*Coreógrafos en serie: un debate sobre “Move”*

*CADÚS, Eugenia; CLAVIN, Ayelen; ARENAS ARCE, Belén; DE LA PUENTE, Irene; RYPKA, Sofía; PELLEGRINI, Ana / GEDAL[[1]](#footnote-1), UBA – gedal.uba@gmail.com*

*Tipo de trabajo: mesa debate*

*Palabras claves: danza - representación – serie documental*

* ***Resumen***

Nos interesa analizar la representación de la danza escénica en las pantallas, y en este caso, debatir alrededor de los tópicos generales que atraviesan la serie documental de Netflix, *Move*.

Pretendemos analizar qué implicancias tienen los modos de representación que articulan el discurso uniforme de la plataforma. Algunos de los interrogantes que direccionan nuestro análisis son: qué nociones de coreografía plantea la serie, qué nociones de autor/a o coreógrafx, cómo se representan las trayectorias de cada artista y su consagración. Para abordar finalmente la pregunta acerca de qué definición de danza subyace en la serie.

* ***Introducción***

Desde hace unos años el *streaming* se ha transformado en un modo más de producción y consumo de danza, lo cual se ha visto agudizado por la pandemia del COVID-19 y la dificultad e incluso imposibilidad de realizar funciones u otro tipo de actividades presenciales. La presente exposición propone debatir alrededor de los tópicos generales que atraviesan la serie documental de Netflix *Move*. Pretendemos analizar qué implicancias tienen los modos de representación que articulan el discurso uniforme de la plataforma. ¿Qué nociones de coreografía plantea la serie? ¿Qué nociones de autor/a o coreógrafx? ¿Cómo se representan las trayectorias de cada artista y su consagración? Metodológicamente, apuntamos a contrarrestar el proyecto homogeneizador de la serie a través del análisis específico de cada capítulo y cada poética en particular. A partir de estas preguntas indagamos en la noción de identidad en múltiples sentidos: nacional, idiomática, como tradición, como linaje dancístico y genealógico en términos biológicos (la familia como núcleo originario). Asimismo, exploramos las ideas de arte popular y de élite implícitas en el discurso de *Move*, para intentar reflexionar acerca de qué definición de danza subyace en la serie. En este sentido, nos preguntamos, ¿por qué los diferentes capítulos dan definiciones de las distintas danzas populares que abordan, pero nunca de “danza contemporánea”?

La danza ha formado parte de las pantallas desde siempre. Pensemos a modo de ejemplo, en las cintas de la *Danza de la serpentina* (1895) de Loie Fuller filmada por Edison y en lo coreográfico de *La salida de los obreros de la fábrica* (1895) de los Lumiére. Pero más allá de estas manifestaciones iniciales, y pensando en el cine de ficción, narrativo y sonoro, la danza continuó formando parte de la gran pantalla en numerosas producciones, pasando luego a formar parte de la televisión y de las series.

En términos generales, nos interesa analizar la representación de la danza escénica en las pantallas asumiendo que esta refleja cierta práctica de lectura del momento y cierta estructura de sentimiento (Williams, 2012)[[2]](#footnote-2). Existe un “imaginario social”[[3]](#footnote-3) (Baczko, 1991) –diferente en cada época y en cada clase social– de lo que la práctica de la danza es. Este imaginario estaría puesto en juego en las representaciones, sea reafirmándolo o criticándolo.

En un contexto de cultura de masas, que caracteriza el desarrollo cultural del capitalismo, y que es aquella producida por medios técnicos y pensada para un público cuantioso (Zubieta, 2004; Martín-Barbero, 1987), se produce una mayor difusión y consumo de la práctica de la danza. Así, hoy en día, la danza forma parte también de las plataformas como Netflix. Es acá donde aparece *Move* o *En movimiento* de los directores Alban Teurlai y Thierry Demaizière, quienes en 2015 habían realizado el documental *Relève: Histoire d'une création* sobre Benjamin Millepied coreógrafo de *El cisne negro.*

Sin embargo, *Move* no parece ser una serie sobre danza, a pesar de que intenta desesperadamente definirla (reflexionando sobre la danza como arte, vinculando danza y sociedad, entendiendo la danza como acto íntimo, pensándola como modo de ganar dinero y de estar saludable, etc.). Más bien la serie se concentra en una narrativa sentimental, resaltada por la banda sonora, la relación filial –específicamente entre madres e hijxs– que organiza el relato biográfico, primeros planos cerrados, etc. Esta narrativa refuerza un canon de la danza escénica (culto vs. popular) y apoya la idea de la danza como aquello inasible e indecible, ya que aunque se encuentra en un medio de consumo popular, la danza pareciera ser para unxs pocos –genios– devotos a su arte cuyo impulso podría encontrarse por fuera de motivaciones terrenales explicables. En este sentido, llama la atención el poco espacio dedicado en la serie, que nos permita observar y analizar la danza en sí. De hecho, cada vez que bailan, la cámara hace recorridos voyeuristas y planos detalle que fragmentan, que cosifican los cuerpos y también a sus protagonistas.

*Move* tampoco es una serie sobre coreógrafxs, aunque así intenta definirse. Ya que no aborda la complejidad de cada unx de estxs artistas. Por el contrario, se estructura una narrativa épica (centrada en la valentía y la libertad, en la configuración de héroes) de movilidad social en la que la danza es la salvación. Lo cual puede observarse en frases expresadas en la serie, como: “nacido para bailar”, “siempre bailé” o “destinado a bailar”.

En este relato aparece la familia para aportar una parte de “tradición”, de conexión con el mundo terrenal y popular. Pero estxs coreógrafxs dan el salto cuando se alejan de ello. “Constituirse en un mundo radicalmente distinto del de sus padres” dice Pedro Romero, director artístico de Israel Galván, en el capítulo tres de la serie. De este modo, se configura una constante oposición entre el mundo culto (la danza como Arte) y las culturas populares (la danza social, folklórica, ritual, comercial, etc.).

En este sentido, la serie muestra distintos espacios de legitimación. Bien definidos en el caso de lo popular: la calle, los concursos, las batallas, la comunidad. Pero no así en el caso del “arte”. Elude definir al mercado global de la danza contemporánea (Chatterjea, 2020) y sus lógicas para mantener su status en el canon. De este modo, la serie perpetúa un relato universalista de la danza escénica y en particular de la llamada danza contemporánea.

No obstante, se observan distintos vínculos con la danza académica, que podríamos resumir en los siguientes tópicos referentes a cada capítulo:

1- *Ballet:* Elegancia, homosexualidad.

2- *Ballet:* relación de oposición.

3- *Ballet.* Modernidad. Por ejemplo, vemos la *Consagración de la primavera* de Nijinsky y a Israel Galván “flamenquizándola”.

4- Danza Moderna. La danza en la Universidad. Por ejemplo, la maestra L´Antoinette Stines habla de escenificar el *dancehall* mientras muestran fotografías de ella bailando danza moderna.

5- Danza contemporánea.

Así se termina homogeneizando estas experiencias y eludiendo algunos aspectos centrales de estxs artistas tales como su vínculo con la política, con la identidad (nacional, de género, de raza), con lo local y lo global, con el trabajo y la economía, e incluso sus concepciones de arte y de danza. Por eso a continuación, vamos a hablar un poco de cada capítulo, con la idea de profundizar en estas representaciones, así como en estxs coreógrafxs.

* ***Capítulo 1: Lil Buck y Jon Boogz***

El primer capítulo de la serie es acerca de los bailarines y coreógrafos Charles Riley y Jonathan Smith, más conocidos como Lil Buck y Jon Boogz. Ambos residen actualmente en Los Ángeles pero son de Chicago y Filadelfia respectivamente y se dedican al *Street Dance,* aunque en diferentes “estilos” o “variantes”*.* El episodio que inaugura la serie es el único que reúne a una dupla de protagonistas y los presenta, desde el comienzo, asociados. Los coreógrafos expresan que los une no solamente una “pasión” o un “amor” por la danza sino, sobre todo, la misión de poder demostrar al mundo que la danza callejera es un arte y que, como tal, se define como una herramienta de lucha y generación de conciencia.

Buck y Boogz comenzaron a trabajar juntos diez años atrás en el espacio de la calle. Casi como un mito de origen, narran en primera persona la historia del inicio de sus prácticas en común: “en una calle peatonal de Santa Mónica bailábamos frente un grupo de turistas que lloraban al vernos mover el cuerpo”. Específicamente, Buck practica desde sus trece años el *Memphis Jooking,* una cultura callejera que se originó en las comunidades [afroamericanas](https://en.wikipedia.org/wiki/African-American) de Memphis, Tennessee al inicio de los años noventa. En sus inicios, fue llamado *Gangsta Walking* y consistía en una caminata con movimientos cortados y veloces que acompañaban el ritmo de la música local del *Gangsta Rap*. Luego, fue complejizándose a partir de utilizar en las improvisaciones distintos tipos de deslizamientos, bloqueos articulares, saltos, giros y diversos apoyos sobre las puntas de los pies y metatarsos. Por su parte, Boogz se dedica a la variante del *Popping,* otra danza callejera surgida en el área de la Bahía de San Francisco en los años setenta. Consiste en la contracción y relajación muscular que apunta a causar ‘impulsos’ o ‘golpes’ en los cuerpos de lxs bailarinxs. Al igual que el *Jookin*g, está directamente relacionado con el ritmo de la música y la generación de un efecto ilusorio con respecto a lo que el cuerpo puede lograr con sus movimientos.

El capítulo inicia por el final de su propio relato: en las primeras escenas se muestra a Buck y Boogz –ya adultos, ya coreógrafos consagrados– transitando las grandes calles de Los Ángeles como el punto más alto del recorrido ascendente que propone la serie. Se los presenta a través de una secuencia de escenas muy similares entre sí y organizadas a partir de una misma lógica de montaje: Buck y Boogz improvisando en la calle, luego bailando en videos de archivo en los hogares de sus infancias e inmediatamente después ocupando los grandes escenarios vacíos previos a una función. Estas escenas que se suceden entre sí se intercalan, además, con las voces de Robin Sanders -poeta y dramaturga que trabaja con ellos- y los discursos de las figuras maternas que narran las historias de violencia doméstica y expresan el orgullo por aquello que sus hijos han podido alcanzar. Esta estructuración del capítulo se replica de principio a fin y presenta las historias de los dos coreógrafos, en definitiva, como una misma historia. Este capítulo pone en primer plano un tópico que también aparece, aunque de distintos modos, en el resto de los capítulos de *Move*: el camino consagratorio de estos coreógrafos que se da con y a través de la danza.

Desde la perspectiva de Buck y Boogz, la *Street Dance* se configura como una herramienta de ‘salvación’ con repecto a aquellas grandes heridas que provienen desde la esclavitud. En este sentido, encuentran en la danza la posibilidad de escapar al destino que estaba previsto para ellos: las pandillas, la delincuencia, las drogas, y la violencia de los guetos. Según los coreógrafos, la danza callejera viene de aquellas luchas y trae consigo mucho dolor. En este sentido, la misión que ellos proponen y tienen en común parece apuntar de forma radical a definir la danza como una herramienta de lucha para las culturas afroamericanas. La danza callejera no es sino una forma de encuentro y generación de identidades. Hacia el final del capítulo, Buck menciona: “en nuestra cultura la danza se ha usado como una forma de comunicación desde los esclavos (...). El baile se ha usado como un símbolo para salvar vidas (...) los bailarines callejeros saben que bailar es una fuente y herramienta para sanar”.

Tanto Buck como Boogz cuentan haber accedido a las danzas callejeras a través de la observación de otros cuerpos bailando en la calle. Desde niños o adolescentes practican con el objetivo de convertirse en las figuras hegemónicas a las que aspiran y habitar los grandes escenarios teatrales. Ellos explican: “buscábamos dominar los estilos con el objetivo de convertirnos en figuras legendarias tales como Fred Astaire, Barishnikov, Gregory Hines, los hermanos Nicholas”.

En este punto, resulta central hacer referencia a la relación con la danza académica que se establece en este capítulo. En una de las escenas se lo ve a Buck bailando sobre el escenario de un teatro a la italiana junto con otros bailarinxs, pero de ballet. El coreógrafo compara ciertos elementos técnicos con el *Jooking* y explica haber conseguido la “elegancia” y “gracia” en su forma de moverse debido a sus estudios de ballet realizados por la beca recibida en el [New Ballet Ensemble](http://www.newballet.org/) en Nueva York. En relación a esto mismo, en una de las escenas finales Boogz comenta: “El ballet es ‘la verdadera danza’ y creo que somos los que podemos hacer que la gente aprecie el baile callejero al mismo nivel que el ballet. Una *Julliard* para el baile callejero”. En este sentido, el ballet no sólo provee una “mejora” técnica e interpretativa en sus movimientos sino que, además, se constituye como un modelo de legitimación al cual aspirar.

El capítulo uno, finalmente, propone una serie de desplazamientos para las figuras de Buck y Boogz: desde los guetos de Estados Unidos a las grandes ciudades y capitales artísticas; desde la pobreza extrema hasta convertirse en fuentes de sustento familiar y orgullo de las figuras maternas; desde la danza callejera improvisada a coreografías que tienden hacia la significación –y pretenden visibilizar denuncias sociales– y por lo tanto, desde el espacio de la calle hacia los grandes escenarios; desde las pandillas a los grupos de danza profesionales y legitimados. En definitiva, Buck y Boogz transitan un recorrido desde el “venir de la nada con cien dólares en el bolsillo” (en palabras de ellos) hasta la consagración como artistas y la fama internacional. Ellos mismos hacen referencia a un cierto aspiracionismo con respecto a ser bailarines legendarios que la serie de Netflix condensa y exhibe como un tránsito heróico: la danza se configura como el vehículo de ese sueño americano realizado.

* ***Capítulo 2: Ohad Naharin***

El segundo capítulo es sobre el coreógrafo israelí Ohad Naharín y su lenguaje Gaga. Desde su perspectiva, se trata de un modo de generar movimiento y experimentar la relación con éste, es decir, es un abordaje pedagógico, un tipo de entrenamiento y un modo de bailar asociado al placer y a la escucha del propio cuerpo como un acto íntimo tendiente a potenciar las posibilidades físicas e interpretativas personales de quien/es lo practican. Gaga es una suerte de método –aunque Naharín no lo llama así, sino “lenguaje”– practicado por bailarinxs profesionales, y en su variante *Gaga People* también es practicado por otras personas sin formación en danza o entrenamiento previo. En la película sobre su vida, titulada *Mr. Gaga*, el coreógrafo hace referencia a que este lenguaje no busca la “perfección” (que en la serie se presenta asociada al ballet, a los espejos, a cierta estandarización –hegemónica– de los cuerpos) sino “un movimiento que pueda hacerse cargo de lo asimétrico, la gravedad, el descubrimiento de lo nuevo, la sensualidad, el peligro, la belleza, el misterio (...) La danza viene antes que la técnica, el virtuosismo o el talento musical. Estoy hablando de algo que está en la piel” (Heymann, 2015).

La formación de Naharín, iniciada a sus 22 años luego de finalizar el servicio militar obligatorio en el ejército israelí, y realizada principalmente en Nueva York, tuvo una impronta eminentemente académica: la escuela de Martha Graham, la Julliard y la del American Ballet. Ya en Tel Aviv y luego de desvincularse de la armada israelí, Naharín integró la compañía de danza Batsheva (en adelante, BDC) como bailarín, y desde 1990 hasta el 2018 como director artístico. Esta compañía, que existe desde 1964, estuvo originalmente ligada a la estética de la *modern dance*[[4]](#footnote-4), no sólo porque fue fundada por Martha Graham junto a la baronesa Batsheva de Rothschild (hija de la familia de banqueros Rothschild), sino por el interés que por ese entonces tenía el Estado de Israel en esta corriente dancística. Es importante aclarar que la BDC es financiada por el Ministerio de Cultura de Israel y por el Ministerio de Relaciones Exteriores.

Lo que nos convoca, en este caso, es cómo la figura de Ohad Naharín y el lenguaje Gaga (que integran una serie audiovisual de danza que reúne también a otrxs artistas del movimiento) pareciera funcionar como el capítulo que presenta una manifestación “neutral” de La Danza, algo así como la medida de las cosas, respecto a la cual lxs demás artistas se presentan, por contraste, como exotizadxs. Naharín, su danza y los cuerpos que practican su danza constituyen una expresión hegemónica (académica, blanca, de clase alta y de cuerpos resguardados en salas de ensayo o teatros –o en todo caso, al aire libre, en una tarima de altura–), aunque el propio coreógrafo, al describir su lenguaje, pareciera proponer lo contrario. En la pantalla aparece con mayor evidencia que Gaga, como expresión dancística hegemónica, no precisa una legitimación externa a ella. A diferencia de lo que sucede en algunos otros capítulos, en los que bailar aparece como una salvación -o como un camino que aleja a sus practicantes de la pobreza trasladándolxs a los escenarios de las grandes ciudades-, en el capítulo 2, los cuerpos presentes en la pantalla ya están “salvados” desde el comienzo.

¿Cómo se organizan estos elementos en este capítulo? El recorrido se muestra invertido: la danza no salva a Naharín de una vida desgraciada sino que, por el contrario, el lenguaje Gaga y la propia figura idealizante del coreógrafo se establecen como el discurso y la práctica de una salvación de tipo comunitaria. La danza no se presenta como un recorrido sacrificial o vehículo hacia la legitimación: es representada como un lenguaje “imposible de definir a través de las palabras”, como algo que Naharin imparte al mundo como figura de poder desde siempre legitimada.

Hay algunos puntos que, ya sea por estar tratados o sorprendentemente omitidos, consideramos relevantes para pensar:

En primer lugar, observamos que parece casi omitido el posicionamiento de Naharín con respecto al conflicto Israel-Palestina, aun cuando su trabajo se ve directamente afectado por un contexto de manifestaciones y boicots que lo instan a suspender sus espectáculos. En referencia a esta situación, dice Naharín en *Move*: “En casi todos los lugares, fuera de Israel, nos enfrentamos a manifestaciones que piden boicotear nuestras funciones. A menudo digo que si boicotear mi show ayudara a la causa palestina, yo también lo haría (...) Quizá ayude a la gente que está protestando, a sentirse mejor, pero obviamente no tiene ningún efecto en el pueblo palestino”. La escena en la que se incluye este parlamento pretende ser tierna, familiar y empática ya que se encuentra jugando al ping-pong con su hija. En este sentido, nos preguntamos qué relación entre arte y política podría desprenderse de esto, tanto si consideramos la tibia inclusión de esta escena en referencia a la guerra, como también la decisión de no profundizar en el tratamiento de una temática tan compleja. Esta pregunta respecto a la relación entre arte y política podría trascender las decisiones narratológicas de la serie y de la plataforma Netflix: podríamos pensarlo también en relación a la figura de Ohad Naharín y su compañía.

Por otro lado, en el capítulo pueden entreverse algunas definiciones en torno a los conceptos de danza y coreografía que nos resultan interesantes para analizar. Desde lo discursivo se presenta a la danza asociada al placer, e incluso el lenguaje Gaga aparece vinculado a reconectar con lo “instintivo del movimiento”. Los espacios en los que esta práctica se muestra (una sala de clase o ensayo, distintos escenarios), son espacios que usualmente alojan a la danza en su dimensión académica y/o manifestaciones dancísticas en las que -en términos de Mukarovsky (1977)– prima la función estética (es decir no la danza como ritual, ni asociada a una práctica barrial y/o familiar). Este punto –la idea de danza que se entrevé como impulso genuino– es, quizá, uno de los que aparece más homogeneizado en la serie.

En cuanto a la noción de coreografía, en el capítulo aparece definida como el lenguaje –de movimiento– construido por el coreógrafo. Naharín explica que el coreógrafo “necesita un lenguaje” y, en ese sentido, la técnica Gaga es definida como tal. En segundo lugar, la coreografía se propone como un lenguaje abstracto, Naharín no puede “explicarlo con palabras” ni sus bailarinxs dar cuenta de los conceptos que están por detrás de las obras/piezas coreográficas. Como un contrapunto del virtuosismo abstracto desde el que se concibe aquí la coreografía, podemos pensar en otra noción que aparece, por ejemplo, en el primer capítulo de la serie donde la danza funciona como vehículo de discursos sociales de denuncia y, para ello, las coreografías tienden a la significación.

Como observamos, aquella trayectoria presente en otros capítulos, que muestra a la danza como un camino de salvación, en el capítulo sobre Ohad Naharin se presenta de manera invertida. Es decir, la posición hegemónica (pretendidamente neutral) de esta danza –académica– aparece encarnando, en todo caso, la vía de salvación de las demás danzas y lxs demás artistas que aparecen en la pantalla.

* ***Capítulo 3: Israel Galván***

El tercer capítulo inicia cuando se escucha la voz de Israel Galván definirse como un bailaor flamenco, un bailaor libre. “Flamenco: Forma de arte que se originó en Andalucía, sur de España, en el Siglo XVII” indica el cuadro siguiente, que organiza cada entrega de la serie *Move*. Colisionan así dos definiciones sobre la práctica coreográfica del flamenco: la primera remite al laberinto del origen, un tiempo y lugar particulares que traen consigo todo un universo simbólico –un territorio, una musicalidad, una comunidad–; por otro lado, Galván se afirma como un bailaor, distinguiéndose de la figura del bailarín como profesional formado por las academias y conserva el componente popular de una danza que es lengua viva de un pueblo. “Cuando nací los recuerdos que tengo yo son que el baile era como un amigo fantasma, no recuerdo un día sin bailar” dice Galván, situando a la danza del lado de la vida, como un “modo de existencia”, antes que una aprendizaje formal al resguardo de las instituciones del arte.

Hijo de una gitana y un bailaor español, Israel Galván de los Reyes ingresa a la escena pública siendo niño participante y ganador de masivos concursos y competiciones de flamenco. Su legitimidad, dada por el alcance de estos eventos, es puesta en crisis en el inicio del relato audiovisual. Su destreza en el flamenco está circunscrita a los archivos del pasado, esta expresión flamenca es narrada como la “infancia”, la noche de un lenguaje anterior a la emergencia de un nuevo repertorio coreográfico, que será el que la crítica de arte pondrá en valor. Esta ruptura entre tradición/modernidad será la gran protagonista del capítulo. Por un lado, la infancia, la comunidad gitana, la tradición, la “barbarie” que es representada en los padres, quienes ignoran la nueva fase del artista, “lo que Israel hace ahora, no lo entendía” explica el padre. Por otro, las instituciones del arte, principalmente francesas (país en el que Galván tiene una importante recepción) son representadas por las voces de Carole Fierz, Chema Blanco y Pedro Romero quienes fueran productores o colaboradores del artista durante algún tiempo.

Afirma este último: “Triunfar ahí –en la comunidad flamenca– no significa nada, significa ser una especie de payaso”. Tal pronunciamiento pone de manifiesto una asimetría entre estos universos, en el cual los centros de legitimación del arte caracterizan las prácticas dancísticas de otros pueblos, y por ende la significación que al interior de su comunidad le otorgan, como una instancia pre-moderna, pre-artística, donde carece de sentido permanecer (“triunfar ahí no significa nada”), y de hacerlo, solo es posible como un espectáculo (ser un “payaso”) que nada tiene que ver con la “dimensión inteligible” propiedad del arte. Didi-Huberman describe el espíritu con que muchos críticos interpretan la obra de Galván del siguiente modo: “El baile flamenco emociona a menudo al público occidental burgués –el más arrogante, que nada conoce de este arte pero posee «ya elaboradas las teorías del arte» en general y los modelos de su devenir para juzgar cuanto se ponga a su alcance- (…)” (Didi-Huberman, 2008: 19).

En ninguno de estos polos tradición/modernidad, teatro/plaza, arte popular/arte culto, está Israel Galván, quien considera que tiene la “sangre sucia”, que ha hecho del flamenco su modo de estar en el mundo. Nacido en el epicentro de la cultura flamenca, el bailaor critica y cuestiona las normas heredadas. Desde su coreografía, transgrede los roles de género, explora nuevas posturas corporales, juegos rítmicos y espaciales. Baila con objetos, intercambia cantes con otrxs artistas y reorganiza las formaciones del tablado en su escenario. En este sentido enuncia Galván: “La única manera de sobrevivir bailando era inventarme un lenguaje mío”. Decepcionando las expectativas del -primer- público, toma toda libertad para reimaginar el flamenco desde su coreografía y su danza.

Libertad, excelencia y escándalo son las matrices ideológicas y binarias de la salvación modernizadora sobre las que la plataforma Netflix narra la trayectoria de Galván, que a pesar de todo ello, consigue escapar a ser explicada bajo estas normas.

* ***Capítulo 4: Kimiko Versatile***

 Este capítulo dedicado a la única mujer “retratada” (como dicen los directores) de la serie, se concentra en la figura de Kimiko Versatile, a quién no se la presenta como coreógrafa, sino como una bailarina que está revolucionando el ambiente/mundo del *dancehall* (que se define como parte de la cultura popular de Jamaica, específicamente en la ciudad de Kingston).

Siguiendo el relato común, se muestra un recorrido por la vida de Kimiko en la que la danza funciona como motor de evolución y progreso en una vida que va desde la pobreza extrema a la estabilidad económica y el reconocimiento del trabajo y esfuerzo a nivel internacional.

Curiosamente, en este capítulo en particular, a pesar de que Kimiko se presenta como empresaria y coreógrafa que lleva su cultura a otros continentes, el relato se mantiene en la descripción de los espacios de “pobreza” por los que se mueve el personaje, en este sentido, podemos ver una lectura exotizante de la biografía de la única “retratada” latinoamericana. Un dato que refuerza esto, es que ella asegura que desde que el dancehall ha cobrado reconocimiento, muchas turistas que viajan a Jamaica para asistir a sus clases, le piden hacer las prácticas en el gueto. Ella dice: “me piden ir al gueto, quieren vivir la experiencia”. En este sentido, hay una relación entre la mirada exotizante, principalmente marcada en los modos de presentarla como la bailarina que habita la pobreza, que sobrevive al gueto y la opresión masculina en las pistas de baile, que no complejiza otros aspectos de su vida. Esta exotización se aprecia, entre otras, en la escena en la que aparecen “los hombres”, donde se muestra desde una toma cercana a los chicos fumando marihuana, los cual es un fetiche por excelencia cuando a Jamaica se refiere.

En un momento del capítulo, en un intento de legitimación de su danza, se recurre a la voz autorizada encarnada en la socióloga Stanley Niaah, quien afirma que el *dancehall*, a pesar de ser una danza urbana, tiene aspectos muy académicos. Para profundizar esto, se resalta la formación como coreógrafa de la bailarina, para ello se recurre a la figura de la “maestra de danza” L´Antoinette Stine, quien propone y defiende el *dancehall* en una escena en que las cámaras enfocan sus fotografías como bailarina de la técnica Graham.

Kimiko se define como una chica de campo, que viaja a la ciudad, en la ciudad se mueve en el gueto (que es donde se practica *dancehall*) y luego desde Jamaica sale al mundo. Pero el capítulo no la muestra en esta última etapa de su vida. El documental no avanza más allá en las complejidades de un personaje que tensiona constantemente el discurso elitista, academicista y homogeneizador de la serie. Siempre resalta que el *dancehall* es una danza en la que las mujeres asumen un rol de disputa de los parámetros eróticos y sexuales que las han convertido en objeto, a través de la intensificación y la apropiación encarnada de esos discursos.

Investigando la página de *youtube* de Kimiko, pudimos ver otras entrevistas en las que da una lista de artistas, principalmente músicas de fama mundial, con quienes ha trabajado o colaborado entre los que aparecen nombres como: Beyonce, Jason Derulo, Sean paul, entre otrxs. Además, cuenta que es una empresaria, que vive del *dancehall* y que se considera embajadora cultural de su país en el exterior porque viaja por el mundo impartiendo clases.

Además, la marca *Adidas*, en vínculo con la diseñadora gráfica Robyn Clay, dedicó una colección de ropa en la que se estampó uno de sus pasos llamado *watchipums.* Entre otras cosas, dirige cuatro compañías, a las que les pone el nombre de “Les Versatilles” 1, 2, 3… etc, como corresponda. Y las define como grupos que expanden sus conocimientos a los cuales ella lidera porque no se considera una jefa si no una líder, que impulsa el crecimiento personal de quienes forman estos grupos.

* ***Capítulo 5: Akram Khan***

El último capítulo está dedicado al coreógrafo y bailarín británico-bangladesí Akram Khan, quien inicia con la declaración “mi lengua madre es el movimiento” para estructurar luego, relaciones con la idea del idioma, los lenguajes de danza, la diáspora, y el racismo. El vínculo danza y palabra cierra de modo circular la narrativa general de la serie que inicia con una pieza que de algún modo representa o baila las palabras (capítulo 1) y finaliza del mismo modo.

No obstante, este capítulo tiene varias diferencias con los demás. Lo que hace sospechar sobre una posible participación y control sobre su imagen, más fuerte que en los anteriores casos. Khan mismo se dice un perfeccionista, y sabemos que su productor, Farooq Chaudhry, tiene una fuerte impronta y perspectiva sobre su idea de crear una “marca” para su compañía (Mitra, 2015).

Una diferencia central son los primeros planos. En este episodio se van a evitar y vamos a ver planos generales, enteros y medios, en las entrevistas realizadas tanto a Khan como a su familia y colaboradores. Aunque cabe aclarar que el montaje sortea la falta de primeros y primerísimos planos en las escenas de alto contenido emocional, dejando la voz en *off* y mostrando sus ya característicos recortes cosificantes de los cuerpos danzando.

También notamos la impronta de Khan en la narración. El coreógrafo cuenta el relato de su vida que ya conocemos, en el orden que ya conocemos. Cabe señalar que el cómo se cuenta una historia es central para este artista que proviene del *Kathak*. Tal como explica Royona Mitra (2015), Khan trabaja bajo los mismos principios del *Kathak*: *Abhinaya* y *Rasa*. Por medio del primero, que consiste en un lenguaje codificado de rostro y *mudras* (gestos de manos), se evocan emociones humanas. Por su parte, el segundo, *rasa*, es un principio y filosofía de la antigua India que teoriza la relación entre el arte y su recepción, y podría decirse que refiere al deleite estético (Mitra, 2015). El reconocimiento de las emociones del abhinaya genera rasa en el público, y de este modo se produce el intercambio entre arte, artista y receptor. A la vez es una conciencia contemplativa, un estado impersonal, evitando total empatía, y creando *sahrdaya* (espectador simpático) que mantiene distancia estética (Mitra, 2015) con la danza. De acuerdo con Mitra, Khan utiliza estos principios en sus obras, en un diálogo intercultural. En nuestra opinión, las diferencias de filmación y edición de este capítulo también generan mayor distanciamiento, por lo que reconocemos cierto paralelismo.

Es interesante mencionar también que en este capítulo se nombra explícitamente a la danza contemporánea. Khan habla de que la misma, fue su “oportunidad de escapar”. No obstante, si consideramos la idea de interculturalidad que propone Mitra, se supera una visión dicotómica entre “tradición” y “contemporáneo”, ya que no habría una danza o técnica o modo de representación por sobre otro. De este modo, la práctica de Khan se tensiona con el relato que propone *Move*.

Por último, cabe aclarar que es en este capítulo donde aparece la pandemia del COVID 19. Y es esto lo que va a generar la emocionalidad, que contrasta con el objetivo de Khan mismo. Incluso en este momento, se muestra a su madre diciendo que el trabajo de Akram “expresa el dolor de toda la humanidad”, retomando de este modo, la narrativa sentimental propuesta al inicio de la serie, a pesar de la resistencia de este último capítulo.

**Bibliografía**

Baczko, Bronislaw. 1991. Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas. Buenos Aires: Nueva Visión.

Chatterjea, A. (2020). Heat and Alterity in Contemporary Dance: South-South Choreographies. Basingstoke, Palgrave Macmillan.

Didi-Huberman, G. (2008). *El bailaor de soledades*. Valencia. Pre-textos.

Heymann, Tomer (director). 2015. Mr Gaga. Heymann, Barak (productor).

Martín-Barbero, Jesús. 1987. De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Mitra, Royona. 2015. Akram Khan. Dancing New Interculturalism. Basingstoke: Palgrave Macmillan

Mukarovský, J. (1977 (1975)). Escritos de Estética y Semiótica del Arte. Barcelona: Jordi Llovet.

Rosano, Susana. 2006. Rostros y máscaras de Eva Perón: imaginario populista y representación. Rosario: Beatriz Vitrebo Editora.

Williams, Raymond. 2012. Cultura y materialismo. Buenos Aires: La marca editora.

Zubieta, Ana María (Dir.). 2004. Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas. Buenos Aires: Paidós.

1. Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas -GEDAL- está radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz” (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Es un espacio de estudio, intercambio e investigación interdisciplinar que busca construir conocimiento sobre y desde las danzas locales y regionales en su especificidad y en diálogo hemisférico con los países hegemónicos. Desde 2018 el GEDAL ha realizado diversas actividades educativas y científicas centradas en los Estudios de Danza Argentina y Latinoamericana, en contextos académicos y artísticos y culturales. [↑](#footnote-ref-1)
2. Tomamos esta noción de Raymond Williams (2012) y de la utilización que hace de esta, Susana Rosano. Para Williams la estructura de sentimiento “es una hipótesis cultural que permite leer estrategias simbólicas y de representación a partir de la forma en que fueron vividas, experimentadas” (Rosano, 2006: 13). [↑](#footnote-ref-2)
3. Según Baczko (1991), las sociedades crean constantemente representaciones de la realidad social –y no solo reflejos de esta–. Los “imaginarios sociales” constituyen estas “representaciones colectivas, ideas e imágenes de la sociedad global y de todo lo que tiene que ver con ella” (8). [↑](#footnote-ref-3)
4. Corriente norteamericana de danza moderna asociada a coreógrafxs y bailarinxs como Martha Grahan, Doris Humphrey, Charles Weidman, entre otrxs. [↑](#footnote-ref-4)