

## Terreno: antecedentes del evento *Rompeforma*, cavilación sobre el cuerpo hacia la danza experimental en Puerto Rico

Viveca Vázquez  
Universidad de Puerto Rico  
[tallerdeotracosa@gmail.com](mailto:tallerdeotracosa@gmail.com)

**Resumen:** Este ensayo tiene el objetivo de examinar el desarrollo artístico de Viveca Vázquez; específicamente, para trazar los antecedentes históricos del evento *Rompeforma* (1989-1996) —un maratón de nuevas formas de baile, *performance* y visuales, pionero de la escena contemporánea-experimental de Puerto Rico—. Partiendo de su experiencia como codirectora y coproductora de este evento, Viveca Vázquez analiza cómo el arte migró por distintos *terrenos* y *territorios* para posibilitar un intercambio artístico, político, interdisciplinario y multicultural entre Estados Unidos, el Caribe y otros países de Latinoamérica.

**Palabras clave:** territorio, terreno, danza experimental, *performance*, diáspora, caribeñidad, migración, interdiscipliniedad, multiculturalidad, política, cuerpo, gestión cultural

**Abstract:** The purpose of this essay is to examine the artistic development of Viveca Vázquez; specifically, to present the historical background of the event *Rompeforma* (1989-1996) or *Breaking Forms* —a marathon of new dance forms, performance, and visuals (pioneered within the contemporary experimental scene in Puerto Rico). Departing from her experience as co-director and co-producer of this event, the Viveca Vázquez analyzes the manner in which art, in effect, migrates through different “terrains” or “territories” to make political, interdisciplinary, and multicultural exchanges possible between the United States, the Caribbean, and the rest of Latin America.

**Keywords:** territory, terrain, experimental dance, performance, diaspora, Caribbean, migration, interdisciplinary, multicultural, politics, body, cultural management



Ilustración: Cynthia Manfred

*[...] nonhuman animals also have  
a sense of territory and of place.  
—Yi-Fu Tuan*

*If words are not things, or maps are not the actual territory, then, obviously, the only  
possible link between the objective world and the linguistic world is found in structure,  
and structure alone.  
—Alfred Korzybski*

*Certain readers resented me when they could no longer recognize their territory, their  
institution.  
—Jacques Derrida*

Apalabrar un arte poético sobre mi trabajo coreográfico, de producción y de enseñanza, y repensar mi trayectoria artística en Puerto Rico y en Nueva York, desde finales de los años setenta, son eje en torno al que se moverán las páginas que siguen. Esta mirada histórica/artística ha develado algunas coordenadas que enmarcan mi trabajo en el desarrollo de la danza experimental en Puerto Rico. Para abordar el tema, me sitúo en un panorama de definiciones, momentos y *territorios* geográficos y conceptuales dispares de mi historia artística. Así surge *Terreno*, como una analogía del espacio lleno, amplio y compuesto de cuerpos disímiles e indiferenciados, que recorre mi mirada coreográfica sobre la danza contemporánea en Puerto Rico. Este

tránsito por mis *territorios* me lleva, a modo de antecedentes, hacia los del evento internacional multidisciplinario *Rompeforma: Maratón de baile, performance y visuales* (1989-1996), el cual codirigí y que será el objeto de un ensayo posterior.

### **Dilucidaciones: conexión entre la danza moderna y la “no danza”**

Al mirar el índice del libro *La escena moderna* (Sánchez, 1999), que recoge diez páginas de manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias, una de las pocas mujeres representadas es la bailarina estadounidense Isadora Duncan, ícono de la modernidad en el arte de la danza. En su texto “La danza del futuro” (Duncan, 1903), la artista diserta acerca de su preocupación y resistencia a bailar bajo lo que ella llamó “restricciones falsas”, haciendo una referencia directa a la técnica del *ballet*. A partir de ahí, a lo largo del siglo XX se desarrolló la danza moderna de Estados Unidos, resultando en múltiples interpretaciones de lo “avant-garde” y generando, generación tras generación, nuevas técnicas y nuevas relaciones interdisciplinarias (Banes, 1983).

A partir del análisis conceptual y estético que hace del Judson Dance Theater de 1962 al 1964 (Banes, 1983), Banes (1994) definió como “posmoderno” el arte del cuerpo y la improvisación de movimiento que promovieron otros modos de hacer composición coreográfica en la danza de la década de los 70, caracterizados por el modo sobrio del movimiento cotidiano, sin emoción y despojado de todo artificio. Respecto a esto Marshall Berman (2011) plantea lo siguiente:

A lo largo de los sesenta y los setenta, Merce Cunningham y luego coreógrafos más jóvenes como Twyla Tharp y los miembros de la Grand Union construyeron su trabajo en torno a los movimientos y modelos de no danza (o, como sería llamada más tarde, la “antidanza”); a menudo se incorporaban el azar y la suerte. [...] Esta nueva intimidad entre la vida de la danza y la vida de la calle fue solamente un aspecto de la gran conmoción que afectó a casi todos los géneros del arte norteamericano de los años sesenta”. (p. 335)

Entre esos modelos de “no danza” destaco la importancia del Judson Dance Theater por considerarse conceptualmente la “escuela” y “columna vertebral” de la danza posmoderna. Este colectivo se formó en Nueva York en el verano de 1962,

como resultado de un taller ofrecido por Robert Dunn a artistas del movimiento que querían hacer trabajo independiente (fuera de la tutela de una compañía), con colaboraciones de las artes plásticas y la música. Yvonne Rainer, Steve Paxton y Trisha Brown ejemplifican tres casos de los muchos que dejaron improntas significativas, estableciendo pautas en la reconceptualización de la danza. Rainer proclamó el manifiesto de “no al espectáculo”, extirpando el arte del movimiento de las convenciones acostumbradas de estilo, realización y también de producción, y dio paso al uso de textos en sus montajes que a veces insistían en la inmovilidad. A Steve Paxton se le responsabiliza el haber inventado la técnica de improvisación por contacto, que ha tenido mucho auge y desarrollo. Hoy por hoy, se distingue como técnica alterna al arte de la coreografía y montaje en su estudio minucioso de los procesos anatómicos que ocurren en estas búsquedas de fisicalidad intensa. Finalmente, Trisha Brown se conoce como la propulsora del movimiento *flow*, o la técnica de soldadura, quien, además de ser una coreógrafa sumamente prolífica, ha sostenido internacionalmente una compañía dirigida actualmente por sus antiguas bailarinas Dianne Madden y Carolyn Lucas. Esta compañía ha logrado que estos estilos y tendencias viajen por el mundo, haciendo comunidad con la danza contemporánea de otros países (Kourlas, 2016).

Estos exponentes, a pesar de que comenzaron a trabajar sus proyectos mayormente en Nueva York, no contaban, prácticamente, con la participación de bailarines negros ni latinos en sus agrupaciones. Al hablar de “latinos” me refiero a la connotación política del “subgrupo”, a la clasificación genérica que servía para etiquetar a los hispanoparlantes no del todo integrados a la sociedad estadounidense; hablar de “latinos” establecía una especie de *apartheid*. Como mujer puertorriqueña compartía la diversidad étnica y cultural de los latinos que comenzamos a cuestionarnos: por qué este tipo de baile no atraía al bailarín “no blanco”, que usualmente permanecía en las escuelas y audiciones de la danza “uptown”; por qué no había en el ambiente de “downtown” bailarines independientes negros y latinos interesados en “hacer” este tipo de danza; y cuáles eran los lenguajes que les interesaba perseguir. Abordé estas interrogantes dando un giro artístico y estético hacia la propuesta de los talleres y centros de presentación del “bajo” Manhattan, e insistiendo en que la danza

contemporánea establecida no me ofrecía la “comida pal coco” (*food for thought*) estética y conceptual que buscaba, un poco a oscuras, pero con ahínco.

Había experimentado los sabores del multiculturalismo recibiendo becas BEOG (el equivalente a lo que hoy día es la Beca Pell) en el 1972, con fines de terminar mis estudios de bachillerato en State University of New York at Old Westbury y Stony Brook. Se subvencionaba la educación superior a una cantidad enorme de “minorías”: puertorriqueños, afroamericanos, “otros” latinoamericanos y a unos pocos asiático-americanos. A la misma vez, se invertía en desarrollar un número robusto de programas experimentales de bachillerato que mezclaban distintas disciplinas, para que los currículos fueran foco de múltiples intereses a desarrollarse entre estas comunidades de jóvenes.

Es definitivo el impacto que dejó esa experiencia en mi formación política, educativa y cultural. Escuché charlas y coloquios de Barbara Ehrenreich y Deirdre English, las coautoras de *For Her Own Good*, un texto importante en esa primera etapa de literatura feminista estadounidense. (English fue la eventual editora de la revista feminista *Mother Jones*). Conocí a los cineastas puertorriqueños José García y Amílcar Tirado, y la propuesta visual de The New York Graphic Workshop, fundado por Luis Camnitzer, recién llegado de Uruguay, y Liliana Porter. Escuché a Gato Barbieri, a Flora Purim, a Pepe Castillo, a Reynaldo Jorge y a Frank Ferrer en salones de actos de residencias estudiantiles y estudié con Peter Kwong, pionero en establecer el campo de los estudios asiático-americanos en Estados Unidos, hoy día laureado documentalista. También estudié con la bailarina Betty Barney, contemporánea de Katherine Dunham, quien desarrollaba su propia línea de danza afroamericana. Fui solista en su grupo Betty Barney and Dancers, siendo la única integrante latina y no negra como los demás. Con ellos viajé a presentaciones fuera del estado de Nueva York.

Las tensiones propulsadas por la guerra de Vietnam y el derrocamiento de Salvador Allende en Chile se entremezclaban en un ambiente de mucha discusión política, estudios profesionales subvencionados con fondos educativos del estado y mucho taller artístico subvencionado por el National Endowment for the Arts. Aunque

mi vida tomó un rumbo aparentemente lejano a esas posibilidades, allí descubrí que la educación es algo más que información y que podía ser bailarina profesional.

Banes (1994) demuestra interés por el tipo de danza creada por bailarines hispanoparlantes en Nueva York, específicamente la que contenía preocupaciones de comunidades específicas y que añadía elementos de denuncia política y planteamientos sobre la identidad a los trazos de la “no danza” de los 70. Este tipo de danza conformaba lo que ella denominó “La onda próxima: Nueva Latina Dance”, nombre del capítulo 38 de su libro, el cual contenía el trabajo de coreógrafas de origen latinoamericano.

El concepto de “nueva danza” es la última etiqueta que Sally Banes (1994) utiliza como marca importante de la era, la cual parecería no diferenciarse de la danza posmoderna. Utiliza el término para referirse a todo lo diferente o no usual en el campo amplio de la danza contemporánea que surge a partir de los años 60 en Nueva York como evento corporal dancístico, o no, apadrinado y amadrinado por Merce Cunningham, John Cage, Jill Johnston, Carolee Schneemann, Robert Rauschenberg, Ana Mendieta, Yvonne Rainer, Trisha Brown, entre otros. Para otros (como para mí), el término es importante por su indeterminación, y lo que demuestra es que Banes se quedó sin etiquetas para nombrar nuevas propuestas. Igualmente, el concepto *performance*, cuyo uso se ha proliferado durante los últimos cuarenta años (Taylor, 2011), también se caracteriza por la misma indeterminación:

“Si [la definición] la buscamos en Google hoy día, encontramos 550 millones de resultados en inglés y español sin ir más allá. ¿Pero qué significa *performance* y por qué aparece ser tan útil para referir quehaceres tan diversos como la mercadotecnia, las artes y los deportes? *Performance*, como término, crea complicaciones prácticas y teóricas tanto por su ubicuidad como por su ambigüedad. En Latinoamérica, dónde el término no tiene equivalente en español y en portugués, *performance* tradicionalmente se ha usado en las artes, especialmente para referirse al “arte del *performance*” o “arte de acción” (Fuentes y Taylor, 2011, p. 7).

Por esta razón, la etiqueta de “nueva danza” debe utilizarse para poder explicar cruces disciplinarios, vestigios del *performance* o situaciones donde no necesariamente solo “se baila”... y me pregunto: ¿y eso, no es danza?. La investigadora y crítica de danza Susan Homar (2013) retoma esta pregunta de una entrevista que se me hizo en el pasado, para explicar mis modos de creación artística y mi historial. Esta pregunta ha estado presente en toda mi carrera artística, y Homar (2013) la analiza para dar luz sobre la danza experimental, tema muy poco estudiado en PR.

Me aventuro a proponer que en el Puerto Rico de mediados de los sesenta existía el clima idóneo para impulsar el baile y el *performance*, a través de la “ola” de café-teatros instalados mayormente en el Viejo San Juan y en Río Piedras. Varios locales resultaron emblemáticos por recibir a muchos artistas inquietos que querían escenificar sus modos de moverse, actuar, cantar, hablar, recitar o algo que, a mi modo de ver todavía, no tenía definición, pero que había recibido el ímpetu y corazón de su momento. Por mencionar algunos, hablo de dramaturgos como Pedro Santaliz, Papo Márquez, Luis Rosario Quiles y Lydia Milagros González; de poetisas-performeras-actrices como Anjelamaría Dávila, Etnairis Rivera, Luz Minerva Rodríguez y Zoraida Barreto; de bailarines-performeros como Sylvia del Villard, Petra Bravo, Antonio Pantojas, Awilda Sterling, María Elisa González, Myrna Renaud y Ramón Osorio; de actores-poetas como Paco Prado, Miguel Ángel Suárez, Pedro Pietri, Sunshine Logroño, Rosa Luisa Márquez y Jorge Rodríguez; de artistas de las comunidades boricuas en Nueva York (Bronx, *Lower East Side* o Loisaida, Manhattan) y de barrios en el área metropolitana de San Juan; de grupos como Teatro Bondo, Anamú y Cooparte (en su localidad de la Avenida Borinquen en Barrio Obrero), donde gente como Félix Monclova, Myrna Vázquez, Pablo Cabrera y otros se esforzaban por manejar sus propias gestiones artísticas; de la nueva trova de Cuba y de Puerto Rico con sus múltiples influencias, cocinadas y metamorfoseadas en los constantes vaivenes migratorios y con la fuerza de sus rastros en el resto del Caribe, Estados Unidos y Latinoamérica; de Toño Martorell, desde su trinchera gráfica y su constante involucramiento en otras disciplinas y ambientes; de Francis Schwartz, Fluxus, Nelson Rivera y sus convocatorias sonoras; de manifestantes de danza y pantomima como Manuel Alum, Rafael Fuentes, el Taller de Histriones de Gilda Navarra y el grupo

Raíces de Lotti Cordero (en cuya producción llamada *Bujú Karacol* participó Merián Soto antes de partir definitivamente a bailar en Nueva York); y de muchos otros que no quiero excluir aunque no los mencione.

En la Latinoamérica de los años cincuenta, sesenta y setenta, el movimiento de teatro popular, político y callejero —con todas sus transformaciones y metodologías— protagonizó efectivamente una ruptura en el quehacer cultural artístico primordialmente ciudadano y con alguna presencia contundente en los campos. Augusto Boal (2001) fue una figura importante:

(...) desde el teatro, desde la voluntad de la gente, se expresaba el deseo de transformación, la democratización del pensamiento y se manifestaba concretamente.

(...) todos los seres humanos traen en sí mismos al actor y al espectador y además traen también al dramaturgo, porque las palabras que decimos las inventamos nosotros, estamos improvisando todo el día. (pp. 22-24)

Colegas en Puerto Rico y comunidades latinoamericanas de artistas en ciudades de Estados Unidos y en otros *territorios* donde había habido un desarrollo amplio de la danza moderna —como México, Venezuela, Argentina y Ecuador—, comenzaban a adoptar “el cambio”, cada cual en su temporalidad, historiografía y archivo de experiencias. Aunque en Puerto Rico ese desarrollo no había sido amplio, gozábamos del ir y venir, fuera de y hacia el país, de artistas y tendencias y de una audiencia quizás escasa, pero receptiva.

### **Itinerarios: procesos en el desarrollo artístico**

Me acerco a los procesos que me condujeron hasta una investigación casi de mí misma. Tres paradas en estos itinerarios me convocan: el grupo **Pisotón**, con el cual trabajé de 1979 a 1980 y del que formé parte con colegas que aún nos acompañamos; mis estudios graduados en Nueva York de 1980 a 1985; y mi evento *Territorios* (1987).

Pisotón fue una convivencia creativa con colegas que me hizo descubrir y **empecinarme con lo distintivo de cada artista en el proceso de crear una pieza.**



La profesora, bailarina y coreógrafa Petra Bravo (directora del actual grupo de baile universitario Hincapié) me modeló destrezas sobre el proceso artístico, mientras que la teatrera Maritza Pérez (directora del actual grupo de teatro juvenil Jóvenes del 98) introdujo al grupo las tendencias de teatro callejero y colectivo que había experimentado en México, y me enseñó que en un montaje escénico es más fácil identificar lo que no se quiere que lo que se quiere. Hoy entiendo que ambas maneras de trabajar son rasgos característicos de los modos de hacer de la escena contemporánea-experimental que iba formándose en Puerto Rico.

Entre 1980 y 1985, realicé estudios de maestría en New York University, donde le di rienda suelta a ese empecinamiento. Me separé cada vez más deliberadamente del mundo y de las técnicas de la danza, de estudios y escuelas famosas situadas en “uptown” Manhattan, como las de Martha Graham o Alvin Ailey. Con el tiempo, me torné espacial y temperamentalmente “downtown”. Allí se albergaba un mundo de experimentación, no solo de lo que yo conocía como danza, sino de otros modos de bailar, entrenar, crear y pensar el cuerpo en el arte del movimiento. Me refiero a los talleres itinerantes de Movement Research, entre otros. De ahí, comencé a proponer mis propias respuestas a la interrogante *¿y eso, no es danza?*, lo que resultó en el desarrollo de mi propia estética de movimiento.



Foto de David Ferri

El **debate interno** con el que convivía descifraba mi interés hacia lo que llamaría un “gesto primario” o la información que daban los sentidos al **cuerpo bailador (movedor)** y a la transformación de esa información en conocimiento, lo cual se traducía a otras maneras de pensar y ver el baile, tanto por parte del movedor como de la audiencia que estaba sometida a esa experiencia. Hablo de **mi cuerpo** como ente pensante, concepto que aborda Marisa Franco (2008) para analizar mi trabajo, el/mi cuerpo como posibilidad y práctica o cantera ardiente que propone y hace cosas en el baile y desde el baile. No me refiero exclusivamente a imágenes coreográficas, sino también a espacios conducentes a la improvisación de movimiento, donde ocurre el acontecimiento corporal de la decisión inmediata, producto del fluir de la conciencia en su fisicalidad. El cuerpo en movimiento improvisado logra incorporarse a estadios formales tanto de composición como de presentación, donde el público se vuelve “activo” y se torna partícipe de la labor de procesar lo que ocurre con los cuerpos que está observando bailar, al no estar ante narrativas de gestos reconocibles en secuencia para su entendimiento y rápido consumo.

Por la carga histórica del vocablo “bailarín”, comencé a intercambiarlo por el término “**movedor**”, en el mismo contexto en que lo usaban algunos colegas en Nueva York. Este señalamiento estaba dirigido hacia la cimentación y desarrollo de una experimentación corporal, que conducía al hallazgo de un lenguaje que, a su vez, proponía y manifestaba diversos, “otros”, principios estéticos y formales. La danza comenzaba a sufrir un **cambio paradigmático**: el arquetipo era sustituido por otros y, tal como ocurre con cualquier cambio, había violencia y un dolor que a veces era devuelto en forma de lucidez. Tanto en el proceso de creación como en el de recepción surgía una inestabilidad necesaria.



Foto de Tristán Reyes

Es así como en la danza comenzó a abrirse un canvas sin límites, y, en muchos casos, los creadores y ejecutantes nos convertimos en inventores de movimientos,

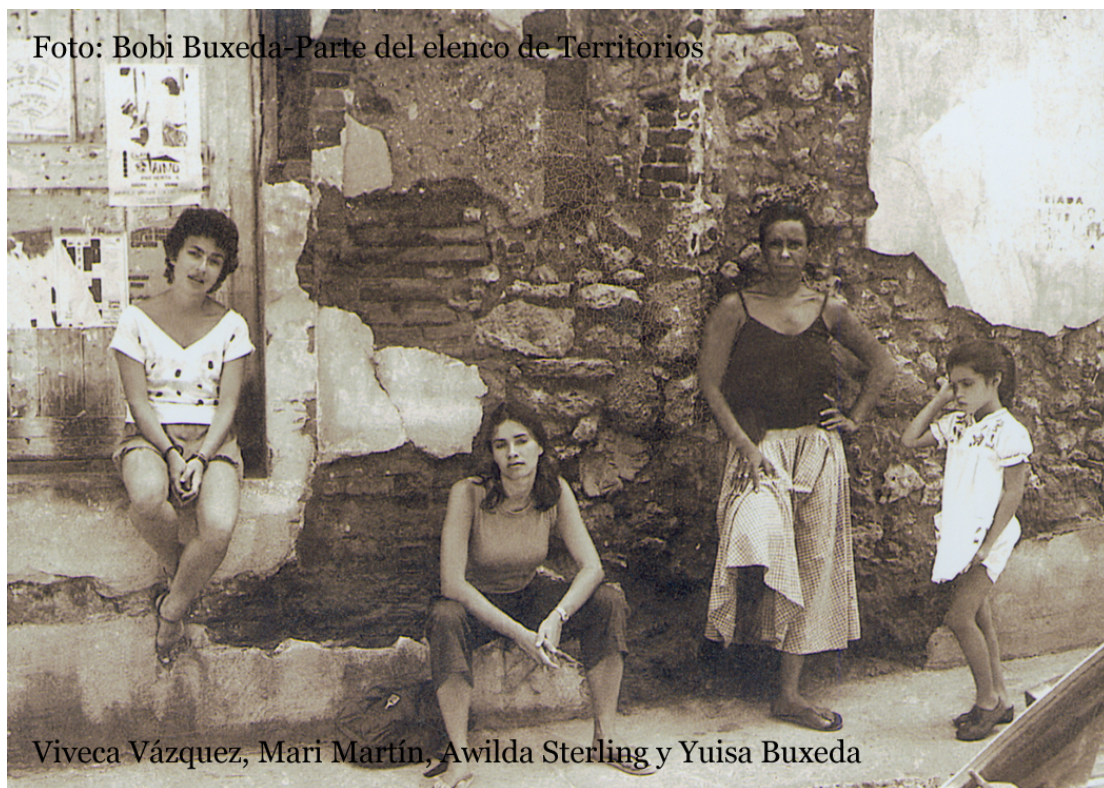
proponiendo otras gramáticas que se alejaban de pasos de baile ya codificados. A partir de ahí, la audiencia aporta al canvas cuando al someterse a una experiencia de índole alterna devuelve una retroalimentación en forma de preguntas o simplemente en y con su participación a nivel energético. Usualmente participa como público en espacios de presentación pequeños, donde **no hay mucha distancia** entre el bailarín y quien lo observa.

Otra inserción a lo contemporáneo-escénico fue el cuestionamiento de la figura del director y la pátina tradicional de cuerpos simétricos en un elenco de baile. Me refiero a procesos cambiantes en el mundo de lo escénico, tanto en el proceso creativo como en la experiencia del espectador. La figura del director ya no lo decidiría todo porque la voz del grupo y de sus integrantes se puede tomar en cuenta y se rompen las reglas estéticas, las cuales, al darse orgánicamente, establecen que no es requisito que los cuerpos que bailan tengan características físicas parecidas ni que se muevan al mismo tiempo. El bailarín-actor-director trabaja con distintas estrategias de creación y de representación, mientras la audiencia pasa, a su vez, por un proceso de aprender a leer o a mirar esos impulsos, como una especie de guía a lo que sucede. Se reta así el entendimiento acostumbrado, frente a representaciones con narrativas más lineales que conducen a sentidos y clausuras en cada pieza, y se abre paso a una experiencia y a un pensar más caleidoscópico y asimétrico.

Comencé a relacionarme con el *performance* al heredar las características de lo que había ocurrido en la danza después de los 60 y a través de la fusión artística entre las galerías de arte, los artistas del cuerpo en movimiento y los artistas de otras disciplinas. El *performance* continúa siendo parte de mi búsqueda artística, aunque reconozco que, según está definido en algunos contextos, podría “desubicar” mi trabajo respecto a la disciplina y su análisis. Por ejemplo, en el magnífico libro publicado en el 2011 por el Instituto Hemisférico de *Performance* y el Fondo de Cultura Económica, llamado *Estudios Avanzados de Performance*, la danza experimental casi no está

incluida. Sin embargo, en Puerto Rico es sorprendente cómo, según mi experiencia, la escena de *performance* está sumamente ligada a la danza experimental del país<sup>1</sup>.

A mi regreso a Puerto Rico, luego de culminar los estudios graduados en Nueva York, produje y dirigí *Territorios* (1987), cuyo subtítulo es *Bailes, no bailes y otros movimientos*, en el Teatro del Convento de los Dominicos del Instituto de Cultura Puertorriqueña en el Viejo San Juan. Convoqué a un grupo de amigos artistas de varias disciplinas: Frieda Medín, Jorge Zeno, David J. Rodríguez, Gradissa Fernández, Chloe Georas, Dinorah Marzán, Rosana (Bimbi) de Guzmán y otros cómplices usuales. La idea de la convocatoria fue crear y presentar piezas cortas, partiendo de conversaciones individuales que sostuve con cada uno de ellos mientras estábamos llevando a cabo un ejercicio de lo que ahora, retrospectivamente, llamaría **curaduría silvestre**.



---

<sup>1</sup> En el curso teórico-práctico de mi autoría “Género y *Performance*”, el cual enseñé en el Programa de Estudios de Mujer y Género en la Facultad de Generales de la Universidad de Puerto Rico Recinto de Río Piedras, creo una simbiosis entre estos temas.

La carga política-geográfica del título *Territorios* expandía y acentuaba mis cuestionamientos sobre la danza como género y especie disciplinaria singular. Ese debate interno mío, que comenzó en Pisotón, se solidificó y, aunque se me dificultaba expresarlo con palabras, estaba sostenido por mi creación y actividad gestora. Aunque no sabía articular con exactitud lo que “quería”, tenía una fuerte intuición que cobijaba mis inquietudes artístico-políticas. Estaba interesada en algo como lo que describe Georges Didi-Huberman (2008) sobre el baile de flamenco del solista Israel Galván:

Son gestos *antes de todo género*, gestos en los que disuena la propia noción de género lo cual dinamita el psicologismo y el academicismo consiguientes. Esos gestos contienen tanto <lo *sublime*, sometimiento artístico de lo espantoso>, como <lo *cómico*, descarga artística de la náusea de lo absurdo>. (p. 92)

Más adelante, a finales de los 80, monté *No baile bailes* en el teatro Julia de Burgos de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras, cuyo título todavía uso para explicar el cruce de disciplinas que todavía persigo en mis piezas.

### **Intrincado versus equilibrado**

En un momento en 1988, estando en un montaje técnico del Painted Bride Art Center en Filadelfia, recuerdo mi contestación a la pregunta de una productora: “Mi trabajo artístico es fronterizo entre disciplinas del cuerpo y también, fronterizo en su definición. Por el momento lo llamo danza experimental”. Hago una nota mental sobre el hecho de que tomé la decisión de no llamar mi trabajo “posmoderno”, como era ya habitual para algunos de mis pares en Estados Unidos. Desde 1985 estaba viviendo intermitentemente entre San Juan y Nueva York. Aunque me reconocía en algunas identificaciones de esa corriente intelectual y estética, sentía que esa descripción no me correspondía del todo, ni me incluía. No era parte de mi diálogo-silencio conmigo misma y tampoco de mi *territorio*. La verdad es que había un complejo conflicto de intereses y deseos que se me develaba en ambas geografías, San Juan y Nueva York. El ambiente de la danza que me interesaba era heterogéneo. Mis propuestas eran *queer* o “entre *territorios*”, y también, raras en su caribeñidad.

Uso el término “queer” para destacar la ambigüedad del género o categoría de lo que bailo y enseño. También lo empleo para registrar mi rareza o preferencias estéticas, aseverando lo que está fuera de la norma y no encaja porque perturba. La invención de movimientos y la exploración del temperamento individual en los cuerpos, a veces puede resultar en examinar hechos concretos expuestos de una manera extraña. Así como es artístico y estético, también es político, por ejemplo la manera como trabajo la situación colonial del país también se podría considerar “raro” , tal y como expresa el crítico cultural Rubén Ríos Ávila (2009): “(...) una colonia *queer* por sus pretensiones nacionales o una nación *queer* por sus preferencias coloniales” (p. 1130). Pretendo mostrar a mi colonia/país en ritmos y cadencias. Por ejemplo, al comienzo de mi pieza *En-tendido* (1988) bailo una secuencia de movimientos lentos, desplegando dos banderitas, la de Puerto Rico y la de Estados Unidos. Al final de la coreografía el cuerpo se tambalea y ya, sin ninguna bandera, juega a propósito con el desbalance, mientras las luces se esfuman lentamente.

La teoría de la desorientación de Sara Ahmed (2006), basada en el trabajo seminal de Edward Said “Orientalismo” de finales de los 70, devela la concepción occidental de la cultura en Oriente como algo exótico y hasta limitado y no confiable. La filósofa expone la desorientación como experiencia corporal cotidiana y expone que esa experiencia es vital en el proceso de estar vivos, aunque desmantele la confianza y haga que pierdas literalmente el balance o sentido de apoyo. Interpreto estas palabras como si estuvieran dirigidas a mi estética coreográfica, como experta en “tirarme contra el piso y levantarme” y en el *pas de deux* bailado con el piso.



Foto de Ana Martínez

La sensación de “raro” parecería ser sutil, pero siempre fue aguda y persistente. Colegas artistas y académicos me cuestionaron la palabra “experimental”, advirtiéndome una posible debilidad en mi planteamiento profesional; no obstante, la sostuve. También se me cuestionó las maneras “políticamente-correctas” de ser una artista puertorriqueña. El caso es que mi momento requería de explicaciones y respuestas, mientras mi reacción orgánica se sostenía en mi proceso, aunque fuera intraducible y extraño. Hoy día podría contestar, sacando fuera de contexto algunas palabras de Antonio Benítez Rojo (1998): “Entonces, ¿podría hablarse de una estética susceptible de encajar en los fluidos límites de la nueva caribeñidad? Pienso que sí” (p. 393).



La singular pintora y profesora María de Mater O’neill (Álvarez y Homar, 2013) se expresa sobre cómo mi arte tiene que ver con las cualidades de movimiento que ella observó en la pieza *Gente o a gente* y de la manera en que se sintió interpelada respecto a su cuerpo, como artista y como caribeña. Narra (Álvarez y Homar, 2013) que quiso entablar de inmediato una colaboración y diálogo entre las disciplinas de su pintura y mi baile, tal como ambas estábamos engarzando en el momento: “...al principio es un Polaroid del momento urbano puertorriqueño que yo nunca había visto en las artes representativas o pictóricas” (p. 93). La pintora mueve la discusión para articular que en mi caso, “el cuerpo puede usarse como herramienta para comprender, negociar, abordar el mundo y adquirir nuevo conocimiento” (p. 94).

Es precisamente desde la óptica de la rareza que nombré el colectivo de trabajo con el que comencé a producir y dirigir mis proyectos artísticos en la década de los 90 como “Taller de Otra Cosa”. El profesor Rubén Ríos Avila (2002) examina la pieza *Kan’t translate-tradúcelo*, presentada en abril de 1993 en el teatro Julia de Burgos de la UPR en Río Piedras, y abunda sobre lo que representa el nombre “Otra Cosa” en mi trabajo de danza: “Es un arte de la contaminación y de la alevosía de la alteración. Es un arte sin lengua oficial, que no obstante aspira a ser auténtico, sin por ello caer en lo meramente típico” (p. 264).

Las fronteras son maleables y se vierten en otras posibilidades. Al hacer una pieza, y también al conjurar un proyecto, me “planto” en la posibilidad “geográfico-arquitectónica” de ese lugar mental-corporal. El *terreno* es amplio y puede cruzar fronteras disciplinarias. Tengo un todo visual interno; la geometría inmediata está, pero aún no se me ha develado la aritmética adecuada. Así me he sentido por todos estos años en el espacio de ensayo... a veces desorientada, pero firme. Esa desorientación, en mi caso, dio paso a que me recreara en mis desolaciones internas, desde donde reafirmé mi insistencia en albergar el error y entonces entender la experiencia de la alteridad, la cual se combina con creatividad, riesgo estético y miedo (ético) al fracaso. Fracasar se convierte en virtud al querer llegar a los límites de mi pensamiento-cuerpo para plantear terrenos diferentes y posibles territorios.

## El territorio de *Rompeforma* como gestión cultural

En 1986 en Nueva York, David White, director general de Dance Theater Workshop<sup>2</sup> en el vecindario de Chelsea en Manhattan, nos convoca a la bailarina y profesora Merián Soto y a mí a una reunión para desarrollar un proyecto que viajará a diferentes localidades de EE. UU., con miras a mostrar un tipo de trabajo hecho por artistas latinos que respondían a un llamado de corte estético sumamente político y de búsqueda de lenguajes diversos. Recuerdo la oficina pequeña, elegante y desordenada de White, donde bautizamos a este proyecto como *Tour de Fuerza (Nuevo Latino Dance and Performance)*. Ya White había conversado con otros coreógrafos y performers de origen latinoamericano que trabajaban en Nueva York, que le interesaban como prospectos para conformar el grupo de artistas experimentales del escenario. El proyecto recibiría apoyo económico del Suitcase Fund de Dance Theater Workshop, que en ese momento establecía pautas importantes al producir trabajo escénico “diferente”. En otras palabras, el movimiento multiculturalista, que hacía rato reaccionaba contra la hegemonía occidentalista de ese momento en las artes en Nueva York, estaba queriendo reconocer la esencia multiétnica acentuada del país, incluida en las disciplinas del cuerpo, al establecer que no solamente había cuerpos blancos habitando los escenarios o las calles de la danza contemporánea y experimental, como era común a partir de los setenta.

No se puede pasar por alto el hecho de que al habitar los escenarios o espacios de *performance* con cuerpos tiznados, negros o indios se estaba alterando nuevamente la codificación del gesto y el movimiento en la danza. El cuerpo tiene su propia historia, integrada a la experiencia de su cultura, y aquí se estaba tramando una danza inventora de lenguajes y movimientos, a veces de maneras poco comprendidas por el público del momento. El proyecto se hizo durante los años 1988 y 1989. Tuvimos presentaciones en Nueva York, Filadelfia, Miami, Boston, Phoenix, Albuquerque y México DF.

---

<sup>2</sup> Dance Theater Workshop (DTW) fue una organización de gran influencia, situada en la ciudad de Nueva York, que facilitó servicios y espacios de presentación a artistas de arte escénico contemporáneo. Su alcance fue tanto local, EE. UU., como internacional, desde 1965 hasta 2011.

El momento histórico, la década de los ochenta, albergaba las preguntas y los cuestionamientos con los que éramos interpeladas Merián Soto y yo, por lo que a mi regreso a Puerto Rico decidimos inmiscuirnos en un proyecto enorme al cual llamaríamos *Rompeforma: Maratón de baile, performance y visuales*, el cual se llevó a cabo en Puerto Rico entre 1989 y 1996. Apostábamos a la correspondencia posible, aunque fuera una posibilidad lejana, de un proyecto común en dos ciudades distantes y cercanas: San Juan y Nueva York. Soto ya tenía una organización sin fines de lucro desde donde comenzaba a gestar sus propios proyectos de danza y *performance* junto a Pepón Osorio, quien ya estaba insertado en las comunidades del Bronx como artista y trabajador social, y habían fundado Pepatián junto a la bailarina Patti Bradshaw.

Escribir y echar a andar la propuesta original de *Rompeforma* para solicitar, conseguir, justificar fondos y muchos auspicios fue una hazaña titánica. Recibí cátedra por parte de Pepatián en lo que eventualmente —en el mundo académico— conocí como *gestión cultural*. Sin embargo, ya yo tenía experiencia como productora y gestora de mis propias iniciativas en Puerto Rico. Había cultivado y sostenido relaciones con artistas independientes que estaban haciendo “lo suyo”. Recibimos apoyo de la Universidad de Puerto Rico (UPR) en Río Piedras y el Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP), que habían acogido algunos de mis primeros proyectos en el país. El ICP servía como la agencia “estatal” del National Endowment for the Arts, el cual, siendo una agencia federal, adjudicaba algunas iniciativas importantes para el fomento de las artes, a través de las becas a artistas individuales. Aunque daban relativamente poco dinero, tener el aval de ellos le daba impulso al artista, y yo había recibido varias de esas becas de creación.

La UPR, a su vez, no desembolsaba dinero, pero colaboraba mediante la participación denominada “en género” o “in-kind”, que resultaba ser no poca cosa al ofrecer el uso de espacios de ensayo y de presentación. Para un proyecto como *Rompeforma* era imposible pagar alquiler de espacios, ya que al ser un maratón multieventual, se necesitaban espacios para foros, conferencias, exhibiciones, proyecciones visuales, clases magistrales y demás. Era muy importante establecer que el dinero que se recaudaba se usaba principalmente para pagarles a los artistas.

Merián Soto y yo sosteníamos extensas conversaciones telefónicas y por fax, redactando los textos y perfeccionando ideas de producción. Ella desarrolló el ángulo que finalmente convenció a organizaciones como la Rockefeller Foundation a ayudarnos a presentar lo que ella llamó “Un Movimiento Experimental en Latinoamérica del Norte” (Soto, 1993). Cito de la propuesta original:

Hoy día existen dos Latinoaméricas. Una es fácil de localizar geográficamente. La encontramos al sur en el continente Americano, a partir de la frontera de Méjico con los Estados Unidos, incluyendo gran parte del Caribe. La otra no está bien definida, pues no es un concepto geográfico. Esta Latinoamérica se encuentra en la infinidad de barrios latinos esparcidos por el mundo, principalmente en Estados Unidos y Canadá, donde residimos millones de latinoamericanos.

En Estados Unidos vivimos un gran número de artistas latinoamericanos que nos dedicamos a la danza, creando trabajos experimentalistas que no se pueden calificar de otra manera sino latinoamericanos, aún cuando la creación y presentación del trabajo se esté llevando a cabo mayormente en Estados Unidos. Las comunidades de danza en las dos Latinoaméricas apenas se conocen, es necesario establecer redes de comunicación efectivas lo cuál requiere de un prolongado diálogo que nos ayude a conocernos-definirnos mutuamente. (Soto, 1993)

Ese diálogo prolongado lo he mantenido de diferentes maneras y en diferentes tiempos con Pepón Osorio y Merián Soto. Aunque *Rompeforma* era codirigido y coproducido por nosotras dos, el proyecto no se hubiera logrado sin los puntos en convergencia entre los tres. Nuestras preocupaciones artístico-políticas, aunque se manifestaban en nuestro trabajo creativo de maneras muy distintas, iban comunicadas en un punto clave y crucial que para mí es el cuerpo. El cuerpo en su territorio dislocado, abigarrado, intrincado, heterogéneo, que puebla terrenos áridos, pero encuentra las rendijas para manifestarse “a como dé lugar” y construye “algo” dentro de una disparidad y desdén político. Elizabeth Grosz (1994) me facilita un viaje exploratorio sobre las siguientes ideas: “El cuerpo puede ser interpretado como una

localidad donde se codean la mente y la cultura. Establezco mi foco en el cuerpo como objeto social” (p. 16).

Al establecer el proyecto, ellos desde Nueva York y yo en San Juan, estábamos gestando la creación de un terreno habitado por esos cuerpos latinoamericanos de artistas experimentales y sus territorialidades, algunas en formación y por expresarse. Las preguntas que nos hacíamos eran: ¿Qué nos van a comunicar esos cuerpos? ¿Cuáles serían las complicidades que descubrirían aquí? Esos cuerpos de *Rompeforma*, ¿serían vivaces, volátiles, aéreos, densos y pesados?, ¿o simplemente rotos, fragmentados y hermosamente incómodos? Quedaba entonces abordar la pregunta sobre la caribeñidad, desde estilos hasta lenguajes de búsqueda experimental, fijándonos en esos “fluidos límites de la nueva caribeñidad” (Benítez Rojo, 1998), y surgió la duda de si se lograría el diálogo entre nosotros y por cuánto tiempo.

### ***Rompeforma* como estudio de caso**

Entre 1989 y 1996 se produjeron suficientes puestas en escena y otras actividades culturales que podrían clarificar si se logró el diálogo esperado sobre los terrenos y territorios artísticos, geográficos, políticos y culturales por los que transitó *Rompeforma: Maratón de baile, performance y visuales*. Con este objetivo, dirijo un estudio de caso que será parte de la investigación en proceso *Rompiendo formas: Una mirada a la escena experimental local de los 80 y los 90* de la Dra. Maruja García Padilla, bajo el auspicio del Fondo Institucional Para la Investigación (FIPI) del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico. A través de un gran número de entrevistas realizadas a artistas y otros trabajadores de la cultura, se espera examinar, analizar y reinterpretar estos asuntos casi treinta años más tarde, intuyendo su vigencia en el presente y demostrando que sobreviven generativamente, como formas complejas y no siempre transparentes, en la creación y la cultura actuales. De esta manera, *Rompeforma* se convierte en un punto de partida para el estudio del desarrollo de la cultura escénica de arte contemporáneo y experimental en Puerto Rico.

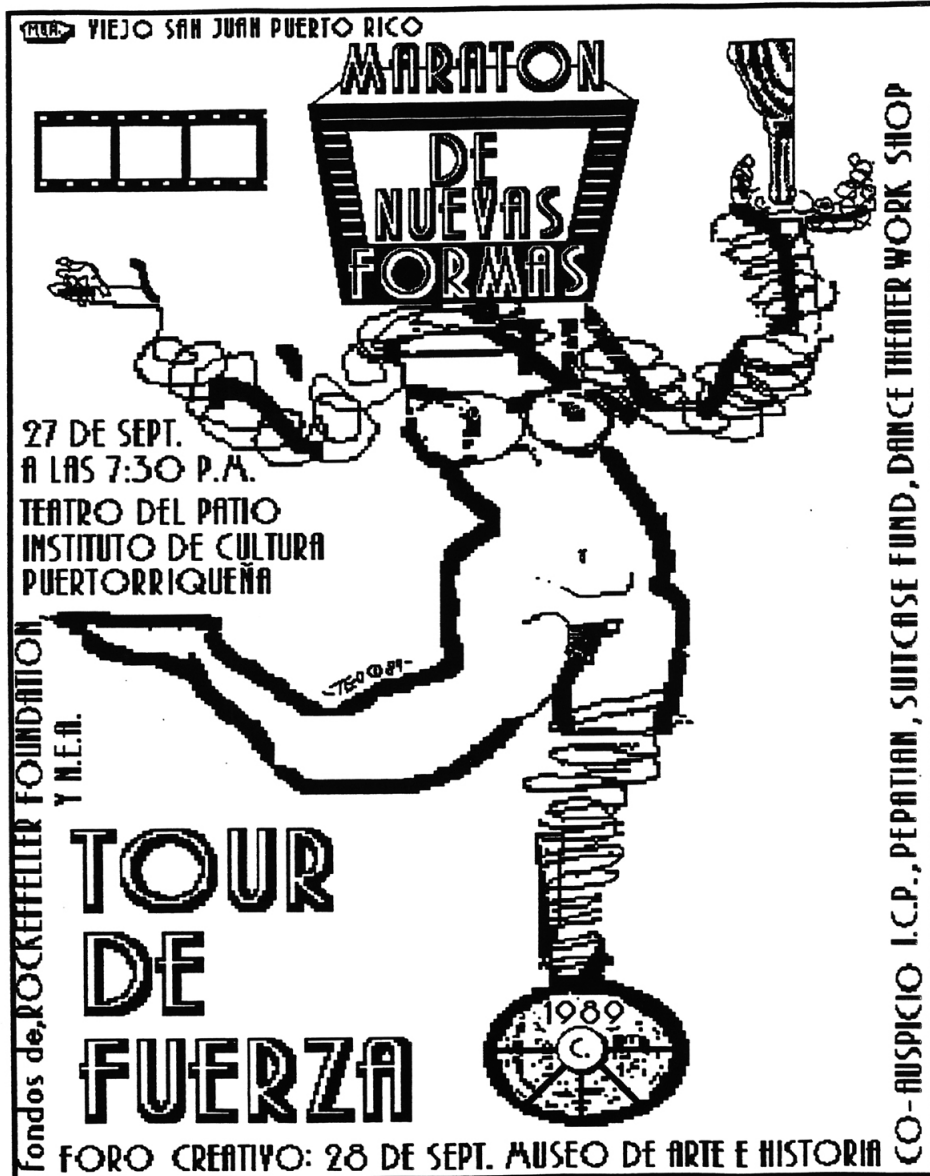


Gráfico: Teo Freytes

Afiche de Teo Freytes

## Referencias

- Ahmed, S. (2006). *Queer Phenomenology*. Durham, NC: Duke University Press.
- Álvarez, J. y Homar, S. (2013). *De Viveca Vázquez aprendí que...* [Entrevista a la artista María de Mater O'Neill]. Catálogo de la exhibición retrospectiva *Coreografía del error, Conducta* de Viveca Vázquez. Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, Santurce, PR.
- Banes, S. (1983). *Democracy's Body*. Ann Harbour, MI: UMI Research Press.
- Banes, S. (1994). *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Hanover, NH: University Press of New England.
- Benítez Rojo, A. (1998). *La Isla que se repite*. Barcelona, España: Editorial Casiopea.
- Berman, M. (2011). *Todo lo sólido se desvanece en el Aire* (A. Morales, Trad.). Madrid, España: Siglo XXI Editores. (Versión original publicada en 1982, Nueva York, EE. UU.: Simon & Schuster).
- Boal, A. (2001). *Clases Magistrales de Teatro Contemporáneo*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Atuel.
- Didi-Huberman, G. (2008). *El Bailaor de Soledades*. Valencia, España: Editorial Pre-Textos.
- Duncan, I. (1903). La danza del futuro. En J. A. Sánchez (Ed.), *La escena moderna*, pp. 73-82, 1999, Madrid: Akal.

- Franco Steeves, Marisa. (2008). El gesto vanguardista de un cuerpo pensante: la danza experimental de Viveca Vázquez. En *Las vanguardias en Puerto Rico*. Mayagüez, PR: Ediciones La Discreta, Universidad de Puerto Rico en Mayagüez.
- Fuentes, M. y Taylor, D. (2011). *Estudios Avanzados de Performance*. D. F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Homar, S. (2013). *Y eso, ¿no es danza?: treinta años de conductas y preguntas de Viveca Vázquez*. [Ensayo crítico]. Catálogo de la exhibición retrospectiva *Coreografía del error, Conducta* de Viveca Vázquez. Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, Santurce, PR.
- Grosz, E. (1994). *Nietzsche and the Choreography of Knowledge. Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Kourlas, G. (2016, Enero) Sending the Trisha Brown Legacy Back into the World. *The New York Times*. Recuperado de: <http://www.nytimes.com/2016/01/24/arts/dance/sending-the-trisha-brown-legacy-back-into-the-world.html?emc=eta1>.
- Ríos Ávila, R. (2009). Queer Nation. *Revista Iberoamericana*, LXXV(229), 1129-1138. Recuperado de <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/viewFile/6628/6804>.
- Ríos Ávila, R. (2002). *La Raza Cómica del sujeto en Puerto Rico*. San Juan: Ediciones Callejón.
- Sánchez, J. A. (Ed.) (1999). *La escena moderna*. Madrid: Akal.



Soto, M. (1993, 30 de abril). *Propuesta artística: Rompeforma*. Archivo personal Viveca Vázquez, San Juan, PR.

La Revista Umbral es la revista inter y transdisciplinaria sobre temas contemporáneos del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico. Forma parte de la plataforma académica Umbral, auspiciada por la Facultad de Estudios Generales y el Decanato de Estudios Graduados e Investigación. Promueve la reflexión y el diálogo interdisciplinario sobre temas de gran trascendencia, abordando los objetos de estudio desde diversas perspectivas disciplinarias o con enfoques que trasciendan las disciplinas. Por esta razón, es foro y lugar de encuentro de las Ciencias Naturales, las Ciencias Sociales y las Humanidades. Sus números tienen énfasis temáticos, pero publica también artículos sobre temas diversos que tengan un enfoque inter o transdisciplinario. La Revista Umbral aspira a tener un carácter verdaderamente internacional, convocando a académicos e intelectuales de todo el mundo. La Revista Umbral es una publicación arbitrada que cumple con las normas internacionales para las revistas académicas. Está indexada en [Latindex](#).

Disponible en [umbral.uprrp.edu](http://umbral.uprrp.edu)

La Revista Umbral de la Universidad de Puerto Rico Recinto de Río Piedras está publicada bajo la [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](#)