1980, *Terpsichore in Sneakers*, Houghton Mifflin, Boston, p. 44.

es decir, de un cuerpo con su propia identidad y su propia historia. Por eso, ante una exposición tan evidente de ella misma no podemos evitar preguntar y a través de esas preguntas, de nuevo, declarar nuestra propia historia y nuestra propia identidad, reflejarnos en el espejo. El problema es que la estrategia de negación y silencio frustra cualquier posibilidad de comunicación: después de descubrirnos en un mismo espacio en el que tenemos voz para hacer preguntas, descubrimos que estas jamás serán contestadas porque ella tiene que permanecer en silencio. Recuperar la voz y el cuerpo significa en *Trio A* también no poder utilizarlos, aceptar la incomunicación. Lo único que queda es chocar una y otra vez. Por eso no estamos frente a una nueva heroína, porque el trabajo de Rainer fracasa como auténtico objeto subversivo que es. La línea de evolución óptima se interrumpe en el preciso momento en el que se realizan todos los objetivos preestablecidos. Después de esto no hay posibilidad de seguir adelante.

Rainer deja de bailar en 1973

Trio A, en todo lo que tiene de afirmación de la identidad del cuerpo de Yvonne Rainer, hace imposible la estrategia tradicional de creación de «otros-fuera». Vemos a ella, y nada más. Por eso es imposible llegar a ser otro, o lo que es lo mismo, ser moderno. La América moderna se desvanece en el cuerpo de Rainer. Tal y como demostraba su piel, los mapas de América no llevan a ninguna parte y el viaje era absurdo: una vez destruido el edificio no hay a donde ir, no hay una historia que seguir. Quizás lo único que queda es tantear a oscuras por el fondo para encontrar los espejo o ,incluso mejor, chocar con los dobles.

Tocando fondo

Glosario

Teatro

Como ya se ha apuntado, es la estructura simbólica que organiza el espacio en el que tiene lugar la representación. Dicha estructura simbólica se origina a partir de la boca de la escena. Ésta lleva a cabo una función idéntica a la de la ventana ideada por Leon Battista Alberti: al igual que ésta, la boca de la escena provoca la acción de asomarse, de buscar fuera algo, aquello que sucede en un lugar distinto al

Tocando fondo (sobre el ilusorio viaje a América)

que ocupa quien mira. El teatro es también «una ventana abierta desde la cual se verá la «historia»» como escribe Alberti³⁶. Así, el teatro es el edificio que distribuye los dos lugares necesarios para que suceda la obra de arte, a saber, el lugar en el que se sitúa el que mira y el lugar en el que se sitúa lo mirado. Estos dos lugares están tradicionalmente aislados entre sí y regidos por condiciones esencialmente distintas. Su único vínculo es ese elemento limítrofe que es la ventana y que de un modo aparentemente accidental genera la mirada del espectador que es finalmente lo que sostiene todo el edificio,

Patio de butacas

Es el lugar ocupado por el cuerpo del espectador, es decir, por quien proyecta y ejerce la mirada. En este sentido puede ser considerado como el paradigma de lo interior. El cuerpo del espectador carece simbólicamente de función alguna: una vez aposentado en la butaca, el espectador se limita a mirar, es decir, a realizar la tarea establecida por el sujeto hegemónico que sostiene el edificio. Por ello, el patio de butacas, es tradicionalmente, un lugar para desaparecer, un lugar en el que transformado en mirada pura, el espectador puede eludir cualquier responsabilidad. Los distintos intentos que, a lo largo de la época moderna han intentado deshacerse de los teatros, son, generalmente, sólo intentos de transformar el patio de butacas, esa parte del edificio que tan descaradamente delataba a sus habitantes. Pocas veces dichos intentos buscaron otras estructuras espaciales para la mirada. De lo que se trataba era de proteger el cuerpo del espectador que, para seguir ejerciendo su poder como sujeto hegemónico, no debía ser descubierto. Así, la reforma del patio de butacas haría del teatro un supuesto escenario absoluto (que sistemáticamente es la ciudad) por el que se podría deambular y mirar los otros cuerpos, sin necesidad de mostrar el propio, es decir, de perder la hegemonía.

Escena

Es el lugar previsto para que sea habitado por el cuerpo de los otros. Allí, los objetos se ofrecen a la mirada de los espectadores que son testigos de un suceso que aparentemente les excluye y que, incluso, existe con anterioridad a ellos. Se trata del paradigma de lo exterior. A este respecto escribió Ortega y Gasset: «La boca

³⁶ ALBERTI, L. B., 1999, *De la pintura y otros escritos de arte*, Tecnos, Madrid, p. 84.

del telón es el marco de la escena. Dilata sus anchas fauces como un paréntesis dispuesto a contener otra cosa distinta de las que hay en la sala [...] Con un enorme y absurdo ademán advierte que el *hinterland* imaginario de la escena, abierto tras él, empieza el otro mundo, el irreal, la fantasmagoría»³⁷. Así, la estructura simbólica del teatro establece que este exterior está aislado y cerrado bien por el marco o por la boca, de tal modo que el espectador queda protegido frente a lo que sucede fuera, en la escena. De este modo, la presencia del espectador nunca será delatada por un objeto o por el cuerpo de los otros.

Escenario

Es el conjunto de artefactos que describen los distintos lugares que aparecen en la escena. Al contrario que el patio de butacas que prácticamente siempre cuenta con los mismos elementos, la escena necesita construir en cada representación sus referencias espaciales que den razón de su situación ajena y exterior a la de los espectadores. El escenario da forma a los lugares del otro.

Viaje

Como ya se ha señalado los dos lugares que conforman el edificio del teatro permanecen aislados entre sí. Como explica Ortega en el ya citado artículo: «Para que se produzca [la obra], es pues necesario, que el cuerpo estético quede aislado del contorno vital. De la tierra que pisamos a la pintada no podemos transitar paso a paso»³⁸. El viaje, tal y como será tratado en este trabajo, es ese tránsito, en un principio imposible como señala Ortega, del patio de butacas a la escena. Así, el viaje, es, fundamentalmente, el intento por parte del espectador de alcanzar y habitar el lugar del otro, ese exterior que es la escena. Un vez fuera, el espectador llegaría a ser otro y estaría en disposición de apropiarse del deseado cuerpo de quienes habitan fuera. En este sentido, el viaje se convierte en uno de los principales argumentos del proyecto moderno. El resultado de esta trasgresión espacial sería, supuestamente, la transformación radical de la estructura simbólica del edificio. Todo sería escena: un exterior absoluto.

³⁷ ORTEGA Y GASSET, J., 1983, «Meditación del marco», *Obras completas*, vol.2, Alianza, Madrid, p. 312.

³⁸ *Ibíd.*

Tocando fondo (sobre el ilusorio viaje a América)

Libertad

Estrechamente ligada a la noción de viaje, aparece, dentro del proyecto moderno, la de libertad. Libertad es fundamentalmente la posibilidad de ser otro, de romper con la tradición y convertirse en seres nuevos. El ejercicio de la libertad es algo que se atribuye sistemáticamente, a los otros que aparecen en la escena, a los objetos de arte. Aquellos que aparecen frente a los espectadores, fuera, son seres que carecen de la cultura, de la autoconsciencia impuesta por el patio de butacas: silfides, mujeres, espíritus, españolas, salvajes, orientales etc. Así, la libertad es la facultad que permite la realización del viaje. Una vez realizado el viaje los espectadores modernos se apropiarán del cuerpo de los otros y el edificio del teatro quedará supuestamente transformado. Y aquí se da la paradoja: si el viaje se hace con la intención de apropiarse de los otros, vuelve a haber alguien que habla y alguien que permanece mudo. Si de lo que se trata es de encarnar a *los otros libres* que habitan en la escena, el edificio sigue perfectamente dividido y los umbrales continúan intactos. Unos a un lado y otros a otro. Como ya se ha apuntado, este viaje moderno sería una mera operación de reforma del patio de butacas para transformarlo en un lugar más discreto (coches, abstracciones, cámaras...) que no delatara a sus ocupantes y que garantizara la hegemonía de quienes lo habitan. Por todo ello, la libertad entendida como la excusa perfecta para intentar apropiarse del otro, para habitar la escena, es lo que frustra el viaje, lo que impide que realmente se cruce el umbral.

Evolución

Es el relato establecido para ordenar linealmente ese viaje ficticio hacia la libertad. Esta narración progresiva narra la historia como una sucesión positiva de hechos que desembocarían en un fin óptimo establecido de antemano, es decir, en la posibilidad de ser otro.

Doble

Es el hecho que pone en crisis no solo el edificio tradicional sino la utilización que de éste hace el proyecto moderno. Esta estructura espacial que hace fracasar la hegemonía del espectador sin cuerpo y todos sus relatos, es la que suele asociarse a un género que suele situarse en los márgenes de la historia al uso y que se ha ajustado muy dificultosamente al los relatos del proyecto moderno: la *performance*. Refiriéndose a este tipo de eventos, Josette Feral escribe: «It attempts not to tell

(like theatre), but rather, to provoke synaesthetic relationships between subjects»³⁹. Es decir, el suceso tiene lugar en tanto que encuentro entre iguales, en tanto que el sujeto es doble y no único. La obra sería algo así como un choque de seres conscientes. Susan Sontag también introduce cierta noción de doblez al tratar el asunto de la tragedia. LA escritora habla de «autoconsciencia primeramente del mismo dramaturgo (el que habla) y luego de los protagonistas (los que actúan)». Dicha «autoconsciencia» establecería un juego de dobles que impide que tenga lugar esa estructura necesaria para la tragedia en la que una parte ignora su propia existencia y, en consecuencia, la del otro⁴⁰. Marvin Carlson partiendo de la definición que el etnólogo Richard Bauman propone para «performance»⁴¹, habla de «consciencia de la doblez». Y como más tarde explica: «much more central to this phenomenon [se refiere a la *performance*] is the sense of action carried out *for* someone an action involved in the peculiar doubling that comes with consciousness and the elusive «other» that performance is not but which it constantly struggles in vain to embody»⁴². Así, según Carlson describe, la consciencia de que se está realizando una tarea y de que ésta se lleva a cabo para alguien establecería unas condiciones espaciales en las cuales el viaje sería imposible. La doble subjetividad es lo que destruye realmente el teatro al hacer imposible la existencia del exterior: cuando el espectador recupera su cuerpo y el actor su voz, los dos están dentro ya que los dos son conscientes de que se están mirando, de que existen en el mismo lugar. Y una vez que ha tenido lugar el choque es muy difícil seguir manteniendo las voces hegemónicas y los relatos impuestos. La historia entonces sólo puede ser negociación.

Resumen

Partiendo de la metáfora del viaje, en este caso del patio de butacas a la escena, como uno de los principales argumentos del proyecto moderno, este artículo dibuja, de forma original, el recorrido de la danza moderna desde sus orígenes hasta el momento actual, jugando con un contrapunto como la fotografía y elaborando distintos paradigmas que explican el papel de América en esta aventura. Una América, a me-

³⁹ FERAL, op. cit. p. 179.

⁴⁰ SONTAG S., 1996, «La muerte de la tragedia», *Contra la interpretación*, Alfaguara, Madrid, p. 181.

⁴¹ BAUMAN, R., 1989, *International Encyclopedia of Communications*, New York, Oxford University Press.

⁴² CARLSON, M., 1996, *Performance. A critical Introduction.*, Routledge, N:Y, p. 6.

Tocando fondo (sobre el ilusorio viaje a América)

nudo inventada, que se identifica con la libertad y con la tierra de promisión donde la cultura no atenaza al arte; lo que impulsó a muchos creadores a seguir la ruta de Kafka, para continuar siendo modernos. El viaje –de carácter totalmente iniciático– se desarrolla a través de distintas etapas, hasta que se llega a tocar fondo sobre un sistema de definiciones que cierran el ciclo iniciático.

Summary

Starting from the metaphor of a journey from the stalls to the stage, as one of the main arguments of the modern project, this article designs, in an original way, the path of Modern Dance from its very beginning up to nowadays, having photography as its counterpoint and elaborating different paradigms which can explain America's role in this adventure. A frequently invented America, which is identified with freedom, as a promised land where culture didn't shackle art; has been an important reason for many artists to follow Kafka's trip, to continue to be modern. This absolutely initiatic journey runs through diverse steps, until getting to the bottom, on a system of definitions that closes the cycle of initiation.

