

Ruptura en el arte de los Estados Unidos de los 60: el lugar del azar y lo aleatorio entre la literatura de William Burroughs y la danza contemporánea de Merce Cunningham

Virginia Frade Pandolfi (IPA- UdelaR)

La década del 60 en los Estados Unidos estuvo marcada por cambios de todo tipo que generaron transformaciones profundas en la sociedad, y particularmente en el arte, lo cual dio lugar al surgimiento de un fenómeno contracultural con artistas que reaccionaban, a través de sus creaciones, contra el sistema. Motiva este trabajo instaurar un diálogo entre dos notorios representantes del arte norteamericano de la época que fueron revolucionarios en sus disciplinas: Merce Cunningham en la danza y William Burroughs en la literatura. El interés radica, especialmente, en la utilización del azar como mecanismo de composición, puesto que lo aleatorio aparece en estos (y otros) artistas como forma de reacción y ruptura contra el orden establecido y la linealidad. Me centraré, específicamente, en una obra de Merce Cunningham: *Rain Forest*, puesta en escena en Búfalo (Nueva York) en el año 1968, con escenografía de Andy Warhol, música de David Tudor y vestuario de Jasper Johns. Asimismo, comentaré brevemente una segunda coreografía de Cunningham: *Suite by Chance* (1953), por ser la primera pieza coreográfica producida en su totalidad a partir de operaciones aleatorias. Por otra parte, se intentará establecer un diálogo entre las dos obras mencionadas y la novela *Naked Lunch* de Williams Burroughs, publicada originalmente en París en el año 1959, y luego en 1962 en los Estados Unidos.

Las obras de ambos artistas están marcadas por la aleatoriedad en la composición; en el caso de Cunningham, esa aleatoriedad también está presente en la música de John Cage, uno de los impulsores del movimiento *Fluxus*, con clara influencia del dadaísmo de las primeras vanguardias.

Merce Cunningham

Merce Cunningham, nacido en Centralia (Washington) el 16 de abril de 1919, fue uno de los más importantes bailarines y coreógrafos estadounidenses de su tiempo; se

distinguió por ser revolucionario e innovador, y tratar de ampliar las fronteras del arte en general, no solamente el de la danza. Estudió con George Balanchine y Martha Graham, formó parte de la Compañía de esta última, donde bailó como solista desde el año 1937 hasta 1943. Un año más tarde presenta su primera actuación como solista en la ciudad de Nueva York (ciudad que lo vería morir el 26 de julio de 2009). En esta ocasión, Cage (con quien compartiría su vida y carrera profesional) participa desde lo musical. En el año 1953 Cunningham crea la Merce Cunningham Dance Company en el Black Mountain College, donde colaborarían artistas como (los antes mencionados) John Cage, David Tudor, Jasper Johns y Andy Warhol.

No se puede sino hacer referencia a la influencia que Cage tuvo en Cunningham, en cuanto al método compositivo. De acuerdo a Stephanie Jordan (2000), a partir de la década del 50 en adelante, elementos como el tiempo y el espacio en la creación artística estarían determinados por el azar, siendo este uno de los elementos centrales con el que experimenta Cunningham, y que toma de su colega Cage.

Tanto Cunningham como Cage compartían el interés por la experimentación, la ruptura y el abandono de los símbolos artísticos convencionales, comúnmente asociados a una estructura narrativa y jerárquica (Jordan, 2000). En múltiples entrevistas realizadas a Cunningham, él expresa la gran influencia que las ideas vanguardistas de John Cage tuvieron en su trabajo coreográfico, especialmente en cuanto a la forma y estrategias de composición. El espíritu vanguardista de Merce Cunningham se ve reflejado en una búsqueda por romper con las estructuras tradicionales y convencionales de la danza, como ser el conflicto, la resolución, la causa y el efecto; así como también buscaba romper con la idea de que la danza debía acompañar una historia o una pieza musical. Si bien ambas pueden coexistir, él considera que son entidades independientes, que pueden acompañarse, pero en paralelo, sin necesidad de que se intersecten en algún punto. Para Cunningham, en el movimiento está el mensaje. Tanto Cunningham como Cage sostenían que era necesario romper con la relación entre movimiento y sonido que siempre habían estado interrelacionadas, especialmente en la danza, como si una debiera depender de la otra. En cambio, impulsaban una actuación basada en la afinidad, en una relación íntima, donde la danza y la música quedan liberadas de una mutua subordinación; una relación en donde no haya lazos o limitaciones, sino similitudes y sintonía (Celant, 2000). En Cunningham está presente la idea de que una cosa no tiene, necesariamente, que seguir a otra; no tiene por qué existir la relación causa-efecto, lo cual implica una postura no determinista. En este sentido, se plantea que, a través de la

utilización del azar y lo aleatorio, estos artistas (al igual que tantos otros, como Burroughs) intervienen en el orden preestablecido, intervención y ruptura que implican, en algún punto, crear caos o “des-ordenar”, y de algún modo re-estructurar el orden o reconstruirlo. Esto último se realiza en una nueva forma de componer y de entender el arte, instaurando una nueva lógica frente al acto de creación.

John Cage había incursionado en la investigación y experimentación de la utilización de lo aleatorio como método de composición, utilizando procedimientos basados en el azar, en muchos casos recurriendo al *I Ching* (o Libro de las mutaciones)ⁱ, el cual considera al cambio como la única realidad existente. De ese modo, Cunningham adoptó este tipo de práctica para componer sus coreografías. Con respecto a esto último, en un artículo escrito por Cunningham, “The Impermanent Art” (1955), el artista comentaba:

When I choreograph a piece by tossing pennies—by chance, that is—I am finding my resources in that play, which is not the product of my will, but which is an energy and a law which I too obey. Some people seem to think that it is inhuman and mechanistic to toss pennies in creating a dance instead of chewing the nails or beating the head against a wall or thumbing through old notebooks for ideas. But the feeling I have when I compose in this way is that I am in touch with a natural resource far greater than my own personal inventiveness could ever be, much more universally human than the particular habits of my own practice, and organically rising out of common pools of motor impulsesⁱⁱ. (77)

En una entrevista realizada por el diario *El Cultural* de España, Cunningham explicaba cómo aplicaba el azar para determinar la representación de una pieza en un día determinado, ya que el orden del evento se decidía el mismo día en que se ejecutaba:

Lo que hacemos actualmente es preparar diversos extractos de las coreografías que bailaremos cuando lleguemos al lugar de la representación. Sólo nos hace falta adaptarlos al espacio (...) Uso los dados para decidir la cuestión de continuidad dentro de ciertos límites. Tengo unos dados de ocho caras, el máximo que he encontrado. Los compré en una pequeña tienda de cachivaches de Minneapolis. Encontré ocho dados de ocho caras, así llego al número 64, como en el *I Ching*, el ajedrez o el ADN. Los uso para tomar decisiones porque

al colocarlas en otro orden me ayuda a considerar estas secuencias coreográficas que hemos repetido tantas veces desde otra perspectiva. (2000, s/p)

Suit by chance y Rainforest

En el año 1951, Cunningham presenta *Sixteen Dances*, donde arregla algunas secuencias de acuerdo al azar. Al año siguiente, produce la primera pieza coreográfica, totalmente a partir del azar: *Suit by Chance*, la cual se estrena en marzo de 1953 en el *Festival of Contemporary Arts*, en Urbana (Illinois). Cunningham utilizaba los métodos aleatorios (ya mencionados) para decidir cómo secuenciar las frases coreográficas, cuántos bailarines participarían en cada momento de la pieza, qué lugar ocuparían en el escenario, y por dónde entrarían y saldrían del mismo. El crítico Donal Henahan, en una extensa nota publicada en el semanario *The Saturday Evening Post*, el 19 de octubre de 1968, comentaba la forma en que el coreógrafo había construido *Suit by Chance*: “movements of the body were sketched on paper slips and shuffled”ⁱⁱⁱ. Se esbozaban los movimientos del cuerpo en hojas de papel que luego se barajaban, y el “orden” resultante era el que se seguiría ese día en la actuación.

El 9 de marzo de 1968, en el Buffalo State College, State University of New York se estrena *RainForest*, pieza de 18 minutos de duración, que como ya mencionara en el presente trabajo, tenía música de David Tudor, vestuario de Jasper Jones y escenografía de Andy Warhol. Algo interesante de esta pieza, a diferencia de otras anteriores, era que, a excepción de Cunningham, quien permanecía en el escenario durante los 18 minutos que duraba la pieza, los otros seis bailarines entraban al escenario, bailaban su parte y se retiraban para no volver jamás. La obra es una recolección de recuerdos que surgen de momentos vividos por Cunningham en su Centralia natal, momentos de profundo contacto con la naturaleza. *RainForest* ha sido considerada autobiográfica, y si bien carece de argumento o narrativa, es una obra con una carga dramática (en el sentido de interpretación teatral) sustantiva.

La escenografía de Andy Warhol es, en realidad, una instalación creada por el autor en 1966, titulada *Silver Clouds*, la cual consistía en almohadas plateadas gigantes, rellenas de helio, que flotaban en el espacio. La obra de Warhol fue, originalmente, instalada en la galería Leo Castelli en New York. La idea era desafiar la noción tradicional de que el arte debía ser algo para ser visto y no tocado. Las almohadas

gigantes flotaban en el espacio y el público podía interactuar con ellas. Esto inspiró a Cunningham, quien le pidió a Warhol si podía utilizar su instalación como escenografía de *RainForest*, petición a la cual el artista plástico accedió. Lo interesante es que la idea de lo aleatorio presente en la concepción creativa de Cunningham también se veía reflejado en la escenografía, ya que las gigantes almohadas plateadas cambiaban de lugar en el escenario. No se podía predecir dónde iban a estar en el espacio de baile; los bailarines se encontraban con ellas, generando una interacción que no estaba preestablecida. En esta pieza, Cunningham lleva lo aleatorio al espacio físico donde se realiza la interpretación de la pieza.

William Burroughs

El escritor William Burroughs nace el 5 de febrero de 1914 en St. Louis, Missouri; se gradúa en antropología en la Universidad de Harvard, aunque es conocido por su trabajo literario, el cual comenzó a circular, principalmente, en la década del 50; también se lo asocia a la llamada “Generación Beat”, en la que participan intelectuales como Allen Ginsberg y Jack Kerouac.

Burroughs es conocido por ser un transgresor, no solo de las normas sociales, sino también de los valores y normas de la escritura narrativa. Se adscribe a su biografía el haber experimentado y explorado el universo de las drogas, así como también las diversas variantes de las experiencias sexuales. Esa transgresión y ruptura se apreciaba en el lenguaje que utilizaba, bastante alejado de la normativa gramatical, con construcciones divergentes del canon, neologismos que evocan a través de su sonoridad. En su escritura, más que narrar, alude, rompe con la linealidad y con la idea de que un hecho debe seguir a otro. No le interesa contar, sino sugerir atmósferas o estados de la mente.

La experimentación que realiza con el lenguaje escrito lo llevará a crear la técnica del *Cut-Up* (cortar y pegar), conectada e influenciada por las estrategias dadaístas del período vanguardista del 20, como la que generaba un poema a partir de palabras recortadas que se extraían de dentro de un sombrero. El método del *Cut-Up* se caracteriza por su aleatoriedad, y la técnica consiste en tomar un texto cualquiera, lineal, cortarlo en varias partes, para generar palabras o frases breves; luego se las reorganiza o recombina azarosamente, gestándose así un nuevo texto, el cual surge a partir de los

designios de la suerte. De esta manera, se logra romper con la rigidez del lenguaje (en cuanto a las reglas gramaticales y sintácticas), generando a partir de ese quiebre y desorden un orden nuevo. A este método se lo puede asociar con el del collage, utilizado especialmente por artistas plásticos.

Si bien a la técnica del *Cut-up* se la conecta más a la poesía que a la narrativa, se podría decir que es fácilmente visualizable en la obra narrativa de Burroughs, especialmente por el quiebre en la narración, la linealidad y la lógica del discurso.

En cuanto al mecanismo compositivo utilizado por Burroughs en *Naked Lunch* (1959), se basa en la utilización de veintidós viñetas o relatos breves (o, en palabras del autor: “rutinas”) desconectadas entre sí, y, por lo tanto, también independientes. Las mismas pueden ser leídas en el orden (o desorden) que el lector desee, resultando en una pérdida de la linealidad en la trama narrativa, así como también en la posibilidad de una multiplicidad de lecturas determinadas por la combinación del número de viñetas que el lector elija. La novela se orienta más a la presentación de escenas que se enfocan en un momento o en un personaje, brindando al lector una impresión incisiva sobre ese personaje, idea, escenario u objeto. Consecuentemente, en la novela se evoca, por ejemplo, a través de imágenes, generándose un alejamiento de la trama argumentativa.

De acuerdo a Best y Kellner (1997), esta nueva actitud artística de renuncia a las estructuras cerradas y al orden rígido, da lugar a la experimentación, a la indeterminación, a la incertidumbre, a la ambigüedad, a la incompletitud y al caos, lo cual da cuenta de una postura postmodernista. Asimismo, estos autores encuentran similitud en el quiebre meta-ficcional^{iv} en la estructura narrativa de Burroughs (entre otros), el azar en la música de John Cage, la experimentación en la danza de Merce Cunningham y el arte de Andy Warhol. Esta nueva actitud en el arte marca la muerte del modernismo y el comienzo del posmodernismo, y de una nueva ideología y sentido de las formas estéticas (124). El rechazo por la linealidad narrativa y el gusto por lo fragmentario, así como el abandono de la búsqueda de la gran obra de arte moderna se lo puede asociar a lo que Lyotard expresa en *La condición posmoderna* (1984) acerca de la “muerte de los grandes relatos”.

Finalmente, cabe explicitar el diálogo artístico y compositivo entre Burroughs y Cunningham. Así como *Naked Lunch* carece de planteamiento, nudo o desenlace, lo mismo sucede con *RainForest*; ambas obras carecen de linealidad discursiva, adoptando en su desarrollo una índole de corte “en espiral”, queriendo significarse por medio de esta metáfora al movimiento sin principio ni final, cuyos límites resultan difusos.

Cunningham, por su parte, fue un coreógrafo que independizó a la danza de limitaciones y convenciones históricas. Del mismo modo, Burroughs dejó de lado las reglas por las formas, dando lugar a la creatividad espontánea, liberando la pluma, tal como Cunningham liberó al cuerpo y al movimiento. Tanto la escritura como la danza parecen resultar para ambos artistas un medio y no un fin (Lawlor, 2005). Ellos también comparten el haberse enfrentado a duras críticas en la década del 50, así como también a cierto rechazo, algunas veces de la crítica y otras del público, que aún carecía de las herramientas para poder entender lo que estos artistas estaban generando y creando, como referentes de la cultura norteamericana hasta el día de hoy.

Bibliografía

- Best, Steven; Kellner, Douglas. *The Postmodern turn*. New York: The Guilford Press, 1997.
- Celant, Germano. “Merce Cunningham & John Cage”, *Merce Cunningham*. Ed. Germano Celant. Milano: Charta, 2000. pp. 80-89.
- Cunningham, Merce. “The Impermanent Art”. *7 Arts*, No 3, 1955. pp. 69-77.
- Henahan, Donal. “Experiments in movement. Merce Cunningham: ‘Anything can follow anything’”. *The Saturday Evening Post*, No 21, 1968, pp. 40-45.
- Jordan, Stephanie. “Freedom from Music: Cunningham, Cage & Collaborations”, *Merce Cunningham*. Ed. Germano Celant. Milano: Charta, 2000. pp. 61-67.
- Kumin, Laura. “Merce Cunningham. ‘Mi danza nace en el ordenador’ ”. *El Cultural de España*. 2000. Publicación digital. 28/08/2016.
- Lawlor, William. *Beat Culture. Icons, Lifestlyes and Impact*. Santa Bárbara: ABC-CLIO, 2005.
- Liotard, Jean-François. *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra, 1984.

Notas

ⁱ El mecanismo de consulta del *I Ching* consiste en arrojar unas monedas para generar un número de hexagramas con un contenido adivinatorio.

ⁱⁱ Cuando realizo la coreografía de una pieza tirando una moneda al aire – por azar, es decir- yo estoy encontrando los recursos en esa obra, la cual no es el producto de mi voluntad, pero es una energía y una ley que debo obedecer. Algunas personas creen que esto es inhumano y mecánico lanzar una moneda para crear un baile en vez de comerme las uñas o golpearme la cabeza contra la pared u ojear un viejo cuaderno de apuntes en búsqueda de ideas. Pero el sentimiento que tengo cuando compongo de esta

forma, es que estoy en contacto con un recurso natural mucho mejor que lo que mi propia inventiva podría ser, mucho más universalmente humana que los hábitos particulares de mi propia práctica, y orgánicamente surgiendo de

ⁱⁱⁱ Los movimientos del cuerpo se dibujaban en hojas de papel que luego se mezclaban.