Repositorio de investigación y educación artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Prácticas dancísticas contemporáneas uruguayas. Una mirada filosófica

Presenta

Marcelo Gabriel Marascio Herrera

Asesores
Mtro. Javier Contreras Villaseñor
Dra. Claudia Cabrera Sánchez
Mtra. Hilda del Carmen Islas Licona

Ciudad de México, octubre de 2026

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Marascio Herrera, Marcelo Gabriel. *Prácticas dancísticas contemporáneas uruguayas. Una mirada filosófica*. CDMX.: INBAL/Cenidi Danza, 2026. **Descriptores temáticos:** procesos dancísticos uruguayos, filosofía y danza, archivo de las danzas, ontología de la danza, prácticas dancísticas, danza contemporánea en Sudamérica.

Cultura
Secretaría de Cultura
INBAL

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón

Prácticas dancísticas contemporáneas uruguayas. Una mirada filosófica.

Tesis
Que para obtener el grado de:

Maestro en Investigación de la Danza

Presenta:
Marcelo Gabriel Marascio Herrera

Director de Tesis:
Mtro. Javier Contreras Villaseñor

Comité tutor:
Dra. Claudia Cabrera Sánchez
Mtra. Hilda del Carmen Islas Licona

Ciudad de México, octubre 2026

CENIDID

Dedicada a Lulú y a Javi. Quienes me enseñaron el valor de la amistad a miles de kilómetros de distancia: de Uruguay a México, desde CDMX a Montevideo

Índice

Prefacio ---------- 6

Capítulo 1: De la búsqueda. Las primeras líneas... ---------- 8

Objeto de estudio ---------- 8

De las razones... ---------- 10

Hipótesis de trabajo ---------- 11

Capítulo 2: Marco teórico ---------- 13

Ética y política. Adolfo Sánchez Vázquez ---------- 16

Elementos para una cartografía de lo grupal. Peter Pál Pelbart ---------- 16

Embarrar el canon. Juan Ignacio Vallejos ---------- 18

Foucault y la microfísica del poder ---------- 19

Recuperación de las filosofías anti platónicas. Onfray ---------- 21

Deseo de archivo. Lepecki ---------- 23

Traducciones performáticas de Hilda Islas: ---------- 24

¿Qué es un archivo de las danzas? ---------- 25

De Sousa Santos y las epistemologías del Sur ---------- 28

Capítulo 3: Metodología, técnica y preguntas ---------- 30

Las preguntas ---------- 32

Esbozo de preguntas: ---------- 33

Introducción y consideración preliminar de la técnica. ---------- 35

Las serendipias ---------- 36

Capítulo 4: La contextualización ---------- 38

Situación de la danza contemporánea antes del 2006 ---------- 38

Comienzos de apoyos al sector. ---------- 40

Las políticas culturales instaladas tras el ascenso del FA. ---------- 40

Narración de las PDCU ---------- 43

Capítulo 5 ¿Qué es la danza contemporánea en Sudamérica? ---------- 45

Capítulo 6: La danza contemporánea como eterno proceso de transformación ---------- 51

Las capas de la danza a través de una mirada ética –política ---------- 52

Capítulo 7: El proceso de la investigación y la construcción de la tesis. (a modo de bitácora) ---------- 55

Comienzo del trabajo de campo ---------- 55

Últimas entrevistas ---- 56
Revisión de escritura ---- 57
Capítulo 8 ¿Qué es la danza contemporánea uruguaya? ---- 59
Capítulo 9: Enunciaciones personales. ---- 64
Capítulo 10: La casa o Prácticas insurgentes. Dos miradas. ---- 72
Perspectiva de Patricia Mallarini ---- 73
Cabildo en residencia ---- 77
Paraíso páramo ---- 82
Capítulo 11. Perspectiva de Marchesano ---- 88
Proyecto U ---- 90
Principio de parsimonia ---- 92
Turbonada ---- 94
Atlas para existir ---- 96
Capítulo 12: Diálogos Montevideo 2007/2008 ---- 101
Capítulo 13: Seminario sobre metodologías y prácticas de creación en danza contemporánea. ---- 110
Capítulo 14: El libro de la danza uruguaya y Pasa la práctica ---- 121
Capítulo 15 Conclusiones: ---- 129
Ni paraíso, ni páramo ---- 129
Bibliografía, publicaciones, páginas web, libro electrónico y videografía. 134
Bibliografía: ---- 134
Libro electrónico: ---- 137
Páginas Web: ---- 137
Videografía: ---- 138
Anexo ---- 139
Las mudanzas ---- 139
(a modo de bitácora 2021 – 2022) ---- 139
La vida ---- 140
La filosofía / la danza ---- 141
Los logros (comprar una casa) /profesionalización en danza) ---- 143
Los vínculos familiares (dancísticos) ---- 144

En cuanto al problema de la ficción, es para mí un problema muy importante; me doy cuenta de que no he escrito más que ficciones. No quiero, sin embargo, decir que esté fuera de verdad. Me parece que existe la posibilidad de hacer funcionar la ficción en la verdad; de inducir efectos de verdad con un discurso de ficción, y hacer de tal suerte que el discurso de verdad suscite, "fabrique" algo que no existe todavía, es decir, "ficcione". Se "ficciona" historia a partir de una realidad política que se hace verdadera, se "ficciona" una política que no existe todavía a partir de una realidad histórica.

Microfísica del poder *(1992: 165)*

Prefacio

Advertencia: las siguientes líneas se constituyen de vivencias escritas e investigadas desde la subjetividad; con todas las caídas y fortalezas que las mismas contienen. Al mismo tiempo, la siguiente tesis no puede separase de mis múltiples facetas de más de 20 años: soy docente, creador – coreógrafo, y bailarín –intérprete – performer.

Por lo cual, tienen por delante una tesis de posgrado que muestra los intersticios de una tesis, mostrando en forma cruda cómo se ha construido.

La siguiente tesis de posgrado la entiendo también como una bitácora, del recorrido que hice por la Maestría en Investigación de la Danza (desde ahora MID), y se vuelve explícitamente una bitácora, con un aspecto lúdico, en el capítulo 7 y en el anexo.

Es, también una obra, al considerar ontológicamente que todo lo alrededor que uno puede hacer en relación con la danza la termina constituyendo, y esta tesis la pongo en paralelo con otras obras mías de carácter de puestas escénicas, como “Polifónica”, “Primas hermanas”, “Brote”, entre otras; y ponencias tales como: “El problema del autor en las obras de danza contemporáneas” o “La posibilidad de la filosofía en la danza o de lo filosófico en la danza”, entre otras.

En fin, es una tesis compuesta de pasos, de movimientos; algunos más pesados que otros y algunos escritos con ciertas ligerezas. Las *Prácticas dancísticas contemporáneas uruguayas. Una mirada filosófica* (desde ahora PDCU)*;* intenta capturar lo mejor de mí: como docente de Filosofía y de Danza, como creador, intérprete e investigador.

Como me enseñaba un profesor del IPA (Instituto de Profesores Artigas), existen dos tipos de epistemologías: la normativa y la descriptiva.

La normativa intenta demarcar cuando estamos frente a una ciencia o no. Mientras que la descriptiva intenta capturar a la ciencia como recinto de cuestiones políticas, sociales, éticas, etc. Según esta última, todo saber está enraizado en coordenadas socio – político – ético, en fin, coyunturales. Es claro que las siguientes líneas se sostienen bajo esta última.

Esta aproximación realizada a este recorte, que más adelante detallo, fue pensada y conversada en Ciudad de México, en Montevideo y en Buenos Aires, por tanto, no podría negar su aspecto de intersubjetividad. Entre sujetos que dialogan y construyen entidades

nuevas: nuevas danzas, nuevos tejidos, nuevos saberes y nudos epistémicos que en el futuro podrán anidar nuevas reflexiones y coreografías.

Me interesa presentar la tesis de maestría en un estado abierto, desde donde surgirán nuevas interrogantes; que desde esta tesis nacerán diversas ponencias como representante de la danza contemporánea uruguaya.

Por eso me resulta tan interesante dejar parte de la tesis como material crudo para futuras derivaciones epistemológicas.

La siguiente tesis toma mucho contenido de lo aprendido en la MID, con relación al aparato metodológico, a las técnicas y a los numerosos apartados compartidos de las maestras y los maestros de dicha maestría (a los cuales estoy eternamente agradecido, junto a mis compañeras y compañeros de generación).

El objeto de estudio, la justificación y la hipótesis de trabajo estaban planteados de antemano; presentado en el curso propedéutico del 2020; y si bien no creo que haya alcanzado el nivel de profundidad que me había propuesto; lo que logré, fue poner voz y letra a las hacedoras de las prácticas seleccionadas, que casi habían perdido la memoria de lo que habían hecho; y poder conjugarlo con cierto marco teórico que me da pie para seguir reflexionando sobre las prácticas consideradas.

Al mismo tiempo, que realizo las entrevistas, reflexiono y escribo la tesis, estoy elaborando una obra llamada CADA (Cariño Añoranza Danza Amor), con la cual recupero en el espectro kinestésico ciertas danzas del pasado, y que pongo en paralelo a dicha tesis, pues estoy recuperando el pasado, en una suerte de autobiografía colectiva subjetiva – intersubjetiva. O sea, que estoy en un momento (octubre del 2023) muy intenso en el sentido creativo, despierto desde los hemisferios intelectuales, sensitivos y kinestésicos.

Me resulta motivante las posibles charlas o ponencias que podré desarrollar a partir de estas líneas, como así poder contemplar la posibilidad de seguir estudiando un doctorado en Artes, ya sea en la Habana, Cuba o en La Plata, Argentina. El tema eje de doctorado podría ser los diálogos (o no) entre las danzas modernas y las danzas contemporáneas uruguayas, y la relación entre las generaciones consagradas en el medio uruguayo con las nuevas generaciones que devienen de la nueva institucionalización de la danza en mi país, o la recuperación de todo lo abordado por la RSD (Red Sudamericana de Danza), tanto en encuentros de gestión y eventos en general (uno de ellos es Diálogos). La RSD abrió un campo de conexión importantísimo que se mantienen hasta el día de hoy, de varios países de

Latinoamérica, como: Argentina, México, Uruguay, Venezuela, Perú, entre otros.



Principio de parsimonia. Recuperado de la web:
https://practicasinsurgentes.wixsite.com/inicio/producciones

Proyecto fotográfico de Valentina Bolatti y Mariana Marchesano

Capítulo 1: De la búsqueda. Las primeras líneas...

Objeto de estudio

El objeto de estudio se conforma a partir de la posibilidad de la problematización de la ontología de la danza contemporánea en el Uruguay en el período comprendido entre el 2006 al 2015. Dicha problematización se compone de la dificultad de definir lo que se entiende por danza contemporánea en mi país, y al mismo tiempo, considerar especialmente la dimensión filosófica de las prácticas dancísticas, para poder llegar a vislumbrar, quizás, una nueva forma de ontologización.

Para realizar dicha problematización se tomaron prácticas dancísticas que han privilegiado las estructuras comunitarias, la conformación de un sentido colectivo en un medio, donde en ese momento, no se encontraban aún instituciones estatales que reuniera a la comunidad dancística contemporánea.

Mi objeto de estudio, lo entiendo hoy en día, en el tránsito entre el ensayo, la recuperación de

procesos dancísticos uruguayos y su posible relación con la teoría, ya sea filosófica o de otra índole. Sí bien, tiene un carácter histórico, y de recuperación documental, el principal propósito viene por el lado de conformar un discurso otro, filosófico, problematizador sobre las formas comunitarias de hacer esa cosa llamada danza.

El proyecto de investigación se conforma de una lectura de cierta producción dancística contemporánea del Uruguay comprendida entre 2006 al 2015, privilegiando su resignificación y estatuto ontológico que se rastrea en ciertas maneras de producir danza en la contemporaneidad.

Se resignificará a ciertas prácticas dancísticas, tanto en su aspecto ontológico, ético, político, para dar cuenta que la danza apela y construye un modo de ser, y quizás un deber ser, que nutre al campo de un entramado significativo para tener en cuenta y poder profundizarlo como corresponde.

Para esto se indagará sobre los modos de producción de ciertas prácticas dancísticas contemporáneas uruguayas donde se resaltará su relación con los intersticios filosóficos. En primer lugar, la investigación pretenderá documentar dichas prácticas para luego poder resignificarlas, a través de una relectura de estas.

A partir del testimonio de sus propias hacedoras se conocerá sus desarrollos, así como el entretejido filosófico que hay detrás de estos procederes contemporáneos de conformar danza. La investigación no solo pretende conocer sus resultados, los entramados y la comunidad que fueron conformando, sino poder exponer los planteos filosóficos, entendiendo que estos subyacen en toda práctica artística.

La presente investigación se manifiesta como preocupación ontológica sobre la danza o lo dancístico de la producción uruguaya en la contemporaneidad, de los intersticios que construyen la urdimbre compleja del quehacer dancístico.

El período histórico de la investigación se sitúa en los comienzos de ciertos apoyos del estado al sector, con el ascenso de la coalición de izquierda en el Uruguay: Frente Amplio, (desde ahora FA) en el 2006, y culmina con el surgimiento de las nuevas carreras estatales de la danza dedicadas a la danza de carácter terciario, inexistentes hasta ese momento. En este sentido, me estoy refiriendo al período comprendido entre el año 2006 al 2015.

En ese período encontramos los primeros resultados de las nuevas políticas culturales, y la presente investigación pretende abarcar hasta el nacimiento de una nueva institucionalidad

para la danza. La presente investigación no pretende capturar una mirada histórica exhaustiva de todo lo sucedido en ese período, sino que se parte de una selección de prácticas dancísticas comprendidas en ese momento histórico que poseen ciertas características que las nuclean.

Las Prácticas dancísticas contemporáneas uruguayas (desde ahora PDCU) seleccionadas para investigar, son en este momento leídas bajo dos grandes formas de producción dancística: por un lado, la producción creativa en formato obra y en espacio de residencia de la plataforma: "La casa", y por otro lado espacios de reflexión, como el realizado en el "Seminario sobre metodologías y prácticas de creación en danza contemporánea" (2008) y "Diálogos Montevideo 2007 y 2008".

Hay otras dos prácticas que son tomadas como ejemplos de un modo de producción entorno a lo dancístico: "El libro de la danza uruguaya" (2013) y "Pasa la práctica" (2015), que dialogan en forma coherente con las primeras interpretaciones que estoy realizando con las anteriores formas de producción.

De las razones...

El siguiente proyecto pretende responder a la necesidad de generar una relectura de nuestro quehacer dancístico a través de los discursos filosóficos que toda práctica elabora. En esta elaboración de discursos va consigo la posibilidad de ontologizar nuestro arte a través de perspectivas que reflexionan y generan posibilidades de construir danza desde lugares comprometidos, para poder transformar la realidad en la cual están insertos.

La problematización ontológica en la contemporaneidad de la danza se encuentra como pregunta latente en nuestros días y se constituye como uno de los problemas centrales en las polémicas filosóficas dancísticas (Lepecki, 2008). Cuando se produce una práctica artística se establece una lectura de las posibilidades y las carencias en el lugar en el cual se inserta. Por esto mismo, es que las PDCU son seleccionadas porque poseen la conciencia de la precariedad del medio y la pretensión de transformación de lo real, respondiendo a distintas necesidades colectivas.

Siguiendo el pensamiento de Danto (2006) el arte contemporáneo debe leerse a partir del entretejido epistémico; es desde el sustrato filosófico que podemos leer el arte en la contemporaneidad.

Las PDCU, son prácticas artísticas o modos de producción dancísticas, en relación con la

construcción de saberes que poseen un contenido de politicidad que hace necesario una relectura de estas bajo ese prisma.

La danza y lo político se entrecruzan, por ejemplo, cuando la danza se hace consciente de su elemento crítico político construye discurso; y es en este discurso en que se transforma como movimiento político (Franko, 2019).

Es desde un particular estado de situación del cual se parte, donde se carece de instituciones estatales en relación con la danza contemporánea que aparecen políticas culturales que benefician al sector, y que al mismo tiempo las PDCU entretejen posibilidades de colectivizarnos como medio dancístico.

Es así, que las PDCU seleccionadas dan respuestas a las necesidades de un medio que procuraba hacerse a sí mismo, generando comunidad y desarrollando aspectos del quehacer dancístico contemporáneo que hasta ese momento se encontraban sin capacidad de desarrollo.

En este sentido me interesa reconsiderarlas, profundizando en sus desarrollos y consecuencias en el medio. El diálogo permanente que estas PDCU mantienen con componentes teóricos me hace considerarlas privilegiadas para reflexionar sobre el aspecto filosófico de la producción dancística. En este contexto surgen dichas prácticas, que se podrían llegar a entender como prácticas colaborativas, abiertas y que dialogan en forma permanente con un medio que necesitaba hacerse a sí mismo, en donde los apoyos no abundaban, y por lo tanto la ayuda mutua y la apertura en la infraestructura básica se enmarca en un principio ético- político de sus productoras; así como asunto de necesidad, de urgencia para poder llevarlas a cabo.

Hipótesis de trabajo

Evidentemente que la selección supone una elección consciente de ciertas maneras de producción que se consideran como “deseables” frente a otras. La elección ya supone un compromiso; la elección supone una adjudicación de valor en el territorio en donde nos enfrentamos a todos, cuando me elijo elijo a todos (Sartre, 1957).

Considero también, en la previa del trabajo de campo, que son todas prácticas dancísticas donde su discurso ético - político está explicitado, y en donde también encuentro cierta congruencia en las acciones llevadas a cabo por las hacedoras de estas, congruencia desarrollada entre su discurso y su hacer.

Me interesa descifrar el horizonte ético de las mismas; porque pienso que, desde toda práctica, en este caso dancística, se construyen mundos posibles e imposibles (utópicos); en tiempos donde pareciera que la mercantilización es la única vía de acceso al mundo.

Desde el arte se puede configurar otros mundos distintos, en donde por ejemplo la utilidad mercantil (o la masividad) no sea el único horizonte para alcanzar.

Al considerar al objeto de estudio como un entretejido problemático que se conforma a medida que uno va determinando ciertas metodologías, perspectivas, etc.; estoy contemplando la siguiente estructura: en primer lugar, los propósitos y motivaciones de la investigación, la periodicidad o contextualización de los casos, los marcos epistémicos y la metodología a utilizar. En este sentido, el primer punto ya fue considerado, al contemplar, las inquietudes y los objetivos a alcanzar a partir de la interdisciplinariedad apartados, teniendo en cuenta dicho orden: marco teórico, metodología, contextualización, enunciación de cada una de las hacedoras acerca de cómo se podrían definir y cómo ven a la danza contemporánea en el período histórico establecido, elaboración y construcción de tesis, capítulos referentes a cada una de las prácticas elegidas y conclusiones.

Capítulo 2: Marco teórico

Con el propósito de problematizar la danza contemporánea uruguaya actual, y sus formas particulares de hacer, me valgo de varios autores que privilegian la problematización del concepto danza, contemporaneidad en el arte, del estrecho vínculo entre arte y política, y la relación entre filosofía y danza.

En este sentido vale decir que el propósito de la investigación adquiere el carácter de trazar una interdisciplinariedad entre la filosofía y la danza, cómo la danza puede ser leída desde la filosofía, o cómo la filosofía subyace en toda práctica dancística.

En primer lugar, el marco del cual parto son autores que permean el campo de la danza con la filosofía, sobre todo aquellos que suponen una problematización de los alcances entre estas dos disciplinas.

En una primera consideración voy a tomar en cuenta los cruces que han realizado autores y autoras como Fontaine, Bardet, Isse Moyano y Lepecki. Estos autores en sus investigaciones y publicaciones correspondientes marcan la posibilidad de diálogo entre la filosofía y la danza; la danza entendida como práctica escénica, como práctica política o como un hacer filosófico del danzar.

Para luego considerar a Sánchez Vázquez, Peter Pál Pelbart, Vallejos, Foucault, Lepecki, Islas, Onfray y De Souza Santos.

He considerado unos pasajes de algunos autores recién nombrados, que me han permitido ir construyendo el objeto de estudio. Al mismo tiempo consideraré autores que me permiten ir tejiendo la red del marco teórico, desde la filosofía, la sociología, la teoría de la danza, etc.

Fontaine en su libro “Las danzas del tiempo” deja en claro la falta de pensamiento crítico sobre la danza diciendo:

> *Esto explica por qué la danza ha interesado tan poco a los filósofos teóricos del arte. Si ella no ofrece más que ese instante único en el que se siente viva, la danza no da nada sobre lo cual teorizar. Esta situación puede parecer común a todas las artes vivas. (Fontaine, 2012: 22)*

En este sentido la propia filósofa tiene en cuenta esta dificultad y reflexiona sobre objetos dancísticos: como obras en particular o creadores y creadoras en general, a partir de un

acercamiento personal a sus obras, realizándoles entrevistas, viendo sus obras, adquiriendo información ya escrita sobre sus obras, etc.

He limitado mi campo de estudio a la danza contemporánea occidental. Mi corpus de investigación está compuesto de escritos sobre la danza y obras coreográficas que he visto en su mayoría. Este segundo dato determinó parcialmente la elección de coreógrafos estudiados. Quería nutrir mis análisis con la visión de sus obras en espectáculo. Mis fuentes fueron diversas.

> *Producción teórica, discurso escrito de coreógrafos, entrevistas con algunos de ellos, documentos relativos a las obras (dossier de presentación, prensa especializada), videos. A estos documentos se añadieron recuerdos de espectáculos y de las notas tomadas por mí luego de las representaciones. (Fontaine,2012:11)*

En su libro "Pensar con mover", Marie Bardet considera la intersección de estas dos disciplinas, y realiza una revisión de cómo los filósofos o distintos pensadores han tematizado la danza, considerando lo poco que se ha problematizado la práctica dancística. Esta pensadora luego de repasar a cuatro referentes filósofos o pensadores de la danza (Nietzsche, Badiou, Valery y Nancy), establece que la danza debe ser considerada con sus relaciones en su contexto y desde ella, uno de ellos es el sociopolítico en vez de considerarse una abstracción, una metáfora, un cuerpo fijo, etc. Su propuesta es pensar con la danza, en la danza, desde la danza. En este sentido aclara:

> *Lejos de pretender establecer una exhaustividad de los casos de la danza en la filosofía, el pasaje por las cuatro referencias filosóficas ha definido un problema: la danza no se puede pensar desde la filosofía como la ligereza de una abstracción que constituiría su esencia en oposición a la pesadez.*

> *metáfora, siendo "metáfora viva". Al deshacerse de su operación retórica de abstracción, la metáfora se ancla en otras efectuaciones: un desplazamiento concreto, en el que un movimiento de atravesamiento de la pesantez abre sus propios desplazamientos a los contextos sociopolíticos en lugar de abstraerse de ellos. (Bardet, 2012:54)*

En su libro "La danza en el marco del arte moderno / contemporáneo", Isse Moyano considera la difuminación de los límites entre lo que es un objeto artístico y lo que no es, abordando el eje temático del fin del arte o el fin de la historia del arte. En el caso de la danza la introducción del movimiento cotidiano genera para dicho investigador, una analogía del fin de la historia del arte o el ingreso a la posmodernidad.

Llevado este tema al terreno de la danza: ¿qué es lo que transformaría a un movimiento o a una secuencia de movimientos en elemento coreográfico cuando la explicación no puede encontrarse en diferencias perceptibles de sus homólogos de la cotidianeidad?

Así como Andy Warhol presentaba la escultura Brillo Boxes en 1964, Steve Paxton presentaba en 1967 Satisfying Lover, una danza interpretada por un grupo numeroso de personas caminando, con ningún tipo de actitud dancística, de un lado a otro del escenario. (Isse Moyano, 2013: 134 y 135).

Este investigador y docente argentino trabaja sobre la posibilidad de leer al ámbito local (argentino) de la danza moderna y contemporánea a la luz de la filosofía de Danto, considerada filosofía del arte, y que al mismo tiempo este se apoya en el pensamiento hegeliano.

Establece claramente distintos estadíos para versar la danza, como la modernidad, la posmodernidad y la contemporaneidad en la danza. Se refiere a Danto en relación con el concepto paradigmático del fin del arte, y esto se traslada al ámbito dancístico. Esta disolución ocurre cuando el arte se pierde en su propia conceptualización, en el surgimiento de la muestra de la cotidianeidad quitándole al objeto artístico la característica de objeto extra-cotidiano.

Si pensamos en la historia de la danza, se genera una analogía entre la obra de Steve Paxton y la obra de Andy Warhol por la introducción justamente de movimientos cotidianos a la escena.

El problema de la ontología de la danza en la contemporaneidad lo he considerado a partir de los aportes de Lepecki que realiza a través de la problematización lo que hoy en día la danza se sirve del componente filosófico y del supuesto agotamiento de la danza.

Siguiendo a dicho autor, la problematización de lo que hoy en día se define como danza es algo que permanece abierto.

A propósito de esto, Lepecki nos dice:

…en la década pasada, una parte de la coreografía estadounidense y europea se puso realmente la tarea de desmantelar una idea de la danza -la idea que asocia ontológicamente la danza como "flujo y continuidad de movimiento" y con "gente queda saltos" (con o sin música…). (Lepecki, 2006:15)

Ética y política. Adolfo Sánchez Vázquez

El filósofo español– mexicano, Sánchez Vázquez, considera las relaciones entre ética y política rastreadas históricamente e intentando trasladar la problemática a la actualidad, tomando como problema central: en qué medida la política se encuentra en relación con la dimensión moral; y como éstas se encuentran para conformar un proceso revolucionario de izquierda constituyéndose de democracia efectiva, con libertad absoluta, en donde la dignidad, igualdad y justicia social no caiga en garras del quietismo utópico, ni en las absurdas perspectivas teleológicas del fin de la historia.

En relación con lo histórico, el mencionado filósofo, considera como en la antigüedad griega la moral y la política se encontraban como una unidad insoslayable. Mas, en la modernidad, ética y política se separan a través de planteos tan paradigmáticos como los de Kant, en ética, y de Maquiavelo en política. A propósito de esta relación, entre política y ética, y su relevancia en la actualidad, Sánchez Vázquez dice:

> *El problema de las relaciones entre política y moral, no obstante, sus lejanos antecedentes, reaparece en nuestros días con una renovada actualidad, no solo por la necesidad de hacer frente a la corrupción generalizada de la política dominante, sino también por las (…) de la moral que no se encierra en sí misma; que no se amuralla en el santuario de la conciencia individual; que, de la mano de la política, va a la plaza pública y que, socializando así sus valores, impregna la acción colectiva, propiamente política; una acción que por ser tal no puede reducirse a una dimensión moral individual. (Sánchez Vázquez, 2002:278).*

Sánchez Vázquez critica a las éticas, como la kantiana, que encierra la dimensión moral al ámbito privado, dejando a la ética como asunto que no posee relación con su contexto, con su dimensión política – comunitaria. Se propone por lo tanto una ética que se relacione con lo político, que socialice comunitariamente sus valores.

La dimensión política es considerada, en la relación a la eticidad de esta, en la medida que se considere una relación insoslayable entre dos aspectos que constituye la práctica política como proceso de transformación, y estos son: el aspecto valorativo – ideológico y el componente práctico – instrumental.

Elementos para una cartografía de lo grupal. Peter Pál Pelbart

El filósofo húngaro – brasilero, Peter Pál Pelbart, siguiendo a Spinoza y Deleuze, considera qué es un individuo, su potencia de ser afectado y afectar, qué es lo que puede un cuerpo de

un individuo, de un grupo o de un movimiento. Es así, que vamos trazando relaciones que nos potencien en buenos encuentros, dejando de lado las tristezas. ¿Qué puede entonces un cuerpo grupal?,¿cómo cartografiar la potencia de lo grupal? Parafraseando a Spinoza, no sabemos lo que puede un cuerpo, siempre experimentamos. Entonces, en esta consideración de la potencia de los cuerpos, en el establecimiento de los buenos encuentros nos abre un dilema ético – político, dice Pál Pelbart:

> *…exigencias que, fuera o en contra del poder realmente existente, impone una política de verdadera emancipación social. En la relación entre moral y política se plantean hoy cuestiones que, si bien se daban por resueltas en la Antigüedad griega, se vuelven inquietantes al quebrantarse los cimientos de la modernidad (por supuesto, se trata de la modernidad capitalista). Y esas cuestiones son las siguientes: ¿puede realizarse la moral sin proyectarse públicamente en algo que está más allá de ella, es decir, en la política? Y a su vez, ¿puede prescindir la política de la moral? Se trata en verdad de viejas cuestiones que hoy se plantean especialmente quienes combaten la generalizada corrupción moral de la política, y sobre todo quienes - como alternativa a ella-siguen considerando necesaria la realización de un proyecto de emancipación social después de haberse derrumbado el que pasaba falsamente como tal. Eso abre un problema ético y político importante: ¿cómo es que aquellos que detentan el poder hacen que nos afecte la tristeza? Las pasiones tristes en tanto necesarias al ejercicio del poder. Inspirar pasiones tristes: es la relación necesaria que impone el sacerdote, el déspota, inspirar tristeza en sus sujetos, hacerlos impotentes, privarlos de la fuerza de existir. (Pal Pelbart, 2021)*

Pelbart, siguiendo a Deleuze y Guattari, propone una fórmula, que sirve para la micropolítica y la macropolítica: el N-1. Esta fórmula considera que, dado una multiplicidad, ya sea un conjunto de individuos, de afectos, etc., no dejar supeditado al Uno que pretende dar unidad a esa heterogeneidad o hablar como representante de esa multiplicidad.

El filósofo húngaro – brasilero se desplaza a pensar en las lógicas en grupos de performance, de teatro o de intervención, bajo ese criterio, en donde no se sume a los individuos, sino que los mismos mantengan su singularidad en formas comunes. Por lo tanto, son interrogantes que plantean sobre nuevas formas de modos de existencia, de la redistribución de los afectos, de crear nuevos modos posibles.

Es así, que la esfera ética – política se funde para interrogarse cómo nos afectamos, cómo construimos nuevos modos de existencia, cómo conformamos dispositivos que no nos opriman, sino que se traduzcan en fortalecer nuestras potencias de encuentros.

En este sentido, Pelbart apuesta a una biopolítica que potencia la vida en devenir.

> *No creo que el teatro sea ajeno a esa tarea, que es la de la sensibilidad, la percepción, la invención de posibles, formas de asociación inusitadas, modos de existencia. Es un desafío estético, ético, político, subjetivo. Pero que no se deforma etérea o abstracta. A veces necesitamos de dispositivos muy concretos que sustenten tales experimentaciones, tales acontecimientos. Estar a la altura de lo que nos sucede es la única ética posible, estar a la altura de los acontecimientos que uno esté en condiciones de propiciar, en los más diversos campos, en las más diversas escalas, molares y moleculares, rechazando el nihilismo biopolítico y sus formas cada vez más insidiosas y capilares. A esos dispositivos diversos, de los cuales un cierto teatro forma parte, yo los llamaría dispositivos biopolíticos… (Pal Pelbart, 2021)*

Embarrar el canon. Juan Ignacio Vallejos

El teórico argentino de la danza, Vallejos (2020), propone un trabajo donde a partir del análisis de cuatro casos de la danza contemporánea de Buenos Aires, poder trazar alguna ruta para desentrañar la colonialidad estética en dicha danza. Su propósito es tomar dos conceptos claves para arribar a una coreopolítica de la abundancia, estos son: situarse y descentrarse, poniendo entre paréntesis la hegemonía de la escena de la danza a escala mundial.

Considerando estos casos, Vallejos nos propone vislumbrar la precariedad del medio, pero sobre todo la colonialidad, o sea las tramas de poder de coreógrafos y / o gestores europeos, o programadores extranjeros, hacia los bailarines y coreógrafos argentinos, en donde la arbitrariedad, el menosprecio, ciertas prácticas de sometimiento, la perversidad, etc., se establecen como lógicas desde esos agentes legitimadores, y que generan para el autor un constructo de subjetividad periférica. Es así como se plantea explícitamente la perspectiva de los europeos hacia la danza argentina, trazando una mirada universal, y, por lo tanto, descontextualizada, no situada.

A propósito, Vallejos dice:

> *El problema emerge a partir del momento en que esa pretendida "universalidad" se revela como lo que en realidad es: un discurso que sostiene la colonialidad del canon estético. En concordancia con esta lógica, la mayor parte de los críticos extranjeros ven en esas obras versiones "anticuadas" de estéticas que ya fueron desarrolladas y "superadas" en los*

centros de legitimación artística (París, Bruselas, Berlín, Nueva York). (Vallejos, 2020: 15)

Es así, que los países centrales establecen, a través de esa mirada universal, que el canon estético se plantea como dispositivo de dominación, donde se establece la idea de progreso en el arte, la centralidad de ciertos relatos, la precariedad y colonialidad, y hasta cierto romanticismo con la idea de la devoción de los países periféricos.

Vallejos, siguiendo al investigador de la danza de USA, Mark Franko, considera que el canon produce un proceso de legitimación de ciertos autores y obras para ser difundidas, analizadas, y luego ser incorporadas al discurso histórico.

Mas, para ir en contra de la construcción de cierta narrativa hegemónica histórica, se debería de poner en tensión ese canon hegemónico, considerando los sucesos que pasaron en ciertos momentos y que quedaron relegados de los relatos oficiales. Por ejemplo, al mismo tiempo que acontecía los eventos paradigmáticos del colectivo Judson Dance Theater, otros coreógrafos y colectivos también realizaban sus trabajos en Nueva York. Es así, que la conformación de la narrativa hegemónica histórica tiene que ver con cierta institucionalización de los archivos y su correspondiente difusión de la obra de ciertos autores en detrimento de otros. Si pensamos esta lógica a los países periféricos, por ejemplo, a los países latinoamericanos, el acceso a ese archivo es casi imposible, en el sentido historiográfico. En este sentido, Vallejos dice:

La consecuencia de eso es que el archivo y la información histórica y estética de la danza canónica suele presentarse a la periferia como un bloque cerrado. De ese modo, la eventual intervención en ese archivo por parte de artistas o investigadores periféricos suele tener una débil legitimidad. El canon en la periferia se alía menos como una práctica historiográfica que con la afirmación de lo que Franko define como una hegemonía estética y cultural excluyente, que se manifiesta en el presente y que encuentra las raíces de su legitimidad en un relato histórico devenido universal. (Vallejos, 2020:20)

Foucault y la microfísica del poder

Foucault introduce el concepto de bio- política (2015:76), en realidad es Espósito, que conecta todos los planos del ser humano a las tramas política.

El mencionado filósofo francés explicita como las tramas de saber siempre están acompañadas de relaciones de poder, y que este poder está en relación con los cuerpos:

Lo que busco es intentar mostrar cómo las relaciones de poder pueden penetrar materialmente en el espesor mismo de los cuerpos sin tener incluso que ser sustituidos por la representación de los sujetos. Si el poder hace blanco en el cuerpo no es porque haya sido anteriormente interiorizado en la conciencia de las gentes. Existe una red de bio-poder, de somato-poder que es al mismo tiempo una red a partir de la cual nacela sexualidad como fenómeno histórico y cultural en el interior de la cual nos reconocemos y nos perdemos a la vez. (Foucault, 1992: 159)

Pero el poder, en el filósofo francés, no es represivo u opresivo, sino que a partir de la conformación de las sociedades disciplinarias el poder produce placer, recompensa, se vuelve invisible, lo internalizamos. Los mecanismos de introyección del poder son más sutiles.

Foucault va contra la concepción clásica de poder, que supone que el poder se detenta, que siempre va de una clase dominante sobre la otra clase dominada, es jerárquico, va de arriba hacia abajo. La concepción clásica, donde podemos encontrar la idea marxista: el poder lo poseen algunos. Pero para Foucault el poder es múltiple, ubicuo, va en distintas direcciones.

El poder no se posee, sino que se ejerce. El poder es una relación, es asimétrico, es omnipresente. Siempre donde haya poder hay resistencia. El poder no prohíbe, sino que posibilita. El poder produce verdad. El poder, para Foucault, está íntimamente ligado con el saber. El poder produce sujetos, verdades, subjetividades.

Con Foucault asistimos a una nueva visión de lo que es el poder a través del estudio de los distintos disciplinamientos; disciplinamientos estudiados en las cárceles, hospitales, psiquiátricos, escuelas, fábricas, etc. El poder es considerado como una red compleja y multidireccional, encontrándose en todos lados. El poder pasa a hacer la microfísica del poder. El poder no se establece como planteaba Marx, de dominantes a dominados, sino que se ejerce de manera sutil en toda la sociedad: en organizaciones sociales, la familia, el trabajo, la educación, etc.

Foucault llega entonces a la idea de la sociedad disciplinaria constituida por instituciones disciplinarias. A lo largo de su vida el sujeto pasa de una institución disciplinaria a otra: primero la familia, luego la escuela, la fábrica, el hospital, la cárcel, el psiquiátrico, etc. El dominio, la conciencia de su cuerpo no han podido ser adquiridos más que por el efecto de la ocupación del cuerpo por el poder: la gimnasia, los ejercicios, el desarrollo muscular, la desnudez, la exaltación del cuerpo bello, etc. Todo está en la línea que conduce al deseo del propio cuerpo mediante un trabajo insistente, obstinado, meticuloso que el poder ha ejercido sobre el cuerpo de los niños, de los soldados, sobre el cuerpo sano.

El poder utiliza los cuerpos, los poderes se escriben en los cuerpos, el estado se sirve de la biología para establecer su dominio.

El poder no solo se ejerce desde el Estado, sino que lo encontramos de manera microfísica en toda la urdimbre de redes que componen la sociedad a partir de lo que Foucault establece como relaciones de poder.

> *Pero desde el momento en que el poder ha producido este efecto, en la línea misma de sus conquistas, emerge inevitablemente la reivindicación del cuerpo contra el poder, la salud contra la economía, el placer contra las normas morales de la sexualidad, del matrimonio, del pudor. Y de golpe, aquello que hacía al poder fuerte se convierte en aquello por lo que es atacado… El poder se ha introducido en el cuerpo, se encuentra expuesto en el cuerpo mismo… Recuerde usted el pánico de las instituciones del cuerpo social (médicos, hombres políticos) ante la idea de la unión libre o del aborto. De hecho, la impresión de que el poder se tambalea es falsa porque puede operar un repliegue, desplazarse, invertirse en otra parte (…) la batalla continúa. (Foucault, 1992: 106)*

Foucault explicita como las tramas de saber siempre están acompañadas de relaciones de poder, y que este poder está en relación con los cuerpos:

> *Lo que busco es intentar mostrar cómo las relaciones de poder pueden penetrar materialmente en el espesor mismo de los cuerpos sin tener incluso que ser sustituidos por la representación de los sujetos. Si el poder hace blanco en el cuerpo no es porque haya sido anteriormente interiorizado en la conciencia de las gentes. Existe una red de bio-poder, de somato-poder que es al mismo tiempo una red a partir de la cual nace la sexualidad como fenómeno histórico y cultural en el interior de la cual nos reconocemos y nos perdemos a la vez (Foucault, 1992: 159)*

Foucault introduce la noción de biopolítica (2015: 76)). La biopolítica une la vida con la política. Plantea que la política se sirve de los cuerpos para realizar sus funciones, o sea que la política ya no está solo en la esfera pública, sino que los biopoderes hacen que el estado aparezca en su esfera privada. Todo es político.

Recuperación de las filosofías anti platónicas. Onfray

Onfray (2007) nos invita a pensar al cuerpo como recinto único de nuestras filosofías, de nuestra existencia, de nuestras posibles derivaciones. El cuerpo o los cuerpos son el anclaje de nuestras preguntas, quizás porque las propias preguntas, pensamientos, palabras son

también cuerpo.

Este filósofo intenta recuperar una historia de la filosofía anti platónica, que se podría denominar como contra hegemónica, apela a la recuperación de filosofías que supuestamente se han dejado de lado, como el materialismo de Demócrito, los relativismos de los sofistas, el hedonismo de los epicúreos, la autarquía de los cínicos, el vitalismo nietzscheano, etc., frente a la historia oficial de la filosofía, tantas veces repetidas en enciclopedias, que establece un dominio de la Idea, la Razón, lo absoluto, el idealismo, etc. El filósofo antes mencionado apela a superar binarismos, derribando la noción central que manejamos como cultura occidental: alma / cuerpo, espíritu / materia. Esta posibilidad de demoler dicha idea binaria, tan instalada en nosotros, viene por el lado de considerar que el alma puede sentir porque es cuerpo. Onfray nos narra como la historia de la filosofía se ha contado a partir de una historiografía dominante, a partir de sesgar lo múltiple y lo intercultural. A propósito, Onfray se pregunta:

> *¿Por qué la historiografía que se enseña en las instituciones debería ser neutral? ¿En nombre de qué no obedece también ella a posiciones ideológicas? (Onfray, 2007:52)*

La historia de la filosofía occidental termina siendo el triunfo del apriori platónico, de la religión de la Idea, del concepto de Belleza, etc., dejando así lo múltiple, sensible, lo material a un lado, despreciándolo. Es el triunfo del idealismo platónico frente a los materialismos, los relativismos, el hedonismo, etc. El cristianismo como filosofía y religión oficial desdeña a posiciones diversas como el cinismo, y ve, con buenos ojos, en Kant y Hegel el resurgimiento del idealismo. Se desdeña el mundo material y sensible desde la filosofía dominante, se desdeña al cuerpo por considerarlo como espacio de caos y de destrucción, se privilegia en los cursos de bachillerato la tríada que reitera el relato oficial: Platón, Descartes y Kant.

En la posibilidad de hacer *una contra historia de la filosofía (*2007: 55) hay que desempolvar a los sofistas, acusados por Platón de no buscar la verdad, a los cínicos, acusados por Hegel de solo poseer anécdotas de ellos. Esta contra historia sería una narración anti platónica: relativista, perspectivista y nominalista (2007: 55)

> *En esta contra historia se pondría de manifiesto el goce por la vida, disminuyendo el temor a la muerte y a los dioses, rechazando al dolor y el sufrimiento como vía de conocimiento, accediendo "a lo que pide el cuerpo y no proponerse detestarlo; dominarlas pasiones y las pulsiones, los deseos y las emociones y no extirparlo brutalmente de sí" (Onfray,2007: 58-59).*

Es el cuerpo, y desde él, que los filósofos realizan su odisea crítica, reflexiva, y no por algo

externo, proveniente desde el cielo. Es el cuerpo que sufre, con sus pasiones y sus dolores, que traza los pensamientos. Onfray considera conocer la biografía de los filósofos en relación con sus debilidades y sus potencialidades, para poder entender de dónde surgen esas filosofías. Ese origen tiene que ver con su contexto, con su biografía, con su cuerpo, con su fisiología; es un cuerpo que sufre, que se hace preguntas, que intenta buscar nuevos modos de existencia.

Deseo de archivo. Lepecki

> *… las recientes recreaciones en danza podrían considerarse no como compulsiones paranoico-melancólicas de repetición, sino como modos singulares de politizar el tiempo y las economías de la autoría mediante la activación coreográfica del cuerpo del bailarín como un archivo interminablemente creativo, transformacional.*
> *(Lepecki, 2003: 79)*

Lepecki (2003) comenta como hay todo un desarrollo claro, dentro de la danza contemporánea de EE. UU. y Europa, en recrear o recuperar las danzas del siglo XX. Nuestro autor se remite a tres de los siguientes coreógrafos: Julien Tolentino, Martín Nachbar y Richard Move.

> *Una de las características de la danza experimental contemporánea es el deseo de archivo, estableciendo el retorno como parte fundamental de la experimentación coreográfica, o sea que es una característica de la contemporaneidad la exploración de las relaciones teóricas y coreográficas entre la danza experimental y su deseo de archivo (Lepecki, 2003:62).*

> *Propongo que el actual deseo de archivo funciona de manera similar: se recrea no para fijar una obra en su posibilización singular (originaria), sino para desbloquear, liberar y actualizarlas numerosas composibilidades e incomposibilidades (virtuales) de una obra, que la instalación originaria de la obra mantuvo en reserva, virtualmente. (Lepecki, 2003:65)*

Por tanto, el cuerpo como archivo reubica y aleja las ideas de archivo con respecto a un depósito documental o una institución burocrática dedicada a la (mala) gestión del “pasado”. (Lepecki, 2003: 67). Se distingue entonces, el cuerpo como archivero del cuerpo archivo, problematizando la idea misma de qué es un documento

Para Lepecki, la historicidad, entendida desde el trabajo de Torentino, establece una función afectiva al liberar al pasado de una suerte de “domiciliación” de una obra, estableciendo otra lógica sobre la noción de quién es propietario de la obra y de quiénes la autoridad dominante

para su supervivencia.

Nuestro autor considera que este tipo de recreaciones suspende la economía al suspender la autoridad de los autores que desean mantener sus obras bajo arresto domiciliario. En este sentido, las recreaciones muestran su dimensión política: poder entregar la obra, sin intercambio comercial y hacerla circular, sin que el autor original tenga la última voz sobre la obra, ya que las recreaciones suponen siempre una creación e invención. A partir de este modo operando uno se podría preguntar: ¿de quién termina siendo la obra?,¿los derechos de autor se desvanecen?, ¿propone entonces el fin de la mercantilización de la danza?

Traducciones performáticas de Hilda Islas:

Islas considera que uno de los *cometidos del arte contemporáneo es la recuperación del pasado, a partir de la apropiación reflexiva (*2016:54).

Esta vuelta hacia el pasado sucede por una situación cultural de pérdida o quiebre con las tradiciones, y los anhelos de los nuevos artistas en realizar un trabajo de resignificación del pasado.

Claro está, que la recuperación del pasado es bien distinta si pensamos las artes en general, del caso de las artes escénicas, y específicamente la danza: su recuperación se juega entre la idea de recordar y reformular. O sea, que estamos frente a un trabajo de reconstrucción – recuperación y *la apropiación del pasado en una creación del presente* (Islas, 2016: 56)

En ese sentido, la investigadora mexicana, considera que los artistas se vuelven historiadores, produciendo una nueva historiografía, ya que las formas de volver al pasado son distintas (del sentido clásico) y múltiples, como, por ejemplo: una instalación audiovisual, el archivo, la fotografía, etc.

Entre dichas instancias, la recuperatoria y la de apropiación, se encuentra las intencionalidades del traductor o traductora, ya sea porque intenta conservar a la obra del paso del tiempo, ya sea porque intenta decodificar los enclaves de poder contenidos en la misma. Lo cierto es que estamos frente, tras la noción de traducción, a las dimensiones complejas de la archivística del, o en el arte contemporáneo. En el caso de las danzas y su posible reconstrucción, por ejemplo, a partir de notaciones, no hace que el asunto deje de ser complejo. Según nuestra autora: *… tener la obra notada no supone un paso automático a su rescate final* (2016: 59). O sea, que estamos frente a un proceso complejo, que requiere sistematización y reconstrucción, incluso en el abordaje de las danzas “notadas” que por lo

general se encuentran desde el Renacimiento. Al considerar estas danzas del pasado, antes de que existiera el registro videográfico, requiere poder rescatar todas las fuentes documentales lo más fiel posible a su contexto, a su estética y su técnica. Frente a esta propensión de recuperación fidedigna de las danzas, se encuentra la noción contemporánea de *re- posición* (2016: 60), que juega con la idea de la intermediación, de la traducción. O sea, que el artista que se propone la re-posición, en este sentido contemporáneo, genera un posible cuestionamiento de la obra original, así como la distancia entre el original (obra – fuente) y la interpretación, o traducción, del repositor, tomando en clave la apropiación, posproducción, reciclaje y reconstrucción.

> *Ya sea para reconstruir o para apropiarse, la investigación de las danzas a través de sus materiales y documentos intermedios propone el uso de estrategias de saber y de hacer que permitan la re-presentación de un hecho tridimensional complejo epistemológico vigente en la investigación artística contemporánea. (Islas, 2016: 62)*

¿Qué es un archivo de las danzas?

Si bien la archivística en la danza no excluye las formas tradicionales de documentación, como bibliotecas, hemerotecas, videotecas, etc.; el *archivo de movimiento* o *el movimiento corporal* (2016: 64), no se encuentra, por lo general, en lo que comprende el archivo dancístico. Por aquí aparece la noción de traducción, pues si bien un archivo puede contener los materiales anteriormente descriptos, se necesita traducir los enunciados producidos por las mismas.

Islas retoma las interrogantes de la española Pérez Royo, considerando la problemática sobre cuáles son los productos que convienen preservar de las obras:

¿las partituras coreográficas, entrevistas, recortes de prensa, capturas de movimiento, apuntes de los bailarines y escenógrafos, etc.? Tomando la arista en relación con la reconstrucción del original, Islas encuentra ciertos puntos constantes en dichas tareas, tales como conocer el entorno sociocultural, acopio de partituras y documentos, recoger testimonios de los hacedores, etc.

Si bien nuestra autora considera estos elementos aparentemente objetivos, plantea que siempre está la dimensión subjetiva kinestésica del reconstructor o reconstructora, y por esto le parece adecuada la noción foucaultiana de archivo, en donde permean las prácticas discursivas con los poderes institucionales, entendiendo al archivo como una práctica en donde surgen una multiplicidad de enunciados.

Es así como Islas considera:

> *Para la historia de la danza, los indicios, las huellas, el tratado de danza, o la cadena generacional en torno al fenómeno dancístico, indican diversas prácticas discursivas y diversas naturalezas de archivos. (Islas, 2016: 66)*

El archivo, considerando la perspectiva de recuperación de los apropiacionistas, se concibe a partir de otras intencionalidades, de otros deseos. No se concibe al original como una obra acabada o cerrada, sino que la misma tiene la posibilidad de hablar de otras formas; por tanto, la manera archivística de la apropiación pone en juego los imaginarios del artista.

En dicha apuesta multimedia y escénica, hay algo de lo que nos narra Islas acerca de la apropiación contemporánea y las posibilidades que esas danzas nos hablen (se manifiesten en el presente) de otras maneras. Por tanto, la obra archivo del brasilero se vuelve una experiencia de recuperación y apropiación kinestésica polifónica en donde la archivística tradicional se pone en jaque.

A propósito, Islas dice:

> *El arte contemporáneo ha asignado otro horizonte de posibilidades al archivo que dialoga con el pasado fuera de los requerimientos de las instituciones modernas. El pasado se vuelve más privado; más que una propiedad de los sujetos que un deber social de conservación de la memoria "institucional" (Islas, 2016: 68)*

La traducción performática supone un trabajo material, una experiencia física que genere el lazo entre el archivo y las enunciaciones. Islas revisa la utilización del término performático, para aclarar cómo lo utilizará, estableciendo que en su origen se encuentra la impronta lingüística, esto es *… no informan o describen algo, sino que ejecutan, realizan, producen…* (2016: 79)

La investigadora mexicana considera lo performático para apelar a las prácticas no discursivas. En este sentido, las traducciones de las diversas danzas son consideradas performáticas, dando más precisión para comprender la topografía estética en las estrategias historiográficas de los procesos de reconstrucción y apropiación de las danzas.

Islas sentencia, o conjetura, *… que la realidad matérica de las danzas es más performática que sólo corporal, aunque sin duda la participación del cuerpo tiene un papel fundamental…* (2016: 81).

En este sentido, nuestra autora, comprende que el cuerpo no solo es el dominio de la danza, mientras que lo performático genera una matriz ampliada para versar sobre los fenómenos dancísticos: *… las acciones, el encuadre social y la topografía multimedia de lo performático* (2016:81)

Por tanto, el término performático involucra a la localización donde se desarrolla el juego, y es este encuadre el que le otorga sentido.

Es así, que lo performático no sólo involucra a las acciones corporales, sino que se considera central la noción de encuadre como *el sistema de juego en donde las acciones tienen sentido.* (2016: 82). Dentro de dicha noción, lo que se puede rastrear y reconstruir de las danzas abarca tanto a la multiplicidad del movimiento corporal como a las condiciones de interacción que se propone en cada performance cultural.

El objetivo, pues, de las traducciones performáticas de las danzas supone una relación cuerpo a cuerpo, que a nuestra autora le interesa desentrañar. En este sentido la propuesta es sumergirse en las operaciones psicomotrices que se transitan al intentar traducir ciertas acciones de un cuerpo distinto al nuestro.

La propuesta islasiana es la de conformar una actividad reflexiva sobre una zona experiencial que derrame los alcances artísticos, para vincular y estetizar la vida cotidiana. En este sentido, nuestra autora remite a Guattari para dar cuenta de las implicancias ético – políticas (políticas – poiéticas) de la noción (reflexiva) – experiencia (estetizante) de la traducción performática, y de cómo repensar la vida en común a partir de nuevos modos de subjetivación que requieran atender lo micropolítico en un contexto dominado por la homogeneización.

En esta línea, Islas comparte con Guattari, las apuestas al futuro, a crear nuevas formas de subjetivación, tanto individuales como colectivas, que propongan otros modos de existencia.

A propósito, Islas dice lo siguiente:

> *Compartimos la apuesta de Guattari por reconstruir los mecanismos sociales, que puedan enfrentar los desafíos de la época, tarea que, más allá de decretos y políticas, tiene que ver con proliferar experiencias singulares, estéticas y analíticas, prácticas micropolíticas y microsociales que supongan la producción de subjetividades.*
> *(Islas, 2016: 149 y 150)*

De Sousa Santos y las epistemologías del Sur

De Sousa Santos (2011) propone una categoría histórica – política: el Sur, para romper con las epistemologías dominantes: las epistemologías del Norte. La epistemología del Sur tiene como cometido recuperar y rescatar aquellos saberes, prácticas marginalizadas y excluidas por el capitalismo y el colonialismo. Se trata de conformar criterios de validez, y de la búsqueda de conocimientos de movimientos sociales, pueblos y grupos que han sido históricamente marginados, explotados.

Superar el epistemicidio, es una de las metas planteadas desde la epistemología del Sur, para lograr una verdadera justicia cognitiva, y esta a su vez genere una justicia social global. Para dicha misión se considera la ecología de saberes, una suerte de propuesta de recuperación de saberes oprimidos y marginalizados, y además la propensión de construir alternativas de conocimientos de resistencia frente a los saberes hegemónicos.

Esta posibilidad de generar alternativas supone la interrelación de lo que se entiende como capitalismo global y colonialismo. Solo se podrá superar, o trazar nuevas lógicas epistemológicas, en la medida que se genere una epistemología anticolonial y anticapitalista, vislumbrando un futuro poscolonial y poscapitalista. Frente a las lógicas de las epistemologías del Norte, donde se encuentra trazadas relaciones de saber – poder en términos de desigualdad, la propuesta es la intensificación de la voluntad de transformación social.

La razón metonímica no es capaz de aceptar que la comprensión del mundo es mucho más que la comprensión occidental del mundo.
(De Souza Santos, 2011: 104)

La razón metonímica produce, en forma hegemónica, cinco lógicas que generan la no existencia o invisibilización: a partir de la lógica de un saber mayor, de considerar al tiempo lineal, la clasificación social, la escala dominante y la lógica productiva. Así, es que estas, suponen la perspectiva de la epistemología del Norte, siendo las que se imponen frente a otras lógicas: las científicas por sobre las populares, las avanzadas frente a las atrasadas, las globales frente a las locales, etc.

La primera lógica invisibilizadora supone la jerarquización de un saber mayor: el científico y de una alta cultura, dando como resultado la negación o desvalorización de otros saberes, o de otras formas estéticas que estén por fuera de esa noción de jerarquía. La segunda lógica implica una idea lineal del tiempo, considerando la noción de progreso, avance, crecimiento, desarrollo, etc., instalando la idea de que la historia tiene un sentido único y conocido. La

tercera lógica es la clasificación social y se constituye por la naturalización de las desigualdades para perpetuar relaciones de poder, el colonialismo y el capitalismo global, ya sea por raza, género, etc. La cuarta lógica invisibilizadora es la escala dominante, y supone ideas como la universalidad y la globalidad, denostando lo particular, lo contextual, lo local, etc. La última, viene por la instalación de la lógica productiva como objetivo incuestionable de las sociedades; criterios puramente ceñidos bajo la lógica capitalista que instala la idea de que, tanto la naturaleza como el ser humano, deben ser altamente productivos.

En este sentido, comienza considerando el cuestionamiento de la validez del conocimiento científico, no para invalidarlo, sino para dar cuenta de otros saberes y de otros criterios que conllevan una credibilidad contextual propio de otras cosmovisiones y prácticas de validación de saberes propias de movimientos sociales.

"La cuestión no está en atribuir igual validez a todos los tipos de saber, sino en permitir una discusión pragmática entre criterios de validez alternativos, una discusión que no descalifique de partida todo lo que se ajusta al canon epistemológico de la ciencia moderna"
(De Souza Santos, 2011: 116)

Capítulo 3: Metodología, técnica y preguntas

¿Cómo conjugo el marco epistémico, las formas escriturales, los saberes de las hacedoras uruguayas, las filosofías y las teorías dancísticas, etc., para colocar una urdimbre de una tesis que pretende mantenerse abierta?

En relación con la metodología hago mías las palabras de Pacheco:

> *… quienes investigan, tienen oportunidad de crear nuevos métodos y validarlos a través de sus propios esfuerzos, con apoyo de sus comités académicos que reconocen las iniciativas que merecen legitimarse, ya sea porque no encuentran comparación con otras o porque sus alcances son amplios, a pesar de ser sui generis. (Pacheco, 2021: 1)*

En relación con la metodología establezco los siguientes pasos:

- Recolectar información del objeto de estudio, desde publicaciones impresas como desde páginas web.
- Establecer un marco teórico que se conjugue con las prácticas a analizar
- Vislumbrar la técnica a emplear: las entrevistas semiestructuradas y las posibilidades de construir una forma de entrevistar alterna.
- Determinar las preguntas para las entrevistas, como preguntas base para realizarles a las hacedoras de la danza de las PDCU.
- Realización de entrevistas a las hacedoras, coordinadoras de las PDCU.
- Rescatar problemáticas que salen al paso de la investigación, por ejemplo: la dependencia con los países centrales.
- Conjugar los puntos anteriores: el objeto de estudio, las fuentes primarias, el marco teórico, el resultado de las entrevistas y lo que surja en la investigación: tanto aportes teóricos como temas relevantes a abordar.

En relación con las técnicas, Marradi, Archenti y Piovani (2007) plantean que las mismas deben estar al servicio del método y de las indagaciones que va realizando el investigador. Por tanto, las técnicas deben estar al servicio de un mejoramiento de la indagación, por ejemplo: en la

capacidad de modificar técnicas ya existentes, de imaginar nuevas. O sea que el investigador elige que técnicas debe aplicar en su investigación, pero jamás perdiendo de vista que las mismas deben estar al servicio de la investigación, por lo tanto, las técnicas se pueden permear para dar cuenta mejor del objeto a estudiar.

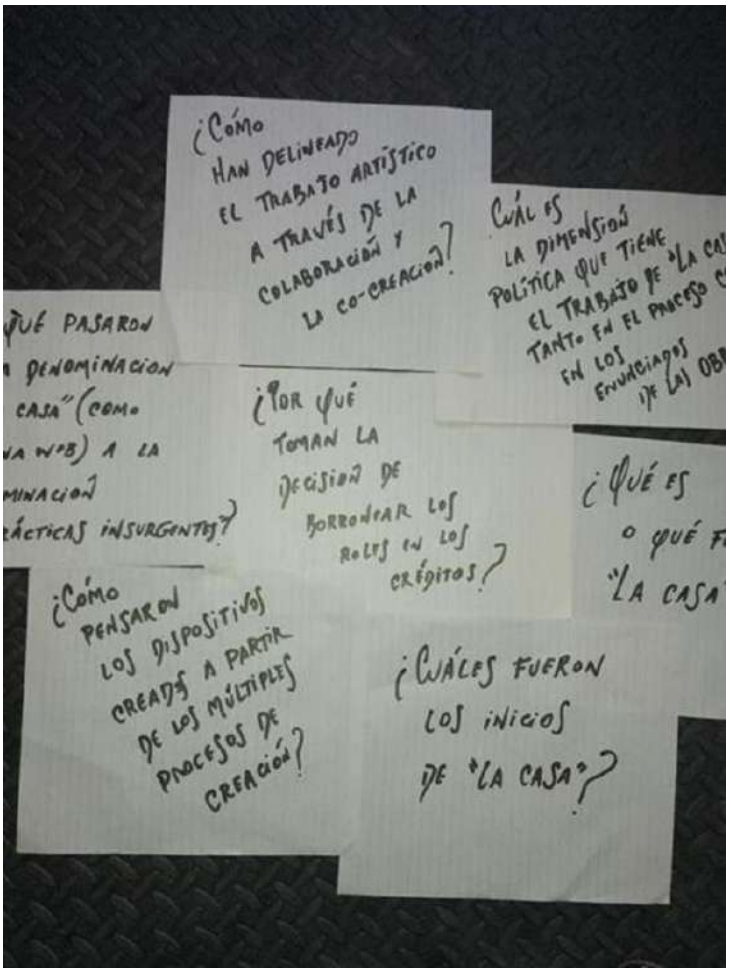


Foto: Marascio. Trabajo de campo con Patricia Mallarini 2022

En relación con las técnicas a emplear, planteo como una clara necesidad el trabajo sobre las entrevistas en profundidad, así como el trabajo hermenéutico en relación con la recopilación de documentos.

Las entrevistas en profundidad o entrevistas cualitativas o semiestructuradas proporcionarán a la investigación un elemento fundamental para una verdadera problematización del objeto de estudio, pero así mismo me permitirá la triangulación necesaria luego del acopio de documentación y revisión de estos.

Las preguntas

Antes de realizar el trabajo de campo, donde tenía fuentes primarias, la hipótesis de trabajo, las entrevistas semiestructuradas, tenía un cúmulo de preguntas, y estas son:

¿cómo las formas dancísticas, o sea las producciones dancísticas, ya sea una investigación, una obra escénica, una residencia, etc. producen sujetos en el terreno ético? /// ¿qué es la contemporaneidad dancística en el Uruguay? /// ¿en qué medida las categorizaciones de los países centrales nos terminan constituyendo en nuestras prácticas dancísticas? /// ¿podemos pensar en algo estrictamente "uruguayo" analizando nuestras prácticas? /// ¿cómo se distribuye el poder en los colectivos artísticos / dancísticos? /// ¿reproducimos la noción de propiedad privada en la cocina de las obras? /// ¿mantenemos los lugares hegemónicos para hacer una obra, tales: coreógrafos, bailarines, asistentes, etc.? /// ¿llegaron a establecer otras lógicas de poder? /// ¿porqué "Cabildo en residencia" se conformó en un espacio disidente? /// ¿cómo se produce en la tensión permanente entre el individuo y el colectivo? /// ¿llegaron a conformar un dispositivo en donde "sus disparadores" se disiparon y surgió la propuesta intersubjetiva? /// ¿dónde está la disidencia si trabajan bajo estructuras legitimadas? /// ¿se conforma un sujeto colectivo a través del modo de producción de las prácticas dancísticas contemporáneas?

Las concebí como un juego rizomático, donde por asociación libre, dejaba que fluyeran las interrogantes que tenía en mí, para preguntarles a las hacedoras; y otras de ellas creo que son para mí mismo.

En este momento estoy pensando en organizar las entrevistas con las hacedoras, separando las preguntas en cuatro momentos.

En primer lugar, me interesa plantearles sobre qué es la danza contemporánea uruguaya en el período establecido.

Luego, la segunda parte preguntaría sobre cómo se enuncian ahora, a propósito de cómo se podrían describirse a sí mismas.

En tercer lugar, una serie de interrogantes sobre datos de información en general de la práctica, para poder trazar la triangulación correspondiente: entre los datos que poseo con la información proporcionada en las fuentes primarias

Por último, plantear la interrogante sobre ciertos desarrollos y desenlaces de las prácticas seleccionadas.

Esbozo de preguntas:

Primer momento (problematización de la ontología)

Para las hacedoras: ¿qué es la danza contemporánea en el Uruguay?

Segundo momento

Enunciaciones personales: ¿Quién es … en el 2022 -2023?

Tercer momento (triangulación)

La Casa: ¿cuáles fueron los inicios de La casa?

¿La casa sigue funcionando como plataforma creativa?

Diálogos: ¿quién creó y cuáles fueron los principales propósitos de la creación de un evento como Diálogos?

Seminario: ¿cuáles fueron los antecedentes del Seminario?

¿cuáles fueron sus principales propósitos?

Cuarto momento (desarrollo y desenlaces)

¿cómo se puede definir los diversos propósitos de La casa?

¿cómo definir a La casa, en el sentido que en su propia enunciación sale del campo disciplinar de la danza?

¿La casa es una plataforma de danza contemporánea?

¿por qué pasaron de la denominación de "La casa "como página web a la denominación "Prácticas insurgentes"?

¿cómo han delineado el trabajo artístico a través de la colaboración y la co - creación?

¿Qué alcances y desarrollo han tenido El libro de la danza uruguaya y Pasa la práctica?

¿por qué toman la decisión de borronear los roles en los créditos?

¿lograron producir desde lo colectivo y romper con lógicas de poder establecidas?

Diálogos: ¿cuáles fueron lo específico del evento realizado en Uruguay?



Cabildo en residencia. Foto recuperada de la web: Captura de Cabildo en residencia

¿que tuvo el contexto uruguayo de particular para enmarcar la versión de Diálogos 2007 y 2008?

¿se generó reflexión y creación de saberes entre los creadores y asesores del Seminario?

¿se logró “escrudiñar al mundo colectivamente “en Diálogos 2007 y 2008?

¿por qué apostar al diálogo y pensar–hacer colectivo?

¿cuáles son las apuestas socio –políticas en las obras de danza? (cita diálogos 2008)

¿cómo se puso a dialogar la teoría y la práctica en Diálogos?

¿se logró en los diálogos que los creadores en danza la “tarea de desprender se del ego y abrir se a la escucha”? (cita Diálogos2008)

¿qué dimensión se conformó al crear un espacio donde los creadores mostraban sus intersticios de creación?

¿se fortaleció los espacios comunes y de colaboración a raíz de los encuentros Diálogos?

Seminario: ¿por qué era necesario realizar el Seminario?

¿cuál fue el criterio de conformación de tutores o seguidores?

¿qué criterio llevaron adelante para elegir a las obras y/o creadores en proceso?

¿por qué generar una extrapolación crítica de ciertas herramientas de otros ámbitos para los procesos específicos de la danza?

Estas entrevistas poseen, según Álvarez – Gayou (2004), una serie de características fundamentales para vehiculizar en mejor forma el momento de la entrevista. Uno de los pilares fundamentales, es conocer profundamente el objeto de estudio al cual se está investigando, generando así un fructífero encuentro con los entrevistados a partir de preguntas semiestructuradas, lo cual requiere de una gran planificación. Otro de los abordajes necesarios es mantenerse en una ingenuidad propositiva, que habilite la exposición amplia del entrevistado, no cortando sus parlamentos.

Introducción y consideración preliminar de la técnica.

Lo que expondré en estas breves líneas es el comienzo del trabajo de campo, estableciendo que la principal técnica a trabajar es la entrevista cualitativa en profundidad. Mas, no me convencía del todo el abordaje, es así como consideré el tránsito de poder formular la entrevista en un clima de charla amena, en donde me resultaba imprescindible que la entrevistada fuese, en parte, invitada a la investigación. Para realizar la entrevista consideré ciertos documentos de las prácticas a analizar, encontrados en documentos impresos, como en la web. Así mismo, es dable comentar como ciertas interrogantes, en el armado previo de las entrevistas, se compone del análisis de los discursos encontrados en los mismos.

Es así, que la entrevista se divide en cuatro momentos: la definición de la danza contemporánea uruguaya, luego las enunciaciones personales, tercero el del desarrollo de las prácticas: la triangulación; y por último las coordenadas filosóficas.

Como dice Barón (2019) si abordamos la técnica de la entrevista en profundidad, y si pensamos que para nuestro objeto de estudio son relevantes ciertas personas, la entrevista se tendrá que realizar en varias ocasiones. Esta idea la vislumbré claramente cuando realicé la entrevista a Pisani (una de las hacedoras uruguayas de las PDCU), ya que el tiempo quedó corto, no llegando abordar ni la mitad de las preguntas que tenía para realizar.

Tanto Álvarez–Gayou (2004) como Barón (2019), plantean la noción clara, de que cuando uno se propone a realizar la entrevista debe generar las condiciones adecuadas para hacer sentir al entrevistado o entrevistada un clima ameno de confianza que genere la amplitud en su exposición. Al mismo tiempo, el investigador deberá mantenerse en una actitud propositiva y de permanente escucha, y así propiciar la atención, el respeto, y por tanto la debida compenetración de ambos en la entrevista.

En ese sentido, mi foco de interés estaba en cómo lograr generar un clima de diálogo y amistad sin salirme de las preguntas anteriormente armadas. O sea, de generar una entrevista con cierto ordenamiento previo, y que conservara los tintes de charla que podría estar entablando con las entrevistadas.

Por lo tanto, cómo poder salir del trazo formal de una entrevista ya preparada, y volverla un diálogo. Una de las respuestas que hallé fue considerar a la entrevista como un proceso de investigación para ambos implicados; esto debido a la situación entre las entrevistadas y yo: como colegas, amigas, pero sobre todo como personas que nos gusta debatir ciertos presupuestos dancísticos. Es así, que elaboré una situación donde todas las fuentes estuvieran a mano, señaladas con marcadores, subrayados ciertos pasajes, etc., para que las entrevistadas pudieran ir hacia los materiales como búsqueda o correlato de su discurso.

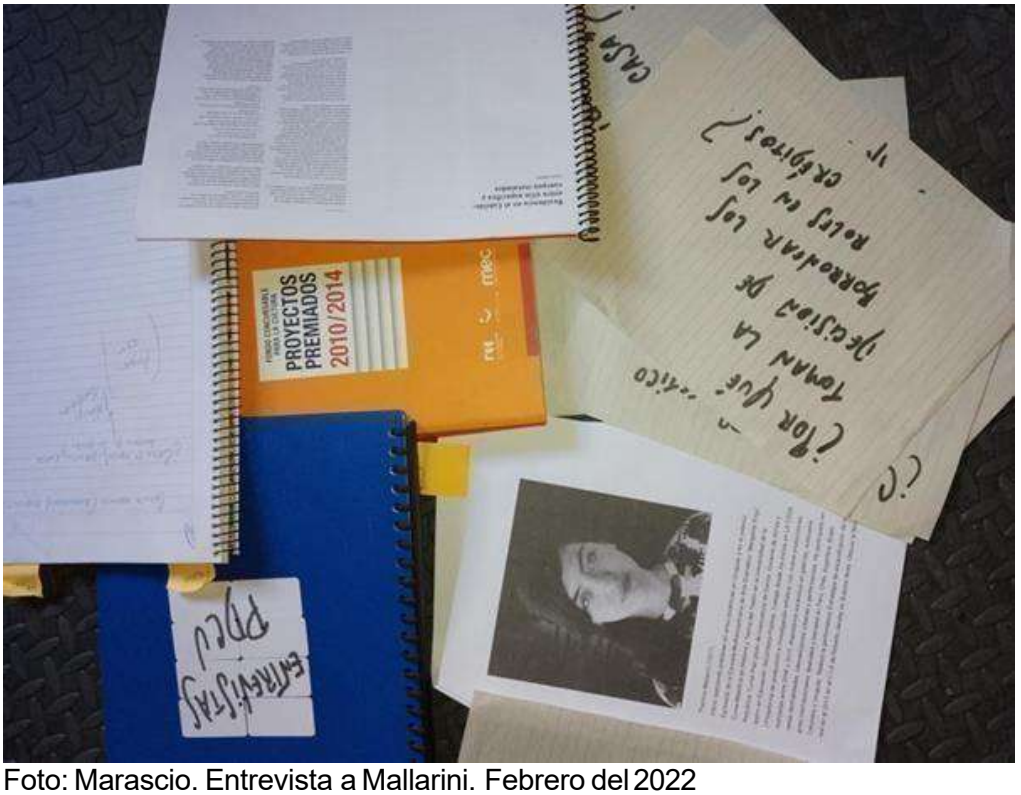


Foto: Marascio. Entrevista a Mallarini. Febrero del 2022

Las serendipias

La primera entrevistada fue a mi colega cercana Pisani, pues no había realizado ninguna entrevista (o hacía mucho tiempo que no realizaba), lo cual me llevó a calibrar los tiempos, la escucha, etc.

Es interesante comentar que en la segunda entrevista a otra colega cercana: Mallarini, intenté conservar las mismas características que la primera: un encuentro focalizado en unas

preguntas guías para la entrevista, intentando mantener las características de una charla coloquial, y al mismo tiempo invitar a la entrevistada a adentrarse a la

investigación. Para esto, como en la anterior entrevista, se generó un marco para tener acceso a distintos materiales impresos, publicaciones, etc., así como estar tomando mate, comer chocolates, etc. En esta continuación del trabajo de campo se agregaron algunos elementos, por ejemplo, tener algunas preguntas como imagen: escritas en una hoja que se le entregaba a la entrevistada.

A medida que el trabajo de campo se iba realizando, iba encontrando que mi técnica principal: la entrevista en profundidad se iba afinando, no solo porque yo ganaba en confianza, sino sobre todo es que el proyecto de investigación se me había hecho carne.

Las dos primeras entrevistas duraron dos horas, lo cual se me hacía tedioso la transcripción de toda la entrevista, sino que logré en menos tiempo ir a lo medular de mi investigación. Es así, que las siguientes entrevistas se realizaron más cortas, volviéndolas más condensadas y logrando más eficacia a la luz de sacar más información a mis entrevistadas. El clima ameno y de confianza nunca se perdió, baste solo mirar la siguiente foto para dar cuenta del clima de trabajo:



Foto: Marascio. Trabajo de campo: Claudia Pisani, febrero de 2022

Las preguntas ya estaban preestablecidas, más la técnica utilizada estableció una charla entre

colegas, lo cual posibilitó llegar a lugares insospechados. Es así como las siguientes entrevistas se realizaron, manteniendo la confraternidad, mas ganaba en confianza y las preguntas se desenvolvieron con más precisión al fenómeno por estudiar.

Capítulo 4: La contextualización



Afiche recuperado de la web: https://fondoconcursable.mec.gub.uy/innovaportal/v/108746/2/mec/fondos?3cod=107043&breadid=110206

Me propongo contextualizar, a partir de cierto acopio de documentación, al objeto de estudio de mi investigación. Para esto me propuse separar al texto en tres partes:

- la situación de la danza contemporánea antes del período a estudiar.
- los comienzos de apoyos gubernamentales al sector.
- La narración de las PDCU.

Situación de la danza contemporánea antes del 2006

La contextualización que voy a plantear tiene el cometido de situar a lo que sucedía antes del período comprendido en la investigación, y la situación institucional en relación con dicho arte

dentro de las coordenadas temporales antes mencionadas. Me interesa compartir cómo narran la situación de la danza contemporánea antes del período a estudiar, diversos actores importantes del medio.

A propósito de la situación de la danza moderna / contemporánea, que en realidad este crítico la nómina como moderna, el crítico de danza y teatro Egon Friedler dice en el capítulo dedicado a la danza moderna / contemporánea dentro del libro "*La danza en el Uruguay":*

> *Al iniciarse el nuevo siglo, la familia de la danza es muy numerosa y abarca un amplio espectro estético. Esta complicada estructura organizativa es en buena medida necesaria en un medio difícil, donde los estímulos económicos son virtualmente inexistentes y cada espectáculo implica una buena dosis de sacrificio."*
>
> *(Freidler, 2001: 178)*

Teresa Trujillo en su libro "Cuerpo a cuerpo, reflexiones de una artista" narra la situación de la danza contemporánea a través de un informe realizado junto a Verónica Steffen a propósito de la apertura del Plan Piloto de Danza Contemporánea de la Udelar. En el informe manifiestan:

> *La danza contemporánea en Uruguay es un esfuerzo colectivo que reúne varias generaciones de creadores, con posturas y estilos diversos. Si bien la danza tiene más de treinta años de existencia en la escena artística, también es cierto que hay puntos fundamentales sin resolver. Por ejemplo: no existe una política cultural a nivel estatal que garantice un desarrollo sostenido, los presupuestos para la danza a nivel Ministerial se encuentran a la zaga de otras disciplinas artísticas; ninguno de los cursos de formación en danza otorga un título universitario; no existe ningún estudio de danza que subvencione a coreógrafos y bailarines en su entrenamiento diario durante la etapa profesional de su trabajo; hay pocos espacios para la expresión de los jóvenes; no se ha generado una vocación crítica del producto artístico; hay una demanda insatisfecha de docentes; existen nuevos públicos a los que no hemos llegado plenamente (Trujillo, 2012: 118 y 119)*

Claudia Pisani en su artículo: "El estado de las cosas" deja en claro que la danza moderna–contemporánea ha sido independiente, fuera de la lógica estatal o departamental:

> *La danza contemporánea en Uruguay es independiente. Así lo ha sido siempre desde la década del 50 en que comienza a desarrollarse. El primer grupo de danza moderna data de 1956, se trata del Ballet de Cámara de Montevideo dirigido por Hebe Rosa, que aún continúa activo. (Pisani, 2008)*

Comienzos de apoyos al sector.

Las políticas culturales instaladas tras el ascenso del FA.

Nos encontramos en Uruguay en el año 2006, donde no existía ninguna institución pública dedicada a la danza contemporánea, ni carreras terciarias dedicadas a la danza.

Al mismo tiempo surge el Fondos Concursable para la Cultura (desde ahora FCC) del MEC (Ministerio de Educación y Cultura), el cual hace viabilizar varios proyectos en relación con la danza contemporánea, ya sea de creación de obras, montaje, seminarios de reflexión, giras, etc.

Es más, la concreción de los apoyos económicos del FCC hace viabilizar y desarrollar distintas prácticas que voy a analizar, como es el caso del "Seminario sobre metodologías y prácticas de creación en danza contemporánea" y de producciones de "La casa".

No es menor comentar que estos fondos, si bien han resultado, y lo siguen haciendo, un apoyo y reconocimiento al sector de la danza contemporánea, el mismo no es una suma grande de dinero. Por ejemplo, llama mucho la atención, como el "Seminario sobre metodologías y prácticas de creación en danza contemporánea" realizó muchas actividades: varios meses de encuentros, actuaciones, publicación de libro, tutores, charlas, etc., con un monto de plata muy escaso.

El período por estudiar, donde se encuentran las PDCU seleccionadas se sitúan en los comienzos de ciertos apoyos del estado al sector en forma regular, como los FCC, el nacimiento y el apoyo del INAE (Instituto Nacional de Artes Escénicas), Plataforma del MEC (Ministerio de Educación y Cultura), etc.; y culmina con el surgimiento de nuevas carreras estatales de la danza. En el segundo semestre del 2015, comienza la formación terciaria del profesorado de Danza del CFE (Centro de Formación en Educación).

Al mismo tiempo, en octubre del 2015 está la última producción conjunta de las "cabezas" de "La casa", la dupla Marchesano - Mallarini en el ciclo Montevideo Danza del Teatro Solís, sala Zavala Muñiz, con la obra "Paraíso Páramo".

En este sentido, me estoy refiriendo al año 2006 hasta el 2015. Dentro de este período se encuentran ciertas prácticas dancísticas en base a la creación de obra, creación de saberes teóricos, espacios de reflexión, etc., donde existe cierto apoyo estatal, ya sea por los FCC o Fondo de Estímulo para la Formación y Creación Artística (desde ahora FEFCA), o por otras instituciones del estado o municipal (INAE, Punto de Encuentro, Teatro Solís, etc.).

Pero todavía no se encuentra una nueva institucionalización estatal en relación a la danza contemporánea que va a surgir un poco de la sinergia que han generado políticas culturales más permanentes al sector, también por estas PDCU y el movimiento dancístico uruguayo todo, como la Licenciatura en Danza de Udelar (Universidad de la República), el profesorado del IPA (Instituto de Profesores Artigas) del CFE (Centro de Formación en Educación), la carrera de intérprete de Danza Contemporánea de la Escuela Nacional de Danza del SODRE.

Para puntualizar sobre una de las políticas estatales que surgieron en ese período y que permitió viabilizar diversos proyectos de danza contemporánea: los FCC, Begoña Ojeda manifiesta:

> *Fondo Concursable para la Cultura (FCC) fue creado por la Ley17.930 en diciembre de 2005, con la finalidad de financiar proyectos de Fomento Artístico Cultural de impacto en todo el territorio nacional, democratizando la cultura al estimular la desconcentración y descentralización de las actividades culturales. FCC realiza una convocatoria pública por año dirigida a artistas y hacedores de la cultura para presentar Proyectos Artísticos Culturales que son evaluados por jurados externos al Ministerio de Educación y Cultura (MEC)*
>
> *(Ojeda, 2014: 7)*

El período por estudiar se encuentra comprendido entre la primera convocatoria de los FCC que se realiza en 2006 y se ve sus primeros resultados en 2007, marcando el comienzo de los nuevos y regulares apoyos estatales a la danza.

Vale aclarar que ya existían la División de Ballet, con su correspondiente compañía, y la División Folclore, sin compañía estatal. Tampoco la Danza Moderna recibía apoyos gubernamentales, y evidentemente no existía una compañía para esa estética. Es dable aclarar que IMM (Intendencia Municipal de Montevideo) si apoyaba con fondos para grupos de danza moderna y contemporánea para alumnos a través de becas, que se distribuían de forma anual.

En ese momento, en el año 2015, se rompe una lógica, la danza entra a las instituciones estatales con carreras propias, y esto generará otras lógicas organizativas en el sector: nuevas generaciones que se formarán fuera del ámbito privado, y si dentro de lo público. Al mismo tiempo permite que en un sector de la comunidad de la danza contemporánea formalice su trabajo en la lógica estatal con las nuevas carreras anteriormente mencionadas. O sea, que las PDCU se encuentran en la bisagra de un apoyo continuo al sector, pero que mantiene ciertas lógicas de la danza independiente, y el advenimiento de nuevas carreras dedicadas a

la danza contemporánea.

Lucía Naser en su artículo “Danza contemporánea uruguaya: una perspectiva, varios recortes” recorre la situación de la contemporánea del Uruguay, narrando también las políticas que comenzaron a surgir a partir del 2005, a propósito, dice:

> *Sin duda los últimos años registran un aumento, tanto en la atención del Estado en relación con el sector artístico y a la danza, como en la organización a la interna de la comunidad de la danza. Como parte de una política gubernamental más genérica de atención a la cultura, el gobierno actual (del Frente Amplio) ha creado diversos espacios institucionales y legislativos que se refiere a la actividad artística.*
> (Naser, 2009:14)

Silvana Silveira en su artículo “Movimiento perpetuo” dedicado a la danza uruguaya, tanto a la moderna – contemporánea considera los cambios efectuados en los primeros años de comienzos del siglo XXI, a propósito, dice:

> *Poco a poco, algunas cosas comenzaron a cambiar para bien entrado el tercer milenio la tendencia se de financiamiento para iniciativas independientes de circulación, montaje de espectáculos y proyectos de investigación, formación e integración relativos a la danza. (Silveira,2014:16)*

> *… y la danza se incluyó entre los sectores a ser revitalizados a través de esos fondos. En 2008 se creó la Comisión Danza Contemporánea en la Intendencia de Montevideo (IM) que subvenciona espectáculos con un fondo de $U300.000 al año. En 2009 entró en vigor la Ley N. 18.384, Estatuto del Artista y Oficios Conexos que regula la actividad y crea un sistema de seguridad social para artistas. (Silveira, 2014:45)*

Es dable aclarar que la Intendencia Municipal de Montevideo, también gobernada por el FA, creó una Comisión especial para la danza, que junto con el gremio de la danza ADDU (Asociación de Danza del Uruguay), otorga apoyos económicos para la creación de obras, reposición de obras, como a proyectos especiales, por ejemplo: la publicación de un libro.

Claudia Pisani en el artículo anteriormente mencionado narra cómo tras la asunción del gobierno progresista del FA, comienzan los apoyos al sector:

> *En la actualidad gobierna por primera vez un partido progresista. El MEC- Ministerio de Educación y Cultura, el organismo oficial que delinea las políticas culturales del Uruguay, ha comenzado a cambiar sus estructuras, tomando el área cultural un papel más activo. En el*

2005-2006 se llevó a cabo una Asamblea Nacional de Cultura en donde se crearon Consejos de Cultura Departamentales (uno en cada departamento de los 19 que conforman el Uruguay) y un Consejo Nacional de Cultura… La Danza por primera vez posee recursos para producción y circulación nacional creándose en el 2006 los fondos concursables para el fomento artístico cultural del MEC y sumándose a estos los fondos mixtos (públicos y privados) que pondrá en funcionamiento la ley de Mecenazgo cuya primera convocatoria a proyectos culturales se espera para fines del 2008. (Pisani, 2008).

Narración de las PDCU

Es dable aclarar que todas las prácticas que se expondrán contaron con apoyos de los FCC y/o FEFCA del Ministerio de Educación y Cultura (desde ahora MEC), menos *Diálogos Montevideo 2007 y 2008* dependiente de la Red Sudamericana de Danza (desde ahora RSD), así como *Atlas para existir* que formó parte del ciclo: *Montevideo Danza* (organizado por Leonardo Durán). *El libro de la danza uruguaya* contó con el apoyo del Instituto de Artes Escénicas (desde ahora INAE) dependiente del MEC, y *Pasa la práctica* no recibió ningún apoyo.

Diálogos Montevideo (...) se recogen los aportes de las experiencias anteriores para formular una versión propia en relación con el contexto uruguayo. Se presentan obras en proceso, con una posterior puesta en común y análisis de las estrategias de creación utilizadas.

(…) Diálogos Montevideo 2007 se lleva a cabo en el Centro Cultural del Ministerio de Educación y Cultura, el cual brinda una propuesta inédita de intercambio y reflexión para la comunidad de la danza de Uruguay. En estas jornadas se presentan obras, se intercambian análisis, se elaboran textos, se imparten cursos y, sobre todo, se debate con la intención de escudriñar colectivamente, desde múltiples perspectivas, los enfoques diversos de la creación y de la intelección dancística, ya que es común la idea de que la danza es un buen y desafiante mirador para interrogar y ser problematizado el mundo (Giuria y Pisani, 2007: 2)

Dado que la producción teórica en el terreno de la danza contemporánea nacionales casi nula, convocamos a teóricos de otras artes escénicas como el teatro y la música y a estudiantes de teoría de la danza para de este modo aprehender, a través de mecanismos de extrapolación crítica, aquello que pertinente dentro de un proceso específico de creación en danza contemporánea. (Silveira, Pisani y Giuria, 2009: 6)

Las ganas del libro de la danza uruguaya nacieron entre viajes, colaboraciones, amistad y la percepción de que el carácter inédito de la historia uruguaya no era sinónimo de falta de historias para contar ni voces narradoras. (…) El libro de la danza será un documento, una coreografía colectiva, construida participativamente entre uruguayos y extranjeros vinculados al hacer y pensar de la danza en nuestro país, contribuyendo a la memoria colectiva y al acervo histórico de la danza en Uruguay.

(Naser, Guerra y Garat, 2015: 5)

Capítulo 5 ¿Qué es la danza contemporánea en Sudamérica?

Acerca de la contemporaneidad, Agamben dice:

> *…el contemporáneo es aquel que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le concierne y no deja de interpelarlo, algo que, más que toda luz, se dirige directamente a él. Contemporáneo es aquel que recibe en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene de su tiempo. (Agamben, 2008: 4)*

En primer lugar, es importante advertir como esta nomenclatura posee una clara característica de ceñirse a ciertas regiones del mundo, para poder designar bajo esta definición a la misma cosa, o por lo menos a algo parecido.

Es claro que hay que evidenciar la distancia que, en nuestros países, y en este caso me refiero específicamente a Uruguay y México, la denominación “danza contemporánea” designa a estéticas distintas.

Para Fernández Serratos (2019) habría una distinción en México entre la danza contemporánea de visión moderna, y otra danza contemporánea de visión posmoderna, donde algunos representantes de ésta última serían: La Mecedora y Colectivo AM. Siguiendo el planteo de Fernández Serratos, menciona la nomenclatura utilizada en otros países: … *como danza contemporánea posmoderna en México, conceptual en Argentina y Uruguay o del presentar en Cuba.* (2019: 143).

En Uruguay, la danza contemporánea designa a algo distinto a la danza moderna, y se coloca más dentro de la tradición o de la permeabilidad de lo que se ha considerado como danza posmoderna (en el sentido hegemónico y teleológico de plantear a la danza). Esto mismo se podría decir en parte de lo que sucede en Argentina, Chile, Colombia, etc. Mientras que, en México, la designación tiende a identificarse con técnicas modernas de bailar (según la visión uruguaya), colocando a la danza posmoderna o conceptual por fuera de dicha nominación. Ser contemporáneos a estas danzas, no supone dejar de interpelarnos sobre ellas y sobre la contemporaneidad de estas.



Primas hermanas. Recuperado de:

http://movimiento.org/profiles/blog/list?user=26pd2u2t3iwbq

El problema de la definición de la danza contemporánea es abordado por los siguientes autores, como es el caso de: Tambutti, Isse Moyano, Pérez Royo, Lepecki, Islas y García Canclini.

El problema de la definición de la danza contemporánea uruguaya y en Sudamérica, se configura a partir de la dependencia clara con parámetros de la historia hegemónica de la danza, a través de los autores anteriormente mencionados, pero al mismo tiempo supone un reto: adentrarse en esta desdefinición del arte que nos nuclea. A propósito, Tambutti menciona:

> *Para mí contemporáneo es esa especie de porosidad entre las artes, los cambios en los modos de producción, los cambios en los modos de recepción, y también la imposibilidad de definir, no contemporáneo, sino qué es danza. O sea, que la danza empieza a estar en una especie de vaivén entre esa pregunta, que se hace el público en general: ¿es esto danza? ¿esto no es danza?, ¿qué es?, ¿entonces cuando hay danza? Una vez cuando se hacen estas preguntas, en donde yo creo que entramos en el terreno de la desdefinición (Tambutti, 2016)*

Lo cierto, es que estamos frente a un problema importante de definición, en donde lo que termina siendo de difícil captación es el amplio estado de lo que engloba. Esta dificultad de definición no supone dejar de interpelarnos sobre qué es la danza contemporánea, como nos proponía Agamben.

Por ejemplo, Pérez Royo (2010) comenta y desarrolla como existen abordajes contemporáneos en la danza, que intentan generar una suerte de recuperación del pasado, pero no en términos de apropiación, sino que el artista se vuelve en un investigador crítico, utilizando su propio cuerpo para conformar una nueva noción de archivo: el bailarín archivista, el cuerpo archivo.

Esta posibilidad, que en la contemporaneidad un creador– coreógrafo se vuelva en una especie de historiador del y desde el cuerpo, vuelve a la danza contemporánea en una poderosa herramienta de investigación crítica - epistémica de cómo se ha constituido el cuerpo de la danza en el pasado. Esto mismo lo analiza Lepecki con su término “deseo de archivo”, y la mexicana Hilda Islas, con su noción de “traducciones performáticas”.

A propósito, Lepecki dice:

> *… las recientes recreaciones en danza podrían considerarse no como compulsiones paranoico- melancólicas de repetición, sino como modos singulares de politizar el tiempo y las economías de la autoría mediante la activación coreográfica del cuerpo del bailarín como un archivo interminablemente creativo, transformacional. (Lepecki,2003:79)*

Mientras que Hilda Islas, propone que los artistas contemporáneos tienen una propensión de ser *apropiacionitas* (2016). A propósito, nos dice:

> *El artista es un historiador que entiende el pasado como algo que está vivo, que influye en el presente y se reactiva en el presente. (Islas, 2016:56)*

Por otro lado, García Canclini (2008) nos recuerda la dependencia que tenemos, como países periféricos, en la producción de contenido, intentando generar un contenido supuestamente local para poder circular, y ser aceptados en los circuitos de los países centrales. Dice García Canclini:

> *“… el nomadismo no opera del mismo modo en los circuitos de los países centrales que respecto de los artistas y las exposiciones de zonas periféricas. Si se analiza a artistas nacidos en Francia, Gran Bretaña o Alemania, no se les pide el pasaporte ni se espera que representen su cultura local. En cambio, si un país “no central” es invitado a un acontecimiento global, como ocurrió con México en la feria de ARCO en Madrid, en 2005, se dedican artículos en catálogos y revistas a valorar si sus artistas representan los estereotipos de la mexicanidad. (García Canclini, 2008: 17)*

Esta dependencia con los países centrales de producción de la danza, con Europa y EE. UU., no solo es una nueva forma de colonialismo, sino que en la propia idea matriz de la danza contemporánea también la encontramos; o sea que esta relación geopolítica nos configura y permanece hasta nuestros días.

La danza contemporánea en Uruguay, entre lo que se podría incluir a muchas producciones, es deudora de lo acontecido en lo que Banes (2006) define como danza posmoderna.

Si bien, es muy complejo el tema de cómo nos apropiamos de esas danzas de países centrales, podríamos atenernos a ciertos teóricos e investigadores que leen a la danza contemporánea ligada a la danza posmoderna (Franko, Pérez Buchelli, Isse Moyano y Banes).

Al mismo tiempo, que esta danza, y el grupo Judson Group en particular, se volvió en una suerte de relato hegemónico de la historia de la danza, existía otros grupos haciendo cosas en paralelo a este grupo que se volvió emblemático. (Franko, 2019).

Por aquí hay varios puntos para aclarar y desarrollar. En primer lugar, la dependencia de la danza contemporánea con la estética de la danza posmoderna hegemónica, y luego como también la danza contemporánea uruguaya está en relación con la danza moderna independiente (la danza codificada según la visión uruguaya), en un estado de cierta hibridez por el pequeño medio de la danza uruguaya, y como ciertos agentes importantes de la danza independiente uruguaya, pasaron de la estética moderna a la contemporánea.

En estos dos sentidos, se abre mucho la cuestión (lo cual podría ser un tema de tesis), intentaré con tres autores realizar una aproximación ante tamaño dilema. Dice el teórico argentino Isse Moyano:

> *La danza contemporánea, en el mundo y en la Argentina, se pone al frente la tarea de desmantelar una idea de la danza, la idea que la asocia con el flujo y continuidad de movimientos. La incomprensión de esta nueva coreografía refleja una incapacidad para explicar críticamente las prácticas coreográficas recientes como experimentos válidos (Isse Moyano, 2013: 15).*

En primer lugar, se evidencia la deuda que se posee de lo que se nomina danza contemporánea con la estética posmoderna de la danza hegemónica por estas latitudes. En este sentido al autor le urge la definición de contemporáneo en la danza a la luz de un entramado histórico filosófico en su libro: “La danza en el marco del arte moderno /contemporáneo”, que desplegó. A propósito, se pregunta:

¿Qué es lo contemporáneo en la danza contemporánea? ¿Qué hay de contemporáneo en los festivales y que acogen danza contemporánea? (...) Como respuesta a esos interrogantes, este trabajo adhiere a la idea de que no serían sus características inmanentes las que definen lo contemporáneo de la Danza Contemporánea local, como era obligado pensar hasta no hace mucho tiempo, sino sus nuevos contextos de producción; contextos que refieren las características de los nuevos tiempos que se han desarrollado en el apartado referido a la posmodernidad. Esto retomarían, con variantes, las experiencias artísticas de los años sesenta y/o setenta, descriptas como post-modern dance, poniendo en crisis los modelos de representación tradicionales de este arte y requiriendo incuestionablemente un público competente que pueda decodificarlos como expresiones simbólicas, y esté abierto una posible redefinición de la danza como arte escénico. (Isse Moyano,2013: 19)

La investigadora uruguaya, Elisa Pérez Buchelli considera a la danza moderna y a la danza contemporánea, como formas artísticas de espectáculo surgidas en los principales centros de producción. La danza moderna ha poseído dos grandes líneas: la desarrollada predominantemente entre 1920 y 1950 en USA, y lo que se denomina danza de expresión en Alemania. A propósito de la danza contemporánea, la investigadora uruguaya dice lo siguiente:

En directa oposición a estos fundamentos, es posible identificar el movimiento conocido "danza contemporánea" al partir del surgimiento en EE. UU. durante la década de 1960 de la corriente denominada Postmodern Dance, vinculada inicialmente al trabajo de Mercè Cunningham y luego desarrollada y llevada a consecuencias ulteriores con las acciones del Judson Group y el Grand Union (Perez Buchelli, 2011: 23)

Siguiendo las ideas de Banes (2006), la estética posmoderna inaugura un nuevo establishment que es tan plural, y *que tolera la invención y da la bienvenida al cambio (2006: 8*) La danza posmoderna quiebra los fundamentos de la danza moderna, generando una nueva ontologización de la danza, digamos una nueva comprensión de lo que es danza. Dicha estética utiliza movimientos naturales, no para mostrarlos como representación, sino para unir vida con arte. Uno de los quiebres más trascendentes, tiene que ver con nuevas formas de composición coreográfica, pero también la participación de no bailarines en sus presentaciones.

A propósito, dice Sally Banes:

> *Lo que hace que un movimiento sea parte de una danza y no un movimiento simple y ordinario, es que está instalado en un contexto de danza. (Banes,2006: 6).*

En definitiva, se plantean lógicas de países periféricos, que reproducen la historia oficial o canónica en la "historia de la danza", perpetuando el colonialismo en pleno siglo XXI. Una danza contemporánea sudamericana atada todavía, subalterna a los países centrales.



Steve Paxton Recuperada de la web: https://wendyperron.com/yvonne-rainers-tribute-to-steve-paxton/

Capítulo 6: La danza contemporánea como eterno proceso de transformación

La danza contemporánea, en este aparentemente quiebre con la tradición, que uno podría colocar a la producción de “La casa”, y en general a muchas producciones de danza contemporánea uruguaya, digamos que es el medio de producción: un eterno rompimiento de reglas, un eterno juego de quiebres de formatos, que evidentemente ya se conforma en su tradición, en su modo de hacer.

También la denominación o el paragua de “danza contemporánea” puede ser puesto en duda, ya que la misma nomenclatura es revisitada, problematizada, no teniendo una clara definición de lo que ella comprende. Es así, que estamos frente a una supuesta tradición que se agrieta a cada paso, pero que, al mismo tiempo, es en este juego de romperse constantemente, en donde se juega su legitimación.

Pero esto, evidentemente responde a cierta estética de la danza que se instaló en el ámbito uruguayo, y para ser más preciso montevideano, que es deudor de “tradiciones” de la danza posmoderna y de las nuevas formas de hacer danza, sobre todo europeas y de EE. UU. que según Lepecki (2008) se propone desmantelar la idea de coreografía (esto mismo lo plantea Isse Moyano a la realidad argentina).

En este sentido, el quiebre con la tradición es aparente, en el sentido que depende de quién es la perspectiva que fundamente tal ruptura. Digamos que si uno es un asiduo espectador del FIDCU (Festival Internacional de Danza Contemporánea del Uruguay), no podría definir a las puestas de “La casa” (desde ahora *LC*) como quiebre de la tradición, sino que se la puede considerar como deudora de una tradición de hacer danza en la contemporaneidad que es transformada en forma regular a nivel local.

El eterno quiebre con la tradición, pero que al mismo tiempo se vuelve el canon. Un canon que es importado y que termina reproduciendo lógicas de dominación, como en otras formas dancísticas; pero que, al mismo tiempo, por ejemplo, en *LC*, encuentra ciertos grados de autenticidad y congruencia.

Digamos como dice Vallejos (2020) una suerte de canon que trae la creación de una subjetividad periférica, deudora de los países centrales.

Por aquí surge el claro emergente, de cómo la danza contemporánea uruguaya se lee y entiende bajo la estética de la danza posmoderna (USA)- contemporánea (Europa), entonces su proceder se vuelve en una permanente revisión de sus enunciados, se constituye en una

tradición que posee como principio la posibilidad de la permeabilidad. Y esto último, es lo que permite también generar la problematización de cuál es el carácter en este medio precario de generar un arte que se transforma y se descoloca constantemente, o sea surge el interrogante: ¿esta constante transformación forma parte de la dependencia con los países centrales o logramos hablar y producir desde nuestro lugar?

Las capas de la danza a través de una mirada ética –política

Más allá de las definiciones o desfiniciones diría Tambutti (2016), la danza, como cualquier otra actividad humana, está afectada por las dimensiones ético – políticas. Producen nociones morales en relación con ciertos valores y formas de comportamientos, elaboran formas de subjetivación, establecen formas de relacionarse con la comunidad, trazan, en definitiva, pequeños convenios políticos en relación con lo común.

Cuando salimos de ciertas formas establecidas de hacer las cosas, o de hacer danzas, y nos ponemos a interpelar cómo es el modo de organizarnos, qué relaciones de poder se establecen, cómo nos enunciamos, cómo trazamos las relaciones entre individuos, etc., empezamos a sumergirnos en la consideración y en la problematización que la dimensión ética – política pueda ser revisitada y cuestionada.

Es así como me interesa ciertas formas de producción dancística que privilegia la creación de ámbitos abiertos, horizontales, más propicios a pensar en colectivos o en términos comunitarios, sin estar exentos de las tensiones que dichas dimensiones poseen.

Es así como *LC* es un ejemplo claro de una plataforma de creación dancística que pone entre paréntesis ciertas nociones hegemónicas de producción, y así interpelarnos.

Para el investigador de USA, Mark Franko (2019) los estudios de danza deberán rastrear los componentes políticos de la danza, su relación con lo ideológico, con el poder, en relación con ese cuerpo que es el medio de la danza, y que ya conlleva las implicancias del entramado político de la época. La danza se toma como una potente expresión política, ya que en ella existe resistencia a partir de prácticas de desviación de estas, como en la parodia, la ironía y el pastiche.

Al mismo tiempo el investigador argentino Vallejos, plantea la relación entre danza y política este dice:

> *¿cómo es que una danza llega a ser capaz de expresar una postura política? ¿Cómo es posible que la presencia y el movimiento de un cuerpo en la escena puedan*

revelar maneras novedosas de concebir lo político? Ante estas preguntas se pueden articular diferentes respuestas, no obstante, todas requieren una ampliación del concepto de política tal y como lo interpretamos comúnmente. (Vallejos: 2017)

Considerando la historia del arte e intentando permearla con lo que sucede en la danza, me interesa rescatar lo dicho por Danto, en relación con la muerte, o el fin de cierta narrativa; cuando voy a trazar, en esta tesis, la idea de hacer danza en diversos formatos: ya sea escribir un libro como coreografía colectiva, espacios de reflexión, residencias artísticas, etc.

Este enclave me parece necesario trazarlo cuando en el objeto a estudiar se problematiza la ontología de la danza y un posible agotamiento del arte, que nos nuclea. En ese sentido, Danto advierte que el arte contemporáneo se haya sobre todo en la trama epistémica, anunciando un final de la narrativa de la historia del arte:

> *…pensé, había sido objetivamente cumplida en la historia del arte, siendo esa narrativa la que me pareció que había llegado su final. Una historia había finalizado.* (Danto: 2006: 26)

En este sentido, consideraré a las prácticas seleccionadas, mediadas por ciertos abordajes filosóficos: las relaciones de poder en las producciones dancísticas, las formas de enunciación, las carencias (o no) de los horizontes ético –políticos según el rompimiento con ciertas tradiciones, las posibles definiciones que se vuelven en nuevas formas de ontologizar la danza y, por lo tanto, generar una nueva forma de hacer política. Al mismo tiempo que tomo a las prácticas a analizar, porque me devuelven ciertas congruencias de donde parten y campos que abren nuevos caminos para el medio de la danza contemporánea uruguaya, tendré en cuenta a dos autores más, a partir del recuerdo de mi formación filosófica. Si bien podrían aparecer en el marco teórico de dicha tesis, surgieron con cierta ingenuidad de mi parte, considerando los planteos de Feyerabend (2001), y la inconmensurabilidad de los paradigmas planteados por Kuhn (1997). La ética y la política, como dice Foucault (1992), es imposible de separarla de los tramos de los saberes que conforman. Por esto mismo elijo dos epistemólogos que son descriptivos: tomando los intersticios del quehacer científico, no para demarcar la ciencia de la no ciencia, sino para ver cómo se conduce lo epistemológico, en el nivel social, político, poderes, etc.; de la constitución del conocimiento científico.



Nosotres de Javiera Peón. Recuperada de la web: veiga.com/NOSOTRES

Foto Juan Carrasco.

Capítulo 7: El proceso de la investigación y la construcción de la tesis. (a modo de bitácora)

Comienzo del trabajo de campo

Me resulta interesante compartir cómo he pensado las entrevistas y cómo se han ido desarrollando. Si bien solo he realizado dos (2022), tengo ciertos aprendizajes que me gustaría compartir.

En este momento estoy realizando la transcripción de éstas, y ya esta tarea me parece compleja, pero al mismo tiempo, me genera un insumo central para el devenir de la investigación.

Por lo tanto, pienso que una buena transcripción, y, por ende, una buena documentación de éstas es fundamental como fuentes para, en una etapa posterior e ir decodificando la información.

En primer lugar, mis inquietudes venían de cómo llevar adelante una instancia de entrevista que mantuviera ciertas características de lo que se denomina entrevista en profundidad cualitativa, pero que pudiera suceder en un tono más coloquial, intentando mantener la proximidad afectiva con mis entrevistadas.

En este sentido, me parece sustancial poder crear un ambiente ameno, confiable, pero que también tuviera para la entrevistada una dosis de investigación, o sea poder lograr que la entrevistada se comprometiera, en el sentido de poder pensarse en relación con las prácticas por analizar, y a sus propios quehaceres.

Con esto quiero decir, que más allá de pensar las preguntas, me parece sustancial pensar en la situación en que se realiza la entrevista. Por ejemplo, ciertas preguntas remitían a ciertos pasajes de citas de documentos, tanto en papel como documentos en la web, que intenté tenerlos todos en el momento del encuentro, para jugar con la posibilidad de que la propia entrevistada navegue en los mismos, generando más un espacio de reflexión investigativa.

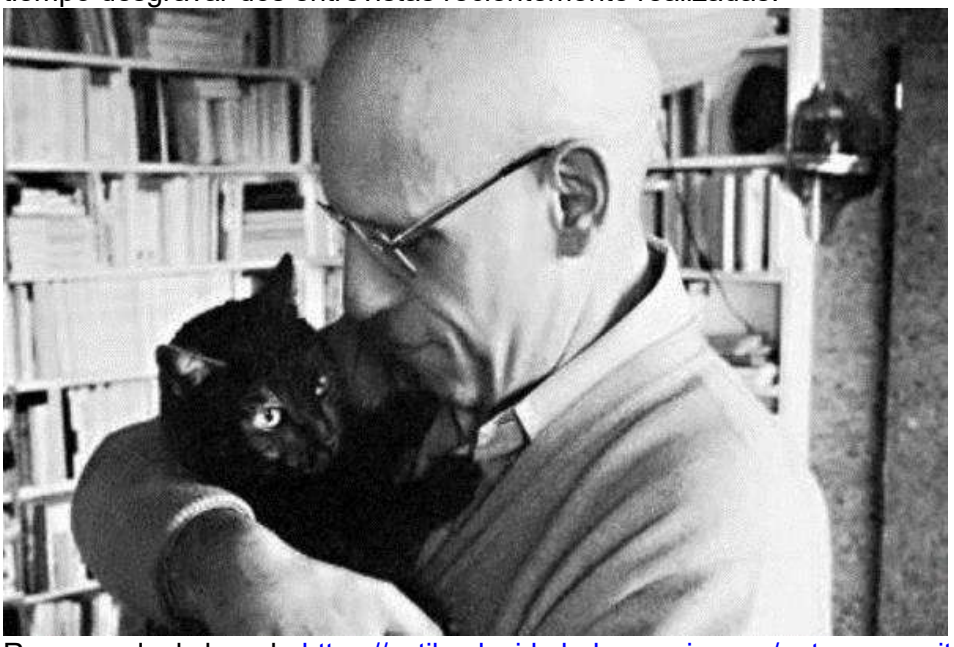
Es así, que el encuentro se volvió más una charla investigativa entre pares que intentan desentrañar aspectos propios del objeto de estudio, dando la posibilidad de revisar documentación, reflexionar sobre conceptos, la necesidad de repreguntar y de considerar que algunas interrogantes necesitan de más tiempo para profundizar.

Últimas entrevistas

Es interesante aclarar que al retomar el trabajo de campo (2023), ya no necesito más la guía de preguntas, ni entrevistas de dos horas: las preguntas se hicieron cuerpo. Me interesa presentar la tesis en un entre: entre lo elaborado y lo crudo. Las preguntas y la investigación se hicieron parte de mí.

Las palabras se volvieron carne, como dice Onfray (2007), también son cuerpo, o como dice Jean Luc Nancy (2007) las palabras son también parte del alma. He transitado tanto los documentos, las fuentes, las páginas web, los libros, etc., que las preguntas se volvieron cuerpo.

Siendo lunes 9 de septiembre del 2023 me quedan por realizar dos entrevistas; y al mismo tiempo desgravar dos entrevistas recientemente realizadas.



Recuperado de la web: https://estilosdevida.bolsamania.com/gatos-y-escritores/

Estoy coordinando los últimos encuentros, intentando masticar el marco teórico, la metodología, las técnicas, el objeto de estudio, las conclusiones, etc. con las entrevistas.

¿Por qué me interesa tanto la política? Si pudiera responder de una forma muy sencilla, diría lo siguiente: ¿por qué no debería interesarme? Es decir, qué ceguera, qué sordera, qué densidad de ideología debería cargar para evitar el interés por lo que probablemente sea el tema más crucial de nuestra existencia, esto es, la sociedad en la que vivimos, las relaciones económicas dentro de las que funciona y el sistema de poder que define las maneras, lo permitido y lo prohibido de nuestra conducta. Después de todo, la esencia de nuestra vida consiste en el funcionamiento político de la sociedad en la que nos

encontramos. De modo que no puedo responder a la pregunta acerca de por qué me interesa; solo podría responder mediante la pregunta de cómo podría no interesarme… No estar interesado en la política es lo que constituye un problema. De modo que, en lugar de preguntarme a mí, debería preguntarle a alguien que no esté interesado por la política y entonces su pregunta tendría un fundamento solido…

* Respuesta de Michel Foucault al periodista Fons Elders en un debate sostenido con Noam Chomsky parala televisión holandesa en 1971.

Revisión de escritura

Me queda mucho por delante: mejorar la sintaxis, las letras, el orden general, seguir conjugando el marco teórico con las entrevistas realizadas en 2022 y 2023, etc. Esta ya sería la última fase: luego de recuperar todos los materiales, de realizar las entrevistas y mejorar la presentación de la tesis. Registrar con claridad todas las citas, de qué libro saco la cita, qué página dice determinado teórico/a, quién sacó las fotos, etc. ¿Quizás mi tesis esté amparada en el anarquismo epistemológico de Feyerabend?



Recuperado de: https://periodicolaboina.wordpress.com/2015/06/06/paul- filosofico/

Paul Feyerabend considerado el "Salvador Dalí de la filosofía", en su libro "Contra el método" no vacila en ir contra los saberes científicos, considerándolo uno más del amplio abanico de conocimientos existentes en las sociedades.

En principio el mencionado epistemólogo fue un popperiano disidente, para luego llegar a atacar toda ortodoxia epistemológica. El anarquismo metodológico de Feyerabend se compone de una crítica radical al método científico, por ser poco eficaz y considerándolo que no conduce a verdades.

El método científico tendría, para Feyerabend el mismo estatus que la astrología, la magia, las flores de Bach, etc. La posición de Feyerabend, anclada en lo que se entiende como epistemología descriptiva, llega a su máxima expresión cuando el epistemólogo enuncia: anything goes (todo vale).

Hay algo del nihilismo nietzscheano en la posición de Feyerabend, dejando a la ciencia como uno de los tantos saberes que hoy en día podemos encontrar en conformación.

Según dicha posición los demás saberes deberían de contar con los mismos financiamientos que la ciencia; y esto se constituye en una campaña antibelicista.

Si bien comparto la duda sobre todo tipo de saberes y metodologías, no comulgo del todo con la posición del mencionado filósofo, pues mi empresa en esta tesis se compone de un buen componente de teorías y filosofías, de triangulación, de metodología y técnicas de las ciencias sociales o humanas, etc. para desembocar en un saber dónde se intenta arribar a conclusiones que den cuenta del problema a tratar.

Pero, lo que nos sugiere Feyerabend lo enlazo con lo planteado por De Souza Santos (2011): no olvidarnos de los saberes ancestrales, sacar a la ciencia y la filosofía occidental como lente único del mundo.

Esta tesis sería imposible de realizar sin intuiciones, condimentos de fe, de vivencias compartidas, de una dosis clara de subjetividad y de intersubjetividades, de saberes que primero pasaron por el cuerpo, dejando de lado la racionalidad hegemónica occidental.

Klimovsky dice en *Las desventuras del conocimiento científico* acerca de la empresa de Feyerabend:

> *Si fuésemos pluralistas de todas las opiniones y puntos de vista, no había según Feyerabend razón alguna para negar la posibilidad de defender sus creencias, sus puntos de vista, sus valoraciones y sus expectativas gnoseológicas a otras comunidades distintas de la científica: la de los astrólogos, de los magos, de los curanderos o de los herboristas de Bach. Si la sociedad otorga un privilegio a la comunidad científica en materia de prestigio y presupuesto es a partir de la suposición de que ella produce un tipo de conocimiento que las demás comunidades no garantizan, y esto es lo que Feyerabend pone en duda. En cuanto a los "beneficios sociales" de la ciencia, sostiene, como ya lo señalamos que las tecnologías contemporáneas han sido utilizadas prioritariamente para crear focos de belicismo y para ampliar la coerción social. En una sociedad libre a la Feyerabend, se pondría coto a las*

investigaciones científicas (lo cual supondría una liberación) y se redistribuirían los recursos nacionales para que magos, mentalistas, médicos alternativos y otros ciudadanos pudiesen tener su oportunidad gnoseológica y práctica. (Klimovsky, 2001: 384)

Capítulo 8 ¿Qué es la danza contemporánea uruguaya?

Es dable aclarar, como se explicitó en el capítulo 5, que las nomenclaturas nos traen ciertos problemas que son de difícil solución. Es en este momento que clarifico que es un estudio sobre prácticas contemporáneas de la danza del Uruguay, (y que también es un recorte de lo que sucedía en este momento), por lo tanto, dejo de lado a la contemporaneidad de las danzas modernas uruguayas.

En tanto, considero plantear mi metáfora entre la moderna y la danza contemporánea: las primas hermanas.

La danza moderna y la contemporánea son como dos primas hermanas, que mantienen vínculos filiales, pero no se llevan, se mantienen peleadas.

Es común que, en Montevideo, los profesionales de la danza moderna no vayan a ver a la danza contemporánea y viceversa.

La crítica de los contemporáneos sería: los modernos bailan técnicas codificadas, anticuadas y con rasgos de representatividad que posee el tinte del subrayamiento de la historia que quieren contar, y a su vez los modernos dicen de los contemporáneos: no bailan nada, solo improvisan, no hay una historia clara de que anclarse para entender el espectáculo.

Es así como la presente investigación, declarando que es un recorte de lo que acontecía en esos momentos en las danzas contemporáneas en Uruguay (o montevideanas), que la pregunta planteada a las hacedoras entrevistadas contiene la temporalidad ya establecida; y como dice Onfray (2007) el conocimiento siempre es perspectivo en la contra historia de la filosofía que dicho filósofo propone. Teniendo en cuenta lo anteriormente mencionado las hacedoras de las PDCU seleccionadas reflexionan sobre la ontología de la danza contemporánea uruguaya o el quehacer dancístico en el período establecido.



Error 404. Foto de Carolina Guerra. Recuperada de la web: 404/

Mariana Marchesano, artista, creadora, bióloga, formada en diversas instituciones y docente en diversos espacios, nos dice lo siguiente:

> …*pasó algo medio contradictorio, medio paradójico se dignificó nuestro trabajo, pero al mismo tiempo perdimos espacios de laburo. Se democratizó, que la danza saliera de su núcleo endogámico, con sus pequeñas parcelas* (Machesano, 2023).

Marchesano realizó el Plan Piloto de Danza en la UDELAR (Universidad de la República), y fue una fuerte activista de colocar a la Danza en dicha institución. Marchesano, militó junto a otras colegas, muchas instancias abiertas a toda la comunidad para la inserción de la danza en la UDELAR. Es dable aclarar que el Plan Piloto de la UDELAR en el 2003, fue concebido para conformar una licenciatura, la cual en ese momento no se logró concretar.

Ella ha transitado como docente del Bachillerato Artístico, en donde fue la profesora adscriptora (profesora titular) de muchas estudiantes del IPA (Instituto de Profesores Artigas); pero luego las egresadas del mencionado instituto la terminan eliminando del sistema, pues el título habilitante posee más puntaje a la hora de elección de horas.

También, Marchesano narra de como los FCC (Fondo Concursables para la Cultura) ayudaron a profesionalizar el medio. Pero luego, en los FCC, aparecieron términos como: impacto, gestión, etc., y no habían tanto presupuesto para cubrir esos roles.

Esto generó una desvalorización de los artistas que van todos los días a los ensayos, cobrando menos, por tener que cubrir los gastos de contadores, marketing, spot publicitario, videastas,

etc. Por lo tanto, se intentó profesionalizar el medio de la danza, pero siguió la precarización como cuando bailábamos sin recibir un peso.

Paula Giuria, artista, creadora, formada en Contradanza (Uruguay) y con diversos maestros extranjeros, nos dice lo siguiente:

> *…me hace acordar a una autora que habla sobre la imposibilidad de definir la performance; y así sería la imposibilidad de definir la danza contemporánea uruguaya, pero si es real que es un grupo súper heterogéneo de creadores y artistas independientes (…) pero cuando empiezan a aparecer en el 2006 estas políticas culturales favorecedoras, que empieza con los Fondos Concursables, se agrega el Iberescena, luego se agrega el FEFCA (…) se ha generado un desarrollo artístico, personal, y también de público. Ahora vas a ver una obra de danza y está llena de gente. Te acordás antes, cuando bailábamos, solo te iban a ver tu familia y amigos de la danza. (…) Desde 2006 comienza un aumento en la creación de obras (…) y hasta ahora sucede eso, no como lo que sucedía antes que era un páramo*. (Giuria, 2023)

Giuria va por un camino parecido al planteado por Tambutti (2016) de la desdefinición, de la imposibilidad de definir esa cosa llamada danza contemporánea. Pero, al mismo tiempo, saca a la luz los beneficios que tuvo el sector de la danza desde el 2006, con los FCC, el fondo de Iberescena, el FEFCA, etc. O sea, que la mencionada artista ve con buenos ojos lo ocurrido por el ascenso del FA y sus políticas culturales.

Claudia Pisani. Docente efectiva del IPA, egresada del SODRE y del San Martín de Buenos Aires.

Nos dice lo siguiente:

> *…creo que hay, por un lado, la licenciatura (…) el IPA tiene otro lugar, que habría que ver que es lo que se está gestando ahí (…) también la Escuela de Danza tuvo como una transformación en ese sentido, y el diálogo y la gente que está, que circula de un lado y el otro. Hay como prácticas externas que atraviesan la experiencia de la danza acá, tanto las historias (…) de hecho cuando hablamos de danza contemporánea también estamos hablando de eso en ese sentido de Boaventura (2011), sino justamente reafirmando las jerarquías nórdicas, sigue sucediendo eso. Y sigue habiendo una distancia, depende de qué grupo (…) una distancia entre las danzas, entre los distintos tipos de danzas o la gente que se dedica a distintos enfoques de la danza, a no ser que esa gente esté atravesando varias, que no esté definida en lugar o en otro, y entonces es un poco un puente de comunicación*

entre uno y otro, y entonces aparece una propuesta de contemporáneo folclore o de folclore contemporáneo… (Pisani, 2022)

Patricia Mallarini, creadora, investigadora, dramaturga y docente en danza contemporánea en entrevista realizada en 2022 dice lo siguiente:

No consideraba que existiera la danza contemporánea, para mí era muy difícil en ese presente definir el presente (…) sentía un problema definir el presente y catalogarlo como danza contemporánea, porque en ese momento había mucha cosa, nosotras estábamos haciendo mucha cosa también, había crítica en los diarios sobre danza contemporánea (…)

… era catalogar a algo que estaba muy en ebullición, como que no se podía nombrar todavía, o sea, lo que estaba ocurriendo, era una tendencia… (Mallarini, 2022)

Lucía Naser es investigadora, creadora, activista y docente uruguaya, en una entrevista realizada en setiembre en 2023 decía:

… vi consolidarse algo muy conceptual, vi una danza muy experimental, muy en diálogo, muy capaz de producir obras muy interesantes filosóficas, a nivel estético, con una gran relación con el circuito internacional. Pienso que fueron años que la internacionalización de la danza uruguaya dio un salto, en donde también se estaba pensando mucho en términos latinoamericanos sobre las políticas para el arte; teníamos al lado a Brasil desplegando una política cultural durante el gobierno de Lula de puta madre (…) Mi tesis de doctorado es sobre las políticas culturales en parte del PT, y también como Uruguay toma eso como modelo de alguna forma. (Naser, 2023)

Naser confiesa que, si la abordara hoy su tesis de doctorado, tomaría las políticas culturales de la Argentina. Las mismas dinamizaron al sector de la danza, pero lo hicieron ingresar a una lógica neoliberal, pues dichas políticas generaron lógicas de competencia, y mantuvieron al sector con ciertos grados de precarización.

Es así, que tanto Uruguay, como Brasil y Argentina, con sus gobiernos progresistas, dieron pie a un generador real de la danza, pero carecieron de un sustento, para que este se diera en toda la población: solo un pequeño sector de la población se benefició con dichas políticas.

Según Naser se generó un proceso de modernización de las políticas culturales, lo cual generó un cierto “atraso” por lo que ciertos sectores de la población quedaran relegados, como, por ejemplo: lo que se entiende en Uruguay como departamentos del interior (los departamentos fuera de Montevideo).

Si la hiciera hoy, tomaría el caso de Argentina, porque fueron gobiernos que apoyaron mucho al sector de la danza, y eso hizo que se dinamizaron, en una especie de neoliberalismo, de competencia, de profesionalización con pocas condiciones reales para esa profesionalización en forma democrática. Y hubo más fondos, hubo más acceso a dinero, pero no se generó una base para que todo el mundo accediera, desde la base demográfica y de todos los lenguajes de la danza para acceder a ellos. Y la licenciatura es hija de ese proceso, como que hubo cierto sector que también es muy restringido en términos socioeconómicos de clase social y racial. (…) Nos profesionalizamos mucho en hacer obras, ganar fondos; pero eso afectó a un pequeño sector y eso no generó un gran público. Mucha gente quedó afuera, mucha gente quedó "como atrasada" porque hubo un proceso de modernización en las maneras de hacer que fue excluyente para los que venían del campo de la danza moderna o que estaban en el interior. (…) Se generó una política neoliberal que muchos no compartían, en el hecho de entrar en la dinámica de los fondos en un "gobierno de izquierda" (…) (Naser, 2023)

Carolina Guerra activista de la danza contemporánea uruguaya de larga trayectoria en el medio, considera que la danza contemporánea es una cosa muy difusa, y cree que dentro de la danza contemporánea existen ciertos grupos de mainstream. Al mismo tiempo también existen otros colectivos que desbordan lo mainstream, que aparecen asociados a la contemporaneidad en relación con la cumbia, el folclore, el tango, etc.

La mencionada artista es crítica de la era progresista, pues, así como aparecieron políticas culturales que favorecieron al sector de la danza, también la dejaron con una buena dosis de precarización. A propósito de esto, Guerra nos dice:

… esa cosa de mirar siempre a Europa nunca la dejamos de hacer (…) yo siento que el progresismo le hizo muy mal a la gente porque cortó ciertas organizaciones más autónomas, tanto de la danza como de los movimientos sociales (…) siento que en la danza contemporánea cada uno va por su proyecto; como que perdimos la capacidad de autogestión… (Guerra, 2023)

Esta crítica, Guerra lo explícita claramente, pues dejó a un lado un matiz ético muy importante como: la solidaridad, el compañerismo, la autogestión, etc.; generando lógicas de competencias, de meritocracia.

Capítulo 9: Enunciaciones personales.

El primer interrogante que les planteaba a mis entrevistadas es: ¿quién es (su nombre y apellido) en el 2022 - 2023?

Dada esta pregunta ontológica dancística, y según el marco espacio – temporal establecido, las hacedoras respondieron trazando diversas rutas.



Foto recuperada de: https://archivodanza.wordpress.com/back- 2112011/

Es interesante comentar que antes de realizar esta pregunta le mostré las siguientes líneas que se encuentra en su currículo colgado en 2011 en la siguiente página web: https://obraprimashermanas.wordpress.com/

Claudia Pisani, docente, bailarina, investigadora y gestora de danza contemporánea: coordinadora de Diálogos Montevideo 2007 /2008 y del Seminario de investigación sobre metodologías y prácticas de creación en Danza Contemporánea. Luego que Claudia lee estas líneas, contesta lo siguiente a propósito de la pregunta planteada:

… hoy pensaba yo justamente: ¿cuál es mi relación con la danza?, porque siempre es un conflicto mi relación con la danza (…) en un momento la vivía más, en el sentido que Javier, como una relación más epistemológica, como una vía de experiencia de mundo y de los

vínculos, más allá de la producción estética y de la producción de obras (…) la posibilidad del cuerpo, de esta cosa que es registro, y por otro lado que genera el movimiento interno y en relación (…) va cambiando mi forma de vivir, entonces va cambiando mi posibilidad de los focos de acción en relación con la danza, desde la danza o la danza, y también la propia (…) todo se va modificando. (…) Me siento un poco, nada, estoy como en la fascia digamos, en el entre del cuerpo que no toma la forma de un lugar y una función (…) ni una forma expresiva concreta, ni una forma receptiva tampoco concreta, estoy medio buceando, tratando de interconectar estas distintas experiencias, intereses (…) muy enfocada en el trabajo docente digamos, y un poco peleada con esa situación (…) no encontrando desde dónde tomar una forma… (Pisani, 2022)

Claudia vivió la carencia del medio uruguayo, y por esto tomó diversas decisiones que la han llevado a distintos lugares de Sudamérica, a saber: estudiar y titularse en el San Martín de Argentina en Danza Contemporánea, estadías en Río de Janeiro, Brasil en varias ocasiones. Luego de estas formaciones, Pisani decide gestionar a nivel continental, siendo un nodo de Montevideo fundamental, en la RSD (Red Sudamericana de Danza).

Aún, Pisani se siente en el tentempié del precario medio de la danza uruguayo, y al mismo tiempo (dentro de un sinfín de actividades) tiene tiempo para ser madre, pareja y amiga.

Patricia Mallarini, es creadora, actriz, dramaturga; sus obras y residencias han viajado por buena parte de América del sur y Europa. La mencionada artista uruguaya lee su currículo vitae, extraído de y contesta lo siguiente a propósito de la pregunta planteada:



Recuperada de: https://nave.io/artista/patricia-mallarini/

Podría definirme de cómo me relaciono con la danza (…) Me pregunto de cómo me sitúo en el mapa, de cómo estoy situada, si hay un mapa de la danza en el Uruguay. Siempre como muy tendiendo a estar en la nebulosa (…) se puede pensar en alguien que viene haciendo sistemáticamente…

…se me ocurre pensar en una especie de nómade, alguien que va transitando, como un beduino: alguien que va atravesando el desierto……productora de obra… (Mallarini, 2022)

Mariana Marchesano es creadora, performer en Artes Vivas, Magister y Doctorante en Ciencias Biológicas.



Foto recuperada de: http://cronobiologia.fcien.edu.uy/integrantes.php

La mencionada artista se enuncia de la siguiente manera:

…sobreviviente no es la palabra (…) me cuesta pila las definiciones (…) las cosas son… (Marchesano, 2023)

Marchesano no comulga con los títulos: ahora ya es Magister en Ciencias Biológicas y doctorante en la misma ciencia. Es claro que a Mariana no le interesa enunciarse desde ese lugar. Le interesa más fluir. En relación con esta dificultad de una auto enunciación dice lo siguiente: *el no saber, es el problema grande que tenemos…* (Marchesano, 2023)

Lucía Naser es doctora, docente, creadora e investigadora en Danza Contemporánea.



Foto recuperada en: https://udelar.academia.edu/LuciaNaser

En una entrevista realizada en septiembre del 2023 se enunciaba de la siguiente manera:

> *Además, de mi nombre que sigue siendo el mismo, en los últimos tiempos cuando me he tenido que presentar hay dos palabras o términos, o tres que son docente, activista e investigadora rioplatense. Esos términos tienen un porqué, porque esos términos abordan (…) la docencia es de mis principales de mis actividades, tanto en el campo independiente como en el universitario (…) mucho como un trabajo militante, o sea, tanto en el campo afectivo como políticamente (…)*
>
> *sobre todo, en el campo de la danza también, aunque también lo entiendo como un trabajo militante. Y después como artista investigadora porque creo que en los últimos tiempos me fui alejando de la creación para estar más cerca al trabajo de la investigación, y no solo la investigación que deriva en obras artísticas, sino como investigación social; el arte como herramienta para la investigación social, política, también artística, sensible, filosófica. (…) Rioplatense porque siento que también porque hace mucho al tejido en el cual ahora en que estoy pensando, lo que me estoy preguntando, qué lo moviliza: no es muy localizable en términos de Uruguay, sino que tiene que ver con un tránsito con Argentina, Brasil. (…) situarme en Latinoamérica.* (Naser, 2023)

Carolina Guerra es artista, maestranda, docente, investigadora y creadora en Danza Contemporánea. En la entrevista realizada en octubre del 2023, Guerra se enuncia de la siguiente manera:

> *…yo me defino como una persona (…) en este momento me estoy autodefiniéndome con ciertas categorías identitarias, como una forma de ver el mundo, que es: que soy torta, soy disca, que hace que tenga una discapacidad que no pueda funcionar bien en el mundo.*
> (Guerra, 2023)



Foto tomada por Marascio en entrevista realizada en octubre del 2023

Guerra tiene claro que autodefinirse es un acto político, por lo tanto, subraya que es lesbiana, que posee una discapacidad y es trabajadora de la danza. Por su discapacidad, producida por la alta exigencia de muchos años de docencia en danza contemporánea, plantea una ontología de la danza expandida, entiende esta como un hacer multidimensional.

Actualmente tiene por delante la tarea de realizar un archivo audiovisual del colectivo más hegemónico que rompió con la tradición moderna independiente en el Uruguay (aunque esto se podría poner en duda y la propia Guerra también lo pone en duda), y es su trabajo: “Masa Archivo” sobre Contradanza de Valera, Steffen, Besuievsky, Arobba y Martinelli.

Como dice Franko (2019) los relatos hegemónicos de la historia de la danza colocaron a la Judson Church como el evento paradigmático de la danza posmoderna, cuando en Nueva York sucedían al mismo tiempo otros colectivos u otros coreógrafos haciendo quiebres con la tradición moderna.

Si extrapolamos lo que nos dice este teórico de USA, a la realidad de Uruguay, al mismo tiempo que se producía Contradanza encontramos la irrupción del grupo Babinka, como colectivo cooperativo que quiebra las estéticas modernas, anterior a la conformación del colectivo Contradanza,

También se debe de tener en cuenta a Teresa Trujillo y Graciela Figueroa (por mencionar algunas), que estaban produciendo y haciendo cosas que rompían con la estética moderna. Es dable aclarar que, como dice Pérez Buchelli (2019), que tanto Trujillo como Figueroa, venían del extranjero con nuevos lenguajes en la década de los setenta: Trujillo de París y Figueroa de Nueva York.

Carolina Silveira proviene del teatro. Actualmente es docente de la Licenciatura en Danza Contemporánea y la carrera de intérprete en Danza Contemporánea del SODRE.

En una entrevista realizada en agosto del 2023 se enunciaba de la siguiente manera:

> *Un artista, una investigadora, una docente en el campo de las Artes Vivas (…) estoy trabajando entre el cruce entre la filosofía y la danza, la literatura siempre fue para 7 un cruce, y últimamente estoy intensificando más el cruce con la filosofía y la clínica desde el punto de vista filosófico porque obviamente no soy psicóloga, ni me interesa mucho la psicología.* (Silveira, 2023)



Foto recuperada de: [13032012/]

Paula Giuria es la actual coordinadora de la Licenciatura en Danza Contemporánea de la Facultad de Artes, UDELAR. Es coreógrafa, performer y creadora.



Foto sacada en Facultad de Artes por Marascio en septiembre del 2023.

En la entrevista realizada a Paula Giuria en el 2023 la propia hacedora nos narra cómo se enuncia en este momento:

…es esto que estás viendo, es docente, coordinadora de la licenciatura en danza, pero ahora estoy como interina de la nueva Facultad de Artes Escénicas dentro de la Facultad de Bellas Artes, y ahora tengo una nueva pasión que es nadar en agua fría (…) sigo haciendo artista y coreógrafa, siguiendo mi obra Vulva. (Giuria,2023)

Capítulo 10: La casa o Prácticas insurgentes. Dos miradas.

Decido para analizar las propuestas de “La casa” o “Prácticas insurgentes”, establecer un diálogo con las dos convocantes de cierto lapso de producción apoyadas por las nuevas políticas culturales del FA, ya sea de los FCC, como del FEFCA (Fondo de Estímulo para la formación y creación artística) del MEC (Ministerio de Educación y Cultura). Es dable aclarar que en la actualidad la dupla Mallarini – Marchesano ya no trabajan juntas, por eso decido que la perspectiva de Marchesano y Mallarini pueden distar del objeto a estudiar: La casa como plataforma de investigación. Por tanto, el capítulo 10 está dedicado a la perspectiva de Mallarini, y el capítulo 11 está dedicado a la perspectiva de Marchesano considerando distintas obras y residencias.

Marchesano y Mallarini, en sus propuestas desarrollan una metodología de creación que plantea y que tensa, las interacciones entre lo común y lo individual, levantando en sus formas de hacer otros posibles modos de subjetivación e intersubjetividad, y por tanto aportando desde su planteo metodológico, un posible orden alterno.

Mi interés por estas dos creadoras es que nunca se enuncian como directoras, tensando lo propio con lo colectivo, más allá de las dificultades que estas lógicas pueden suscitar.

Lo cierto que en sus procederes noto cierta congruencia que ha llamado mi atención, la relación entre discurso (altamente político), con su hacer.

Más allá de estas dos miradas, encontré similitudes en su discurso y en su hacer, por algo trabajaron 10 años en comunión, a saber:

- No les interesa posicionarse en el lugar de directoras
- No les interesa la representatividad en sus obras, sino que apuestan a cierta fisicalidad
- No les interesa el trabajo en vertical, sino que trabajan en horizontal; tensando la labor entre lo individual y lo común.
- La congruencia en sus puestas y apuestas: la idea de generar una adecuación entre su decir y su hacer.
- No les interesa hacer lobby, les interesa hacer puestas escénicas, residencias o performance.
- Adoran el tiempo de residencia para entrar en trance y componer.

Perspectiva de Patricia Mallarini

Desde los planteos contemporáneos de la escena de la danza uruguaya a la modificación de lo real /// de las obras paisaje a la búsqueda de un significado que modifique el orden establecido /// de las búsquedas de hacer danza o arte a través de metodologías que consideren una horizontalidad de vínculos /// generando buenos encuentros /// intentando demoler al Uno dominante ///

La casa (desde ahora *LC*) ha buscado en su propio modo operando: de producir obra, generar política, o sea, sus propias formas de pensar de cómo deberían de plantearse las cosas comunes y éticas, pensando en las interacciones entre los individuos.

En los inicios *LC* existió un núcleo duro de personas convocadas como es el caso de Natalia Viroga, Nicolás Parrillo, Florencia Lucas, Patricia Mallarini, Mariana Marchesano, entre otros. Es dable aclarar que *LC* toma su nombre por ser su primera performance, y que, al mismo tiempo, lo toman del universo literario de Mario Levrero.

·En esa primera pieza las convocantes eran Marchesano y Viroga. Lo que Patricia Mallarini dice actualmente sobre *LC*:

… LC sigue siendo, se llamó plataforma de creación escénica, en principio se llamaba así: una plataforma de creación escénica (…) Está pensada como un lugar donde quien gatilla la idea original, y luego un convocante o unas convocantes (…) al comienzo fueron unas convocantes y ahora es una convocante, y según el proyecto que se empieza desplegar se plantea como un diseño de convocados, de quienes son los que están convocados. (Mallarini, 2022)



Foto recuperada de la web: configuracin-i?lightbox=image_230e

Foto de Valentina Bolatti

Desde su página web nos dejan claro cuando comenzaron a trabajar bajo la denominación: *LC*, a propósito, dicen:

> *Desde sus inicios en 2006 ha procurado ser un medio de cultivo para experiencias que vinculan la danza, el cine, la fotografía, el teatro, el diseño textil, las artes visuales, la música, la arquitectura, las ciencias. Se perfila actualmente como una interface donde confluye el trabajo de un número variable de personas, cuyos roles y formas de participación varían de proyecto a proyecto (...) siempre teniendo en cuenta la co-creación y la colaboración…*

Cuando Mallarini comienza a ser, junto con Marchesano, las convocantes, comienza a tener multi roles, a saber: la gestación de la idea, producir los ensayos, tareas de gestión y publicitarias, etc.

En forma de anécdota comento lo siguiente, Mallarini vive en un barrio (colonia) montevideano llamado Goes, y posee una casona propicia para realizar encuentros ensayísticos y experimentales. Es claro que su casa, en muchas ocasiones terminó siendo la casa de *LC* paradójicamente.

Debo de confesar algo: al comienzo de iniciada la maestría, mi tutor me sugiere posibles cambios de ruta; una de ella fue la de dedicarme solo al estudio de la *LC*.

Esto sucedió luego del curso propedéutico de la MID, cuando uno ya debió presentar el objeto de estudio, su justificación y las hipótesis de trabajo. O sea, que yo ya había presentado mis cinco prácticas y a mis hacedoras. Mas, viendo y estudiando el rico arsenal de *LC* bien podría ser una jugosa idea para una tesis de maestría. Toda *LC* y las prácticas insurgentes tienen mucho para decir, sobre lo que hicieron, sobre el mundo que proponen desde esta cosa indefinible llamada danza contemporánea en Uruguay.

Patricia Mallarini decidió en 2015 abrirse del proyecto LC; evidentemente que los periplos privados derivaron en decisiones públicas. Más allá de este dato anecdótico, me sirve a mí, como investigador, para delimitar mi objeto de estudio. Quisiera discurrir en quién es Mallarini en estos momentos.

La mencionada artista es difícil de clasificar. Es como dice ella misma: un beduino. Mezcla de actriz, performer y dramaturga. Incipiente estudiante de filosofía, creadora de fábulas que se transforman en verdades futuras, no toma a la creación como representación, sino que sus apuestas creativas son tan cargadas de discursos afectivos y de entrega, que a veces se

siente sola en esa búsqueda interminable que contienen sus obras.

Su última obra: “Vivir a la intemperie” la llevó a atravesar diversas vicisitudes, y todas las sacó adelante, para mostrar su poder de resiliencia. Mallarini navega con facilidad entre la danza contemporánea, las artes visuales, la performance, el teatro, la dramaturgia, el cine, la filosofía, etc. Se enamora del estado de residencia, y es en el en el cual más preciosa se la encuentra: haciendo cosas.

Desde *LC,* más allá de pensar en un deber ser, plantean una posibilidad alterna en las convivencias, tanto de residencias como en creaciones colectivas.

Según Mallarini el término colectivo no es el adecuado para nominar a *LC*, prefiere la nomenclatura: plataforma de movimiento.

A propósito, dice:

> *… lo que nos une es el movimiento, entonces si vos rastreas de cada uno de dónde venía, ninguno venía netamente de la danza: Nico es músico, yo vengo del palo del teatro, Mariana es bióloga (…) nos hemos vinculado a la danza, pero siempre viniendo de otro palo. La gente que venía del cine también, de la Literatura, había gente vinculada a la ciencia… Entonces había algo en esa conjunción que el punto de partida tenía que ver con el movimiento, después como cada uno lo aplicara en el proceso (…) el formato se ampliaba según el proyecto pedía ya los intereses que se iban desplegando… Por eso evitábamos de pensarnos en una compañía de danza o en ese tipo de términos o enunciados. Siempre había algo relacionado con el movimiento y la fisicalidad…* (Mallarini, 2022)

En un momento dado, los integrantes de *LC* decidieron cambiar el sitio web y llamarse: “Prácticas insurgentes” (desde ahora *PI*): https://practicasinsurgentes.wixsite.com/inicio

Esto lo decidieron a raíz de poder condensar los trabajos en paralelo que tenían como creadoras, preformes e investigadoras. Decidieron, acertadamente, expandirse para lograr más cosas, incluyendo cada vez más personas, tejiendo redes, etc.

A propósito de este devenir Mallarini nos dice lo siguiente:

> *…si recuerdo de las conversaciones que teníamos, veníamos pensando en esta cuestión de ampliar la mirada en los espacios que ocupábamos. Pensar la web es un espacio que*

también ocupas y cómo lo ocupas, si remarcas tanto en lo que venís haciendo es como parte de como ocupar ese espacio o si lo amplias y lo difuminas también en un paraguas más amplio (…) un espectro, una nube más amplia donde allí esté el proyecto, pero donde allí también estén proyectos asociados. (Mallarini, 2022)

El cambio de denominar a la plataforma de *LC* a *PI* se realizó para sumar otras personas, además de proyectos individuales en conexión con otros proyectos que también estaban en diálogo.

La denominación de *PI*, hizo que la plataforma se expandiera, sumara artistas, y se mantuviera hasta el día de hoy como referencia para dar cuenta de la vastedad de muchos artistas de la danza contemporánea uruguaya.

La web: se vuelve en un gran archivo del acontecer de la danza contemporánea uruguaya; de lo realizado por *LC*, por las *PI*, asociaciones con otros equipos, con otras personas, y el propio trabajo en comunión con otros artistas de Mariana Marchesano y Patricia Mallarini.

El nombre de *PI* surgió por un efecto que se producen en las corrientes del océano, que se denomina aguas insurgentes. Dicho efecto se compone de que ciertas corrientes aparecen en la superficie, y otras siguen corriendo por debajo. Entonces, era consistente denominar a la nueva página web así; logrando convivir numerosos aconteceres artísticos, experimentales e investigativos al mismo tiempo, pero con distintas velocidades.

Al mismo tiempo, a Marchesano y a Mallarini le seduce, porque así se enuncian, desde la alta politicidad que conllevan sus procederes. Es así, como aparece una sutil referencia a la insurgencia zapatista y a toda la red afectiva que contribuyó en su trabajo.

Es claro, que *LC* y *PI* se constituye de una red de afectos que participaron en la vastedad de su obra, y que a pesar de que en el momento no se encuentran trabajando con todos los mencionados en la web: todos los participantes permanecerán en forma hipertextual en las búsquedas web; *de alguna manera seguimos en una red de afectos y de conjunción que quizás no estamos físicamente produciendo, pero que en la virtualidad estamos y seguimos ahí*, dice Mallarini (2022).

Tomé como decisión dentro de la vastedad de sus obras, en primera instancia, trabajar con Mallarini dos propuestas: la residencia “Cabildo en residencia” y la obra “Paraíso páramo”.

Con estas dos propuestas de *LC* o *PI,* según la perspectiva de Mallarini*,* no se pretende agotar la numerosa producción, pero sí dar un recuento de su modo de proceder, y así dar cuenta de un modo de creación en el medio de la danza contemporánea uruguaya.

Cabildo en residencia



Recuperada de la web: residencia?lightbox=dataItem-ig10mud2

Foto: Alina Navas

Cabildo en residencia fue realizado durante tres meses en el año 2014 y se conformó de actividades bien variadas, como: la revisita a ciertos archivos de obras, espacios de reflexión, trabajos de creación en improvisaciones, muestras de procesos, cruce de diversas disciplinas, etc.

Dicha residencia se realizó en uno de los lugares más importantes de Uruguay, desde el punto de vista histórico: el Cabildo de Montevideo, y reunió a un grupo numeroso de artistas. Es dable aclarar que a este proyecto como convocante se suma el artista plástico Gustavo Tabares.

La ficha técnica dice lo siguiente:

Mariana Marchesano, Patricia Mallarini y Gustavo Tabares invitaron a Nicolás Parrillo, Adriana

Belbussi, Javier Olivera, Eugenia Silveira, Daniel Jorysz, Florencia Lucas, Leonor Chavarría, Darío Lima, Tamara Gómez, Daniela Pássaro, Maite Asambuya,

Valentina Bolatti, Federico Arnaud, Andrés Rinderknecht, Santiago Tavella, Gustavo Jauge, Chumbo Sosa, Alejandro Turell, Daniel Pena, María Tabares, Ema Falkin, Ana

Laura Lujan, Marcos Medina, Gustavo Jauge, Valentina Lopez Aldao, Ernestina Pereyra, Fabian Mowszowicz, Lucía Aguirregaray, Burbuja Santini, Lucía Brand, Francisca Maya, Adrian Becerra, Adolfo Sarmiento y participantes de OKUPARIA: Andrea Ghuisolfi, Carolina Oggiani, Clara Barone, Martina Gramoso, Melissa Ferreira, Rocío Hernández, Sofía Lans, Tiago Rama y Victoria Menéndez.

La pregunta que subyace en cómo hacer que esta variedad de artistas esté en comunión. Más adelante Mallarini nos narra de esta complejidad a partir del filósofo Agamben.

En su página web, la plataforma de investigación *LC* narra de esta manera la experiencia de Cabildo en residencia:

Cabildo en residencia es un sistema disidente elástico que se despliega desde un entorno de incertidumbre y precariedad, un multiplicador de temporalidades sincrónicas, materialidades simultáneas, afectaciones- afecciones, relaciones híbridas, sensibilidades diversificadas y diversas, disposiciones difusas y corporeidades críticas, opacidades, desviaciones y desactivaciones. Se trata de ejercitar prácticas estéticas de composición que emergen del encuentro, susceptibles de activar nuevas intersubjetividades a través de capas de informaciones heterogéneas.

La investigadora uruguaya Lucía Naser en la publicación “Cuestiones de danza” (2014) impulsada por el INAE (Instituto de Artes Escénicas), y en relación con el caso particular de “Cabildo en residencia”, dice lo siguiente:

…su conformación tiene como antecedente ineludible el trabajo que hace años desarrollan Mariana Marchesano y Patricia Mallarini entorno a la plataforma La casa, sobre la cual han producido diversos trabajos e investigaciones empleando herramientas de diversos lenguajes artísticos y campos de conocimientos, y con la colaboración de artistas reunidos en comunidad (…) La nomenclatura de los roles en este proceso creativo nos arroja desde el inicio una pista sobre algunos de sus objetivos: borronear roles y sus denominaciones, generar procesos de intercambio a partir de un dispositivo de colaboración y convivencia que deje espacio para la emergencia de acontecimientos.

(…) También deja en claro, como Mallarini y Marchesano se han obstinado en borronear las denominaciones convencionales, tales como dirección, coreografía, etc., también considerando el campo híbrido al que quieren llegar. (Naser,2014:37)

A propósito de "borronear los roles" enunciado por Naser, Mallarini no está de acuerdo. Le resulta más adecuado pensar en el alterar el orden establecido, superándolas tramas de poder que se encuentran por lo general en las obras escénicas o en las residencias como es el caso de "Cabildo en residencia".



Cabildo en residencia, Foto tomadade la web: xsite.com/inicio/fashion

Foto de Alina Navas

En Cabildo en residencia, a través de la mirada de Mariana Marchesano y Patricia Mallarini, se proponen improvisaciones que se cruzan con otros cuerpos "que obedecen", "que trabajan", "que visitan institucionalmente", etc., ya sea militares, escolares, maestros, etc., que se pueden tomar como formas de subjetivación más amparadas a los códigos convencionales, con estos otros cuerpos que intentan, colectivamente, generar una disrupción estética en una institución pública.

Una posible conjetura de lo que este grupo variopinto de artistas generó en dicho espacio es una suerte de profanación de símbolos patrios, por ejemplo:



Foto tomada de la web: Cabildo en Residencia. / Foto: sin datos de autor, difusión.

Crozziee y Friedberg (1990) conceptualizan al poder como una relación, no como una entidad abstracta, por lo tanto, este debe ser estudiado en un evento concreto, situado. Al mismo tiempo, consideran que los discursos se contraponen a las acciones concretas, por lo tanto, se debería analizar esta relación, que traza las dinámicas de poder, teniendo en cuenta en qué medida los discursos se realizan en las acciones, o cómo las acciones dan cuenta, o no, de los discursos. O sea, que aquí encuentro una problemática entre las modalidades de enunciación con los acontecimientos.

Para aterrizarlo a lo que sucede en los procederes dancísticos de una producción de obras, de investigaciones, o de residencias, etc., muchas veces nos encontramos con enunciaciones, en la interna de los contenidos, de poderosos discursos políticos, pero luego se mantiene la lógica hegemónica de distribución de poder. Con el ejemplo que planteo, no pretendo disolver el problema, sino que me parece una manera problematizante de hacer una producción artística.

En el caso de “Cabildo en residencia” se ponen en tensión las posibilidades de los encuentros, si bien no estamos frente a una obra escénica, los artistas invitados a dicha residencia trabajan sobre distintas variables, lo que hacen que las tramas de poder se tensen aún más.

La incertidumbre es mayor cuando tantas personas conviven. O sea, que el dominio es más abarcativo, la relación de poder es más tensa. Esto último dicho, es un poco de uno de los tantos propósitos de “Cabildo en residencia”: correr el riesgo de hacer convivir a un número grande de artistas y ver distintos planteos en la mencionada residencia.

En el caso de “Cabildo en residencia” se ponen en tensión las posibilidades de los encuentros, si bien no estamos frente a una obra escénica, los artistas invitados a dicha residencia trabajan sobre distintas variables: revisión de archivos, profanación de símbolos patrios, generar una estética disidente en un lugar público, etc.



Foto de Valentina Bolatti. Foto recuperada de la web: https://practicasinsurgentes.wixsite.com/inicio/la-casa-configuracin-i?lightbox=image_12jq

Digamos que lo que comento como dispositivo de poder, también se traduce en una apuesta política: cómo se hace para que convivan 45 artistas y realicen una experiencia con materiales heterogéneos.

Para vertebrar las ideas anteriormente mencionadas, y al mismo tiempo, cómo relacionar el campo ético con la noción política de poder, me parece sugerente hablar desde la perspectiva foucaultiana como el saber se haya íntimamente ligado con el poder. En este sentido, el propio Foucault (1992) dice que el poder no se haya solo en ciertos lugares de cierta gobernanza mayor, sino que lo ubica en forma ubicua: en todo lugar. En estos sitios, que se podrían denominar como normalizadores o disciplinarios, aparece un ejercicio de poder permanente: en la escuela, el ejército, etc.

En “Cabildo en residencia” aparecieron esos cuerpos procedentes de instituciones disciplinarias, tanto escolares como militares, mezclándose con estos otros cuerpos que

pretenden fundirse en una intersubjetividad disidente, ¿será posible salirse de las lógicas de poder?,¿será posible una tecnología del yo que habilite una relación con el otro sin el ejercicio del poder?

Una posible respuesta es que, tanto Mallarini como Marchesano, trabajan en lo que plantea Pal Pelbart, que, siguiendo a Deleuze y Guattari, proponen una fórmula, que sirve para la micropolítica y la macropolítica: el N-1. Esta fórmula considera que, dado una multiplicidad, ya sea un conjunto de individuos, de afectos, etc., no dejar supeditado al Uno que pretende dar unidad a esa heterogeneidad, o hablar como representante de esa multiplicidad. O sea que los tres que invitan a residencia a numerosos creadores mantienen esta tensión de no ser el Uno, sino que trabajan desde y con las multiplicidades, respetando y potenciando la heterogeneidad en conjunción de los artistas que son convocados.

Siguiendo al filósofo húngaro – brasilero antes mencionado, considera las lógicas en grupos de performance, de teatro o de intervención, bajo ese criterio, en donde no se sume a los individuos, sino que los mismos mantengan su singularidad en formas comunes. Por lo tanto, son interrogantes que plantean sobre nuevas formas de modos de existencia, de la redistribución de los afectos, de crear nuevos modos posibles.

Paraíso páramo

Paraíso páramo fue presentada en el marco del “Ciclo Montevideo Danza “del año 2015 en la sala Zavala Muñiz del Teatro Solís y las convocantes fueron Mallarini y Marchesano. Esta obra representa un quiebre en los formatos de muestra de la plataforma LC, pues era la primera vez que se presentaban en un teatro convencional, mas la puesta tuvo poco de convencional, dejando filtrar elementos claros para poder enunciarla como una experiencia estética en el marco de un teatro que se transformó para contarnos cosas desde otros lugares.

“Paraíso páramo” muestra a *LC* en el formato de un teatro convencional, pero esto mismo ya me resulta muy entrecomillado, ya que la utilización de la sala fue abordada en una especie de desmantelamiento. Pero esto, también es complejo de definirlo como ruptura, ya que, por lo general, las obras que se presentan en dicho ciclo montevideano tienden a romper las formalidades del teatro, sobre todo en relación con las perspectivas del público. El caso de “Paraíso páramo” me parece interesante, pues al mismo tiempo se comprende dentro de la lógica del quiebre permanente de las formas artísticas; la obra traza líneas que la podría no ubicar en lógicas alienantes, dependerá qué concepto manejamos de alienación.

Esto último me parece complejo, o por lo menos problematizante, pues la obra propone un "nosotros", desde un colectivo vasto y diverso, pero que se refiere al lugar donde se ancla la obra. Y estos datos no son menores, pues me devuelven ciertos rasgos de honestidad en su manufactura.

No se encuentra la presunción de fabricar un producto, o por lo menos es lo que intuyo por los elementos que la componen, que pueda formar parte de la circulación de obras de danza contemporánea, por lo menos a simple vista.



Paraíso páramo. Foto tomada de la web: Foto de Paola Nande

Esto se da en forma clara cuando la obra se describe como una creación "site- persona-specific". O sea, es una puesta para un lugar específico, no buscando ningún tipo de mercantilización con la obra, o de hacerla circular en el circuito de obras de danza contemporánea. Es una obra que sucede, teniendo como tinte, que es irrepetible.

Para Pinheiro Machado (2002) el desarraigo con la tradición resulta una forma clara de alienación. Mas, este autor, pone la vara muy arriba para pensarnos como dentro de los marcos de la tradición, considerando y denostando las producciones posmodernas, por considerarlas ahistóricas, llenas de vacío ético, o de lo que podríamos llamar como relativismo o nihilismo morales. Es así, que al final del artículo nos dice:

> *…lo posmoderno representa la alienación con respecto a una tradición que, pese a todos sus defectos, intentó mantenerse fiel a su creencia en valores como los de decencia, modestia, y sobriedad, y que en el devenir induciría a la única auténtica forma de existencia humana.* (Pinheiro Machado, 2002: 40 y 41)

A dicha posición la contrapongo con lo enunciado por Onfray (2008), y su emprendimiento de recuperar las filosofías anti platónicas. Este filósofo propone abandonar el platonismo, el hegelianismo, etc., para ponderar el vitalismo nietzscheano, a los cínicos, etc.

Es claro que *Paraíso páramo* se nutre de estas filosofías antiplatónicas, donde derriban las nociones de Belleza con mayúscula y la tradición de ponderar a la Razón como el último (o el primero al hablar de filosofía) ojo para ver el mundo.

Debo de confesar que vi al "paraíso páramo", cuando los artistas nos invitaron a movernos de lugar: yo pasé de un lugar a otro, de frente en donde estaba ubicado. Como Fontaine (2012) que toma notas de las obras vistas, luego de concluir la puesta, realice una pequeña, pero sustancial redacción sobre mi perspectiva de la obra en Facebook, haciendo referencia que había visto el paraíso y el páramo cuando cambié de perspectiva. A propósito de *LC* o *PI* me hizo recuperar el interés de ser público al plantear, a mi parecer, una propuesta cautivante.

Retomando a Piñeiro Machado, la autenticidad se logra al tener en cuenta siempre a la tradición, no tomarla como alienante, algo que fue tomado de ese modo por los movimientos vanguardistas.

Digamos que frente a este relato podría preguntarme: ¿las formas artísticas posmodernas no tienen relación con el futuro y con el pasado?, ¿no hay relación con compromisos ético – políticos?, ¿para ser "auténtico" hay que ser una persona apegada a los valores de sobriedad, modestia y decencia?, etc.

Me interesa citar una enunciación de la propia obra para aportar elementos. Desde la web de *LC* o *PI* encontramos lo siguiente:

> *Un grupo de personas de lo más variopinto se dispone ante un paisaje— oxímoron para especular sobre la condición humana, lo animal, lo natural y el vivir juntos. Valiéndose de recursos diversos se implican en la tarea de generar un impulso utópico, un campo de afectos que interrumpa el futuro preestablecido y modifique en algo el sentido del mundo imperante.*

Es aquí donde me encuentro en la defensa de las producciones "posmodernas" (si es que "Paraíso páramo" entra en la nomenclatura como producción posmoderna), intentando demoler la caricatura de la descripción de Piñeiro Machado, en donde pareciera que lo posmoderno solo produce lo kitsch, sin reconocimiento del pasado, sin futuro, y sin brújulas ético-políticas. Si bien, se entiende que la tradición a la que responde lo posmoderno está a

la vuelta de la esquina históricamente, esto no la hace de por sí, superflua y carente de aliento al futuro.

En ese sentido, es que compartí las palabras encontradas en la web de *LC* o *PI*, donde encontramos una clara enunciación de miradas al futuro, en donde las apuestas a las utopías no son cosa del pasado, en donde las apuestas ético – políticas están en las raíces mismas de los proyectos artísticos.

“Paraíso páramo” presenta ciertos elementos que la ubican en un lugar específico, y esto podría ser una característica de pensarla como por fuera de una producción alienada en la lógica mercantil, al ser una creación site-persona-specfic, o sea una producción que sucede una vez y es irrepetible con 20 personas en escena. En este caso se dio en 2015 en el Teatro Solís de Montevideo, y no se repitió más.



Foto recuperada de la web: Foto de Paola Nande

Mas esto último es un arma de doble filo en las producciones contemporáneas y en su posibilidad de circulación.

O sea, que esto a veces se toma como necesidad de las creaciones artísticas contemporáneas de los lugares periféricos para su visibilidad en los países centrales, tener que hablar de lo local para ser aceptados. Este ingrediente que puede ser leído como base de generar un arte que hable sobre lo local, tomando técnicas extranjeras, se puede tornar como arma de doble filo, en la medida de cómo los circuitos de arte de países centrales exigen a los países periféricos que den cuenta de lo local o de lo latinoamericano en este caso, como exigencia en su narrativa para su posible participación en un evento global, como dice García Canclini (2008).

En este sentido es interesante comentar como nos apropiamos de estéticas extranjeras y como luego nos juzgan desde el Norte, siguiendo las ideas de De Souza Santos, nuestras producciones. Esta exigencia de conformar un algo local, pienso que no solo se vuelve exigencia en las miradas de los países centrales, sino que también se vuelve exigencia en el adentro de nuestra cultura: ¿cómo realizar o fomentar una danza que no dice nada de lo que somos?, ¿por qué seguir reproduciendo el canon europeo y no romperlo?, ¿por qué no reapropiarnos de esas estéticas para narrar lo que nos sucede a nosotros?, etc.

Esta tensión se vuelve de doble filo cuando los creadores contemporáneos se sienten obligados a explicitar el sentido local en escena para poderse validar en circuitos internacionales. Pero, al mismo tiempo, la recuperación de narrativas locales, como de saberes, es lo que puede dar la entrada de una conformación de lo que se podría entender como danza latinoamericana, o uruguaya, o regional. O sea, que, al contemplar esta situación, me devuelve que estamos en una circunstancia paradojal, enredados entre lo extranjero y lo local, lo mercantil y lo “auténtico”; en definitiva, en lógicas de opresión, coloniales.

Es claro que “Cabildo en residencia” y “Paraíso Páramo” tienen muchos puntos en común.

A propósito, Mallarini nos dice lo siguiente:

> *… la gran tarea de ese proyecto, tanto de Cabildo como de Paraíso páramo, era poder sostener una red de afectos. Hay ahí una importancia de la afectuosidad del encuentro, el acontecimiento de estar juntos y hacer, y el dejarse devenir con lo que venía ocurriendo frente a distintos estímulos. (…) somos veinte, cada uno colocado de su propia subjetividad, pero estamos en algo: en esa cuestión casi absurda de un grupo de personas que está realizando una tarea que no sabe bien qué es, pero está. (…) pero no termina de conformarse en algo concreto, no había un hilo conductor, todo era insistencia de conjunción, de cierta comunión, de cierto encuentro, de cierto estado. (…)* (Mallarini, 2022)

Mallarini para considerar su concepto de comunidad: trae la idea del devenir en comunidad, de la comunidad que viene. Dicha artista confiesa que estaban muy conscientes de lo que es generar una pólvora de virtualidad; y es esta la comunidad en devenir, de una comunidad futura en conjunción.

Es así, como tanto en “Paraíso páramo” como en “Cabildo en Residencia”, los convocantes tenían el propósito de conformar un futuro en común, respetando la potencialidad de cada uno de los integrantes. Si en “Paraíso páramo” eran más de veinte artistas convocados, en “Cabildo en residencia” eran más de cuarenta. ¿cómo hacer para que esa comunidad en devenir se potenciara?

Una de las vías de superación de ese futuro próximo, era el de respetar y potenciar las experticias que cada uno poseía, para así confluir en una comunidad heterogénea, pero que conllevara a buenos estados de encuentros. La idea de utopía siempre estuvo: ¿cómo hacer desde el “¿Paraíso páramo” una superación del mundo tal cual lo conocemos, y establecer un mundo utópico?

Nos dice Mallarini:

> *Paraíso páramo incluso paradójico, paraíso – páramo – paradójico, la paradoja entre el paraíso y el páramo (…) es un oxímoron y es la paradoja del paraíso del estereotipo de lo bello, el ideal como máximo de felicidad conviviendo paradojalmente con la vastedad, la aridez, el lugar inhóspito. Páramo es un lugar que no es posible de habitar humanamente, no hay condiciones para el humano habite en el páramo (…) esa mixtura inter paisajística, que era esa sensación que teníamos con la búsqueda intuitiva por la búsqueda de la utopía, otra, de eso que viene.*
>
> *… humanamente aspiramos a ese lugar que también es singular, único e irrepetible (…) genuino, auténtico, no va a ocurrir más, no es una obra para un repositorio, no existe como repertorio: una forma de ser efímera absolutamente.* (Mallarini, 2022)

Como dice Mallarini la idea de utopía siempre estuvo ahí, la de transformar un páramo en un paraíso habitable en una apuesta que no es de repertorio, sucede una vez.

Capítulo 11. Perspectiva de Marchesano

Marchesano gatilla para realizar buenos encuentros /// ya sea de U, Atlas para existir u Holobionte /// M. M. lucha e invita a luchar con ella a otros, contra el capitalismo, contra todas las fobias: todas las fobias que conlleva vivir en este mundo /// son antídotos para resistir el fascismo en todas sus formas /// luchadora de raza: invita gatillar para vislumbrar un mundo mejor /// sus obras, investigaciones y experimentos son resistencias, para salvarnos del capitalismo y el fascismo /// a ella le cuesta navegar en el mainstream de la danza /// prefiere no figurar, pero figura /// no deja de ser una de las creadoras más potentes del medio de la danza contemporánea /// se dedica a las Ciencias Biológicas en relación con los tiempos de sueño que los bailarines deben de transitar /// Mariana es un ser difícil de definir siempre con su estilo gasolero, con su bicicleta arriba y con amores tan fuertes que perduran más allá de las tormentas.

En este capítulo abordaré la perspectiva de Mariana Marchesano, creadora desde sus comienzos hasta la actualidad de *LC*. El interés sobre esta artista uruguaya viene por el lado, principalmente, por su congruencia, es decir: la relación de buena fe entre su decir y su hacer. Marchesano no pretende figurar, pero figura, y es una de las artistas más reconocidas en el medio de la danza contemporánea uruguaya de la franja de los 40 y pico. Baste recordar la bitácora realizada sobre ella desde el INAE (Instituto Nacional de Artes Escénicas) en 2017, para ver: https://www.youtube.com/watch?v=MAvBRgm6_cE&t=5s

Si vemos unos minutos del video: “Bitácoras: Mariana Marchesano”, observamos rápidamente que su trabajo es desde y por el colectivo. En ese registro se muestra el armado de la obra *Turbonada*, compuesta por Jaime, Pilatti, Belbussi, Falkin, Marchesano, Parrillo, entre otros.

O sea, que estamos en frente de una creadora, como Marchesano, que establece buenos vínculos afectivos para versar cómo le hacemos frente a este mundo patriarcal, homofóbico, misógino, capitalista, etc., y que continúa su labor, en forma congruente, en buenos estados de encuentro.

Para conocer parte de su trabajo se tomarán cuatro obras, como: Proyecto U, Principio de Parsimonia, Turbonada y Atlas para existir. Se debe aclarar que Proyecto U y Principio de Parsimonia están dentro de las coordenadas que se establecieron en esta investigación, mas no Turbonada, ni Atlas para existir. Turbonada se toma porque es producto de las políticas culturales que se instalan en el gobierno progresista, y Atlas para existir supone un recuperatorio de obras anteriores, donde la mayoría fueron productos de los FCC y del FEFCA.

Es dable reiterar, que tanto Marchesano como Mallarini, nunca se autodenominan como directoras, sino que son las ideólogas de los proyectos, para luego invitar (o gatillar) con ciertos artistas bajo el paragua de investigaciones - creaciones en cierto marco espacio – temporal.

En el imaginario del medio montevideano de la danza contemporánea, la dupla Mallarini – Marchesano era equivalente a prácticas de composición y creación efectivas.

Mas, ambas creadoras siguen en sendas líneas de creación y experimentación, siguiendo los principios antes mencionados. Luego del 2015, en donde realizan “Paraíso Páramo”, cada una continúa su camino de creación con una exitosa legitimación en el medio uruguayo.

Baste recordar las últimas puestas de Mallarini: “OSA (Operación de sustracción activa)”, “Urge Dit”, “Vivir a la intemperie”, entre otras. Por otro lado, Marchesano crea: “Atlas para existir”, “Turbonada”, “Holobionte”, entre otras. Tanto con Marchesano, como con Mallarini, arribamos a prácticas donde confluyen muchas personas, en diversos roles; mas su propósito es el trabajo en horizontal (o por lo menos dichas creadoras trabajan en esa tensión comunitaria que tanto cuesta).



Recuperado de la web: https://practicasinsurgentes.wixsite.com/inicio/la-casa-i?lightbox=image_1nsr

Foto de Valentina Bolatti

La artista además de su formación en danza en Melo, Cerro Largo, la ha complementado con artistas nacionales e internacionales, el plan Piloto de Danza de UDELAR, etc., y al mismo tiempo la complementó con estudios de Ciencias biológicas.

Lo cierto es que lo dicho por Marchesano en entrevista realizada en octubre del 2023 para esta tesis es creíble: *odio la palabra directora, a mí me gusta hacer, no me gusta figurar.* (Marchesano, 2023)

Y en estas sentencias condensadas se me viene lo propuesto por lo planteado por Agamben sobre la contemporaneidad. Dice Mariana: *las cosas son…el problema es no saber* (Marchesano, 2003)

Proyecto U



Recuperado de la web: Foto de Valentina Bolatti

Marchesano considera que el proyecto es un estar, un canal

(…) *toda esta cuestión del vacío* (Marchesano, 2023).

Esta investigación se realiza a partir de la idea original de Marchesano, de la idea de lo posible, de la idea del baldío. La lógica del baldío o de los espacios vacíos no productivos, deja paso a una nueva lógica que plantea la obra a partir de ciertos paisajes que se generan. Se apuesta a cierta fisicalidad en ciertos espacios abandonados.



Foto recuperada de: https://practicasinsurgentes.wixsite.com/inicio/u?lightbox=dataItem-ig2byxj11. Foto de Valentina Bolatti

Es dable la aclaración que, U ganó en la categoría danza de los FCC. En otras oportunidades *LC* ganó, con proyectos de Área Transdisciplinaria, saliendo de la lógica de ser una plataforma de investigación, como nos decía Mallarini, estrictamente de danza.

En la página web encontramos esta sinopsis:

> *U se concibe como un paisaje a contemplar. Inspirado en el concepto de terrain vague de Ignasi de Solá Morales, se construye a partir de un proceso de investigación sobre el movimiento, el espacio y el sonido, siguiendo la concepción de Francesco Careri sobre el andar como acción simbólica de transformación del paisaje. Las locaciones elegidas son espacios intersticiales, inciertos, zonas estratégicas de fricción donde se suceden interrogantes sobre las ciudades y los paisajes contemporáneos. La obra interactúa a diversos niveles con el público buscando una relectura de la trama urbano. Se trata de modificar la mirada sobre ciertos espacios de la ciudad: lugares vacíos obsoletos, "no productivos"*

U fue premiado para realizarlo en espacios baldíos en distintos pueblos del Uruguay con menos de 10 mil habitantes, saber: Cerro Chato, Tumpambaé, Ansina, Tambores, Paso de los Toros, etc.

Esto mismo, de realizar las presentaciones en lugares de poca población era una de las características de los llamados de los FCC por esos años: democratizar las artes y la cultura a lugares, donde si no existieran estos incentivos económicos difícilmente se presentarían.



Recuperado de la web: https://practicasinsurgentes.wixsite.com/inicio/u?lightbox=dataItem- Foto de Valentina Bolatti

Principio de parsimonia



Principio de Parsimonia. Recuperado de: Proyecto fotográfico de Valentina Bolatti y Mariana Marchesano

Principio de parsimonia fue ganador de los FCC en la edición 2013, para realizar una gira en distintas localidades del interior del Uruguay, como también en Brasil (Maceió y San Pablo) y

en Perú (Lima). Se configuró como un proyecto multidisciplinario: una obra de danza y una exposición fotográfica realizada en 2013 y 2014.

Sinopsis

"Tú sabes, a veces me digo a mí mismo: si cada día, a exactamente a la misma hora, uno fuera a realizar el mismo acto, como un ritual, sin cambio, sistemático, cada día al mismo tiempo, el mundo cambiaría. Sí, algo cambiaría." El sacrificio, Andrei Tarkovski. El principio de parsimonia supone elegir lo simple, el camino con menos pasos, el trayecto que involucre menos entidades. Aplicado a la reconstrucción de filogenias (esto es: la historia evolutiva de un grupo de organismos) implica seleccionar aquel árbol filogenético que necesita el menor número de cambios o pasos evolutivos para explicar las relaciones entre las especies.

El proyecto propone una analogía entre estas construcciones y las decisiones que se toman durante el proceso creativo. Hay ramificaciones, recorridos truncados, escenas "extintas". Cada espectador formula nuevas hipótesis y despliega nuevos sentidos. En la obra, tres mujeres hilvanan conjeturas acerca de ciertos fenómenos que nos desbordan, proponiendo una mirada poética sobre creeres y escepticismos. Principio de parsimonia indaga sobre la empatía o su ausencia, la alteridad y la identidad, el deseo de entendimiento y la inmanencia de nuestra provisoria supervivencia.

Marchesano cuenta que dicho proyecto lo empezaron a ensayar en el cuarto de estar de su casa; siendo una moneda corriente como los colectivos o plataformas de investigación independientes, al no tener recursos, los procesos de experimentación se desarrollan en cualquier espacio físico para que la manufactura de este no genere costos extras.



Foto recuperada de la web:
https://practicasinsurgentes.wixsite.com/inicio/producciones?lightbox=dataItem-ig0v11dt

Proyecto fotográfico de Valentina Bolatti y Mariana Marchesano

La convocante en este caso es Marchesano y las convocadas como creadoras – performers fueron: Mallarini, Belbussi y Pedrosa. El proceso comenzó con fotografías y con ciertas consignas a las tres creadoras. Estas consignas eran preguntas, para luego encontrarse con las respuestas de cada una de las artistas convocadas.

Marchesano es la creadora de la idea original del proyecto “Principio de parsimonia”, y cuando se le pregunta sobre si es la directora exclama: *odio la palabra directora* (2023).

Marchesano confiesa: *a mí me gusta hacer, no me gusta figurar* (2023). Es claro, que la empresa de Marchesano es ética – política, preguntándose de cómo nos afectamos y cómo construimos nuevos modos de existencia. Así, como dice el filósofo húngaro – brasilero Peter Pál Pelbart nos dice: … *una apuesta a una biopolítica que potencia la vida en devenir (2021).*

Este filósofo considera, al igual que Marchesano, que a veces necesitamos de dispositivos muy concretos que sustenten tales experimentaciones, que hagan frente a lo que sucede, teniendo como trinchera, la de aliarnos en buenos encuentros, generando una biopotencia: en donde está en juego la vida, la creación, la ética, la politicidad, las danzas, la performance, etc.

Turbonada



Turbonada. Foto versión diurna tomada de: Foto de Juan Angel Urrozola

Dicha pieza creada a partir de un gran turbo, como pretexto de pararse desde la fisicalidad para enfrentar juntos la distopía, tuvo distintos periplos, a saber:

su residencia en GEN y su correspondiente muestra diurna, proyecto ganador de los FCC edición 2017, categoría Danza.

A su vez, Turbonada formó parte del ciclo Bitácoras dedicado a Mariana Marchesano del INAE, y participó del FIDCU, versión nocturna.

Acerca del proceso del trabajo de Turbonada la filósofa y performer, Paola Pilatti nos dice lo siguiente:

Entre la turbación y la turbonada nos armamos y desarmamos, devenimos relámpago o mar en calma, desierto y espuma, humano animal y cyborg. Encontramos en nuestro vacuo las de soledad lo que finalmente queremos decir, o algo que se le aproxima, y nos encontramos. En la empatía delicadamente construida entre seres extraños que conviven en su extrañeza, que desertan juntos y se encuentran en la deserción - aunque no deserten de lo mismo o no vayan hacia los mismos lugares - nos reconocemos y nuestros cuerpos irradian los lugares que habitaremos. Son esos cuerpos irradiando utopías los que impugnan lo real, en el desencuentro y en el encuentro, en los contras lugares que cada uno de nosotros crea.

Siguiendo lo que dice Pilatti, aparece la idea de utopía y los contra lugares, creando desde su fisicalidad, que primero se reconocen como seres extraños, para desembocar en el reconocimiento de la singularidad del otro.

Diría yo, potenciando el lugar del otro, si bien el gran turbo generaba la visión de la precariedad de los cuerpos, luego seguía la visita de los cuerpos de los performers transformados desde su lugar. Aquí aparece nuevamente la idea de potenciar la heterogeneidad del otro, en donde no aparece la homogeneidad.

Si bien esos cuerpos son atravesados por una turbonada, también salen de ella, mostrando cada uno, desde su singularidad la posibilidad de una utopía o cómo hacerle frente a la distopía desde los cuerpos.

Mientras que Marchesano en el 2017 desde la bitácora realizada por su trabajo de creación en relación con Turbonada, dice lo siguiente:

Lo de Turbonada venía por el lado de considerar algo, como el viento, que exceden a los cuerpos: fenómenos meteorológicos, situarnos ahí y hacerse la pregunta: ¿qué les sucede a

los cuerpos frente a un clima hostil?: el propio ruido, el propio viento genera un estado.

Marchesano sentencia*: en este mundo que parece una distopía (…) qué pasa si vamos a ese lugar (…) la idea de la utopía o el deseo es una pregunta que siempre está, lo que nos atraviesa políticamente. Más allá del arte o de la danza, de la performance, o lo que sea que hacemos siempre está la pregunta: ¿qué hacer con esto que nos pasa? (…) estar a la intemperie (…) ¡cómo lidiar con esto que tenemos: nuestros cuerpos!* (Marchesano, 2017)

Acerca de su proceder, Marchesano dice lo siguiente: *…también son trabajos muy horizontales, traigo premisas, pero se discuten (…) somos todos muy activos y proponemos (…) no es que venga con una idea y vamos a hacer tal cosa, sino que estoy permeable a los que también los otros proponen…*

Es claro que la búsqueda de Marchesano es la de instalar, en Turbonada, una fisicalidad, sin ser representativa.



Turbonada (versión nocturna). Recuperada de la web: Foto de Juan Angel Urruzola

Atlas para existir

Atlas para existir fue una obra en plena pandemia: tapabocas, distanciamiento social, clases y obras de danza por zoom, etc. Si la distopía, de la cual hablaba Marchesano en *Turbonada*, en 2020 se nos hizo patente en todos los planos de la vida. Siguiendo el término de Foucault (1992) la biopolítica: ésta se hizo lucir, por esos tiempos con sus mejores lustros: nos controlaban la vida. Teníamos miedo de encontrarnos, de tocarnos, de besarnos, etc.

En octubre del 2020 nos encontramos en la Zavala Muñiz del Teatro Solís, para asistir a este recopilatorio que Marchesano hizo de sus últimas creaciones en un presente distópico, nada de serie de ficción, el mundo se había convertido en un lugar árido para vivir.

Los convocados en esta ocasión, ya formaron parte de otras investigaciones - creaciones: Belbussi, Falkin, Parrillo, Jaime, Pilatti, Ibarlucea y Sagario. Quizás, y sin quizás, Marchesano necesitaba personas que ya habían habitado sus anteriores registros de puestas a partir de lo kinestésico.



Recuperado de la web: Foto de Paola Nande

En la página web encontramos esto:

…no cabe en un museo, esto que hacemos. cabe, quizás, en el tiempo. pero no en un tiempo cronologizado, domesticado no. sólo sabe existir en una temporalidad impura, en la densidad de la carne, en los estratos que hemos dejado afectar en cada encuentro, en la memoria del placer, en la sensación que insiste en perdurar. y no están difícil convocar ese vértigo de la escena, la potencia del colectivo, la adrenalina, el amor, los pensares, las pruebas, las resoluciones imposibles, las ideas ridículas que se tornan acontecimiento, materia, espesura. en el camino nuestros cuerpos devinieron palimpsestos se llenaron de marcas, tachones, delicadezas, ternuras, hendiduras, violencias, desesperaciones. han danzado y han sido danzados. Han sido interpelados, percibidos, exhibidos, nombrados, negados. quizás danzar tiene que ver con convocar esa memoria revoltosa y revuelta, y colisionarla con la contingencia. quizás también es cartomancia, pronóstico revelación, conjetura, imagen, conjuro. danzamos lo que fuimos para ajustarnos a lo que está siendo, a lo que será. y disponer el cuerpo, danzar, es siempre acontecimiento político, pero demasiadas veces obliteramos la danza con la pretensión del discurso. es que nos urge hallar nuevas operaciones para abordar un mundo en llamas, organizar nuestro pesimismo, crear posibles.

podríamos comenzar por desbaratar la imagen del apocalipsis que nos imprimieron, la narrativa omnipresente del fin del mundo, podríamos intentar interrumpir los síntomas del desasosiego ensayando danzas que no nos salvarán, pero sabrán interrogarnos, reunirnos, afectarnos. podríamos abocarnos a la creación de un mundo otro y al menos por un rato creernos esa ficción, inscribirla en nuestra carne, y luego simplemente replicarla

Me quedo con esta frase de la sinopsis: *danzar, es siempre acontecimiento político (2020),* y en ese tiempo de pandemia era una acción para contrarrestar tanto encierro, tanta soledad.

Dicha obra fue un alegato de demoler tanta piel sesgada de la peor biopolítica.

Los bailarines se tocaban, pero los espectadores no, más allá del tapaboca mediante. Los espectadores estábamos separados entre dos sillas, en duplas, para no propagar el virus. Lo que pasaba era real: los artistas no tenían los teatros a su disposición en forma completa para sustentar sus puestas; las medidas tomadas por el gobierno eran escasas, la incertidumbre primaba.

Dicha puesta de Marchesano, fue un bálsamo para los que necesitábamos proximidad. En "Atlas para existir" se recupera material del pasado para resignificarlo y sabernos vivos entre tantos contagiados. Nos encontrábamos en un mundo casi distópico, y con buen tinte, Marchesano nos proponía una guía para sobrevivir, una guía para seguir existiendo: retomando elementos de obras anteriores.

A lo propuesto por "Atlas para existir" se me vienen tres autores: Victoria Pérez Royo, André Lepecki e Hilda Islas.

Pérez Royo (2010) comenta y desarrolla como existen abordajes contemporáneos en la danza, que intentan generar una suerte de recuperación del pasado, pero no en términos de apropiación, sino que el artista se vuelve en un investigador crítico, utilizando su propio cuerpo para conformar una nueva noción de archivo: el bailarín archivista, el cuerpo archivo.

Esta posibilidad, que en la contemporaneidad un creador– coreógrafo se vuelva en una especie de historiador del y desde el cuerpo, vuelve a la danza contemporánea en una poderosa herramienta de investigación crítica epistémica de cómo se ha constituido el cuerpo de la danza en el pasado.

En el caso de "Atlas para existir" es claro que no es el bailarín solo un cuerpo archivo, sino que es que a partir de estas uniones de *LC* o *PI* que la comunidad o el colectivo recupera su arsenal memorístico para poder existir.

Es una antología surgida en tiempos difíciles para poder encontrarnos.

Si bien la teórica española recientemente mencionada, habla de la posibilidad de que un creador o creadora archive, aquí asistimos a una plataforma que intenta sobrevivir, trayéndonos y mostrándonos un archivo de sus últimas creaciones para sobrellevar tiempos complejos a partir de la memorística colectiva.

Al mismo tiempo, Lepecki con su término “deseo de archivo”, considera que en *la actualidad existe una suerte de modos singulares de politizar el tiempo y las economías de la autoría* (2003: 79). Lepecki establece su término*: deseo de archivo* y cómo en la contemporaneidad es frecuente que los coreógrafos tomen obras del pasado para capturarlas y recuperarlas del pasaje del tiempo, o como, también para generar una resignificación de sus potenciales virtuales.

De ningún modo piensa, este teórico brasilero, que estamos frente a motivaciones paranoicas y melancólicas, sino que el cuerpo del bailarín, o en este caso de la plataforma de investigación mencionada, se transforman en un archivo creativo y transformacional.

La investigadora mexicana Hilda Islas considera que en la contemporaneidad hay una tendencia de volver al pasado para recuperar de forma kinestésica, y a la luz de la obra que tenemos entre manos: sería una recuperación colectiva de lo que ese cardumen de performers ha logrado en sus aventuras coreográficas anteriores.

El artista es un historiador que entiende el pasado como algo que está vivo, que influye en el presente y se reactiva en el presente. (Islas, 2016: 56)



Recuperado de la web: urruzola?pgid=kgusqkgb-f1f0ba0d-fb0b-4c29-92b6-777332cde5e8

Foto de Juan Ángel Urrozola

La autora mexicana consideraría a los performers como *apropiacionistas*, por la capacidad de una re-posición de obras anteriores, y realizar una nueva composición en un sentido psicomotriz y kinestésico.

La propuesta islasiana es la de conformar una actividad reflexiva sobre una zona experiencial que derrame los alcances artísticos, para vincular y estetizar la vida cotidiana. En este sentido, nuestra autora remite a Guattari para dar cuenta de las implicancias ético – políticas (políticas –poiéticas) de la noción (reflexiva) – experiencia (estetizante) de la traducción performática, y de cómo repensar la vida en común a partir de nuevos modos de subjetivación que requieran atender lo micropolítico en un contexto dominado por la homogeneización.

A la obra" Atlas para existir" le diría gracias por existir, y como dice Islas: *cómo repensar la*

vida en común, en esos tiempos distópicos.

Capítulo 12: Diálogos Montevideo 2007/2008

En este capítulo, que expondré a continuación, las coordinadoras de Diálogos Montevideo, Paula Giuria y Claudia Pisani narran sobre la primera y segunda edición de dicho evento, así como la novedad que representa para la comunidad de la danza uruguaya, la posibilidad de generar dicho espacio de reflexión, a propósito, dicen:

Diálogos Montevideo (...) se recogen los aportes de las experiencias anteriores para formular una versión propia en relación con el contexto uruguayo. Se presentan obras en proceso, con una posterior puesta en común y análisis de las estrategias de creación utilizadas. (…) Diálogos Montevideo 2007 se lleva a cabo en el Centro Cultural del Ministerio de Educación y Cultura, el cual brinda una propuesta inédita de intercambio y reflexión para la comunidad de la danza de Uruguay. En estas jornadas se presentan obras, se intercambian análisis, se elaboran textos, se imparten cursos y, sobre todo, se debate con la intención de escudriñar colectivamente, desde múltiples perspectivas, los enfoques diversos de la creación y de la intelección dancística, ya que es común la idea de que la danza es un buen y desafiante mirador para interrogar y ser problematizado el mundo. (Pisani y Giuria, 2007: 2)

En ocasión a la segunda edición de "Diálogos Montevideo "en 2008, Pisani y Giuria, nos narran los propósitos de este, en donde términos como: desprenderse del ego, colaboración y apuestas sociopolíticas, tejen el siguiente texto para dar cuenta del anhelo de las coordinadoras:

Esta iniciativa de colaboración pone en juego la confrontación entre práctica y teoría, aparecen diferentes enfoques, dialogan diferentes saberes y, como en otras instancias donde lo diverso se hace presente, la complejidad también aparece fuertemente.

(…) Esta tarea obliga a desprenderse del ego y abrirse a la escucha, intentar no perder objetividad. El objetivo es esclarecer herramientas y modalidades de creación– producción; también fortalecer espacios colectivos de colaboración que permitan a los artistas exponer y compartir sus visiones e iniciativas, sus apuestas tanto teóricas como sociopolíticas y artísticas. Conocerse entre personas (pares) y métodos de trabajo y sumar conocimientos conectando los saberes que desde ámbitos independientes se descubren, elaboran,

producen. (Pisani y Giuria, 2009: 137)



Afiche de Diálogos Montevideo 2008 vía email

La RSD (Red Sudamericana de Danza) fue una posibilidad que vio Natacha Melo (gestora e investigadora uruguaya), que estaba viviendo en Europa y vio posibles fondos para inyectarlos, y conectar a los países en Latinoamérica.

Acerca de la RSD y su impacto en la danza uruguaya y regional, Claudia Pisani nos narra:

> *Desde el 2002 ha sido valiosa la experiencia de la Red Sudamericana de Danza, su democratización de información y su aporte en cuanto a metodologías de trabajo colectivo, incentivando nuevas miradas para el desarrollo del medio y viabilizando la articulación de actores culturales locales y regionales.* (Pisani, 2008)

En ese momento no existía una comunicación regional, y armar una plataforma que generara la misma fue la génesis de la plataforma, a saber http://movimiento.org/.

Hasta ese momento existían redes afectivas que posibilitaron los intercambios, pero con la plataforma se concretaba un vínculo regional de comunicación horizontal donde se pudiera colectivizar. En tanto, la característica de su supuesta horizontalidad, Pisani lo pone en duda: siempre existen tramas de poder que hace que ciertas danzas estén más legitimadas que otras (2022).

En la entrevista que le realicé a Pisani contaba los inicios del formato Diálogos, a saber:

> *La idea fue de Lucía Russo (…) después se hizo una primera experiencia, creo en el 2006 en Buenos Aires y en México también, y ese mismo año hubo un encuentro de la Red en Venezuela y dentro de las posibilidades que propusieron de acciones de colaboración y articulación regional que tuviesen que ver con procesos de creación. Lucía comentó este formato y se tomó un acuerdo de replicarlo en algunos lugares.* (Pisani, 2022)

Diálogos Montevideo 2007 / 2008 fueron dos emprendimientos donde confluían obras o fragmentos de obras dialogando con teóricos de la región.

En su primera edición se mostraron fragmentos de obras, entre ellas se mostraron piezas coreográficas de Verónica Lena y Ana Penadés, Carolina Besuievsky, Valentina Bidart, Daniela Pássaro, entre otras; y como teóricos se encontraban el mexicano Javier Contreras, la uruguaya Elisa Pérez Buchelli, el cubano Noel Bonilla, entre otros. Estos encuentros fueron caldo de cultivo para numerosos creadores del medio uruguayo que necesitaban un fundamento crítico, y su correspondiente reflexión, sobre prácticas de creación, así como de sus obras. En la siguiente edición, las obras se mostraban enteras, para luego, por las mañanas tener la posibilidad de reflexionar sobre las mismas.

Recuerdo la participación de la chilena Paulina Mellado, el venezolano Félix Oropeza, el brasilero Marcelo Evelyn, las uruguayas Federica Folco y Florencia Martinelli, el argentino Lucas Condró, los uruguayos Pablo Muñoz y Marcelo Marascio mostraron sus obras, entre otros. Como teóricos estaban el argentino Silvio Lang, la brasilera Nirvana Mariño, entre otros. Es dable considerar que tanto en la edición 2007 y 2008 los diálogos eran abiertos a la comunidad.



“Mono” de Marcelo Evelin Recuperado de la web: https://arteactual.ec/mono-marcelo-demolition-inc-nucleo-de-criacao-do-dirceu/

Acerca de estos encuentros, sobre los modos de producción en danza contemporánea, donde se apuesta al pensamiento colectivo, es evidente que la danza contemporánea regional no debe anclarse como entelequias, sino que conllevan una apuesta epistemológica, o como dice el investigador mexicano Javier Contreras Villaseñor: la danza es una visión epistemológica del mundo (2008)

Más allá del estado regional, y dependiente de la RSD, Pisani y Giuria se encargan de situarlo a la medida del medio de la danza uruguaya: carente de institucionalización de estudios superiores en danza, con lo cual constituía una primera aproximación a la reflexión y a la posibilidad de tomar a la danza contemporánea como capaz de intelección con el sitio: una danza contemporánea situada en la región, no desconociendo la colonialidad en su hacer. Este último rasgo se hace patente en la página de la RSD, en la cual el sociólogo portugués Bonaventura do Souza Santos aparece con su término: epistemologías del Sur (2011).

Claudia Pisani nos cuenta cuales fueron sus primeros pasos para realizar el evento a la uruguaya. Dicha hacedora uruguaya narra cómo toma las riendas para replicar la experiencia en territorio uruguayo. En ese entonces, Tamara Cubas estaba dirigiendo el espacio “Plataforma” en lo que hoy en día es el “Espacio Idea”, para ver si había apoyo para realizar dicho evento. Al mismo tiempo, Pisani comienza a pensar quiénes podían formar parte del equipo, a lo cual se le viene la artista Paula Giuria, quien con la obra “Trust me” de Martinelli,

Arobba y Giuria ya habían participado del evento en otros países.

Paula Giuria ya había participado en el encuentro de apertura en Buenos Aires, Argentina; por tanto, era una persona ya conectada al proyecto. Por aquel entonces Giuria no formaba parte de la RSD, pero a Pisani le pareció una persona interesante, pues había ciertos vínculos afectivos, estéticos; en fin, una persona que podía tener un buen diálogo.

La primera edición de Diálogos Montevideo se realizó en Plataforma, conformado por un grupo de artistas nacionales que quisieran mostrar sus obras; y también otros grupos de individuos que se ponían en el lugar de observadores de las piezas dancísticas y así generaban devoluciones a las mismas.

Los principios vertebrales que tuvieron ambas ediciones eran la de compartir, reflexionar y vislumbrar a la danza contemporánea como un medio de conocimiento y político para transformar lo real. En la primera edición, las devoluciones de los observadores o teóricos era la de encauzar y retroalimentar los procesos creativos.

Tanto en la edición de 2007 como en la del 2008, las tramas de poder evidenciaron, como dice Foucault (1992), que el poder está omnipresente; en donde no faltaron juicios valorativos, tanto positivos como negativos, escenas de rispidez, llantos, enojos, etc. Recuerdo el enojo de un creador hacia un crítico que duró todo el evento. Pero también reflexiones profundas e intercambios futuros entre los miembros latinoamericanos que conformaron las mismas.



Foto recuperada de la web: https://www.alternativateatral.com/obra13677-bajo-el-mediodia

A propósito de porque la RSD contiene o no contenía a colegas de América central y del norte, como los colegas mexicanos, Pisani contesta:

En realidad, yo creo que lo de "Red Sudamericana de Danza" fue una estrategia inicial, pero siempre la voluntad fue que fuese una red latinoamericana, y después una red articuladora de vínculos iberoamericanos (…) (Pisani, 2022)

Pisani deja en claro como la RSD siempre fue concebida como multiplicador, pasando de Sudamérica a Latinoamérica, para luego ser Iberoamericana.

A propósito, se me viene los diálogos de percepción, de Anadel Lynton, donde uno nunca comenzaría con un juicio de valor, sino que comenzaría con una pregunta para conocer sobre el proceso de creación, y no abordar la obra con un juicio de valor, tanto negativo como positivo.

Recuerdo mi estadía en la MID en 2018, donde la propia Anadel nos decía: yo no puedo enjuiciar una obra de ballroom diciendo, (parafraseando a la maestra): *esto no pertenece a este sitio, sino que debe solo mostrarse en un recinto para el mismo*

Esto genera un efecto sobre los bailarines y los creadores de negación, y un rechazo absoluto de lo que acaban de mostrar.

Lynton con este proceder nos deja en claro que todas las danzas son posibles, y que cuando uno ingresa a una obra o a un proceso, lo que debe de hacer es en un formato de pregunta, dejando en claro el valor sobre lo que se acaba de mostrar.

Por lo tanto, el procedimiento de Lynton, es bien distinto a lo que sucedía en Diálogos. Al mismo tiempo la propia Lynton considera que las preguntas deberían de realizarlos los creadores al público, nuevamente planteaba algo bien alternativo de lo que sucedía en los encuentros organizados por la RSD (Red Sudamericana de danza) en donde los teóricos y/o creadores comenzaban el diálogo con juicio de valor de la obra a analizar.

Si con los "diálogos de percepción" se abría al diálogo con todo tipo de danza, lo que se produjo en los Diálogos de la RSD sucedía lo contrario. A pesar de su principal cometido era *desprenderse del ego y ser objetivos* (2007), se generaban discursos cerrados al habla desde miradas obtusas. Parafraseando a la propia Giuria, *los diálogos no salían del todo bien* (2023).



Carátula de publicación de la edición 2007. Recuperado de: http://movimiento.org/profiles/blogs/publicacion-dialogos



Anadel Lynton. Recuperada de la web: https://cuerpoaldescubierto.wixsite.com/festival/homenaje

Baste recordar el acontecimiento sucedido en México cuando un agente importante del campo de la danza sudamericana ve las danzas contemporáneas mexicanas, parafraseando a

Vallejos (2020), como “anticuadas” dentro de un canon universal, recomendando que llamen a maestros europeos para volverse más de avanzadas, marcando un sentido teleológico sobre el desarrollo de las danzas.

Este evento demuestra dos cosas, a saber: el sesgo de cómo vemos las danzas diría el epistemólogo Kuhn, cuando uno se haya en un paradigma le es imposible comprender (tras el concepto de inconmensuralidad de un paradigma) al otro. Por otro lado, lo planteado por Vallejos sobre la colonialidad y dependencia con los países centrales, y no solo de los países como USA y en Europa, sino que la colonialidad se da entre los propios países latinoamericanos.

Kuhn considera ejemplos de paradigmas; la física de Aristóteles, la astronomía de Tolomeo y su contraria, la de Copérnico, defendida por Galileo; la física de Newton, y la química de Lavoisier, entre otros. Se trata de grandes obras a cuya sombra se realiza lo que Kuhn llama la ciencia normal, es decir, la investigación científica que progresivamente va completando el paradigma, al que toma como punto de partida y no se permite cuestionar.

Un paradigma puede mantenerse durante siglos sin que surjan anomalías, es decir, sin que se observen o descubran hechos que contradigan las afirmaciones fundamentales del paradigma. Cuando aparecen anomalías, la reacción inicial de la comunidad científica, es decir, de los científicos que educados en cierto paradigma realizan la ciencia normal, es tratar de negar la existencia de las anomalías, para ello pueden impugnarse las observaciones o las mediciones o los instrumentos, etc. También puede intentar corregirse el paradigma para que dé razón de las anomalías. Pero si las anomalías se acumulan, se produce una crisis de confianza en el paradigma, y una parte de la comunidad científica busca un nuevo paradigma alternativo capaz de dar razón de las anomalías observadas. Si se encuentra un nuevo paradigma, se producirá una revolución científica, es decir, una suerte de rebelión contra el paradigma anterior que lo declara inválido y caduco.

Kuhn ha llamado la atención sobre los aspectos sociales de la ciencia, mostrando que en la concreta producción del conocimiento científico juegan un papel importante las comunidades científicas y sus prejuicios y que, aunque la ciencia busca superar los condicionamientos ideológicos, no siempre lo logra.

Es así, como podríamos decir que los sudamericanos (o algunos) ven con ciertos lentes paradigmáticos a la danza contemporánea mexicana, y la prejuzgan sin poseer conocimiento de su rica historia. También, vale aclarar, como los mexicanos (algunos) sobrevaloran la danza sudamericana bajo estos lentes kuhnianos.

El propósito es: sacarnos los lentes, dejar de lado la inconmensurabilidad de los paradigmas, y reconocer las fecundas, densas y complejas historias de Nuestra América (Martí, 1891).

Por otro lado, el teórico argentino Vallejos (2020) considera el canon estético que se establece como norte. Parafraseando digo: somos presas de una colonialidad, que no solo se da desde los países centrales a los periféricos, sino que también se da para el adentro de los propios países centrales (y para el adentro de los países periféricos también), como prácticas de perversidad y de legitimación. O sea, cuando sucedieron estos hechos acaecidos en el evento Diálogos: cuando los sudamericanos veían y juzgaban a los colegas mexicanos; estamos frente a un sesgo de colonialidad y de mantener el canon estético (Vallejos 2020), y de perpetuar en nuestro continente las lógicas opresoras de qué se debe de presentar, y de qué cuerpos y qué danzas son legitimadas.

Más allá de esto, la RSD sumó gente, creó encuentros (uno de los más poderosos fue Diálogos), y generó lazos que se sostienen hasta hoy en día. Por más que, a veces los lentes paradigmáticos y los cánones estéticos, nos llevan a no coincidir en algunas consideraciones, lo primero que deberíamos entender que pertenecemos a un lugar del mundo saqueado, y somos nosotros lo que podemos devolverle la dignidad identitaria a través de la trinchera de la danza y generar una danza latinoamericana, así como existe una literatura latinoamericana.

Celebro todo lo hecho por la RSD, a pesar de ciertos malestares, nos ayudó a conocernos más, y establecer canales de diálogos entre latinoamericanos que permanecerían imposibles sin este canal comunicativo y de red colaborativa.

Capítulo 13: Seminario sobre metodologías y prácticas de creación en danza contemporánea.

En búsqueda de conformar comunidad a partir de la problematización de prácticas de creación y metodologías en danza contemporánea se gestó un núcleo de hacedores, a partir del apoyo del FCC, edición 2007, coordinado por Carolina Silveira, Claudia Pisani y Paula Giuria.

Es dable aclarar que el monto ganado por la tríada conformada por: Silveira, Pisani y Giuria, fue mínimo para el despliegue que conllevó el seminario, a saber: 4 meses de investigación profunda, tutores que seguían los procesos, muestras en distintos lugares de Uruguay y la escritura de un libro.

A propósito de la organización del mencionado Seminario, ganador de los FCC en la edición 2007 y realizado en 2008, Giuria nos relata:

> *…nosotros en el marco de la Red Sudamericana de Danza, te acordás de los Diálogos que veníamos haciendo en varios países que tenían como deseo unir la teoría y la práctica. Entonces llamábamos teóricos y ciertas obras para versar sobre ellas. Estos encuentros diálogos estuvieron buenísimos, pero nunca salían del todo bien.*
>
> (Giuria, 2023)

Como nos comentó Giuria los “Diálogos” organizados por la RSD las cosas nunca salían del todo bien.

Digamos que ciertos agentes importantes de la región no podían desprenderse del ego, a pesar de que era una de las consignas deprenderse el ego y ser objetivo; hacían que los “Diálogos” que, en forma paradigmática, tuvieran cierto matiz de rispidez y tramas que hacía no dialogar entre agentes importantes de la región.

Este “Seminario sobre metodologías y prácticas de creación en Danza Contemporánea” (desde ahora Seminario) planteó otra cosa: meses de intercambios que conllevó a un aprendizaje colectivo, y todas las obras correspondían a uruguayos. Esto hizo, que no existieran en el “Seminario” escenas de confrontación, como si sucedía en “Diálogos”. Mas, como dije antes, muchos componentes tomaron al Seminario como fuente de aprendizaje en todos los meses que llevó dicho evento. Dicho evento fue abierto al público en general, pudiendo participar en las muestras de los intersticios de la creación.

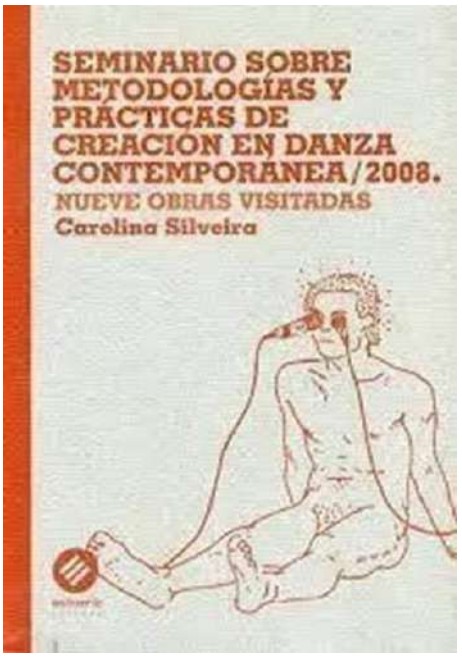
Como dice Sánchez Vázquez (2002) lo privado se volvió público, al mostrar los intersticios de la creación, y sus correspondientes metodologías, era, de alguna manera hacer público, algo que por lo general se hace de manera privada.

No estamos, según esta perspectiva, de repetir la ética kantiana con su deber ser y el imperativo categórico que se encierra en sí mismo y no sale a la plaza pública. Ni tampoco estamos para recibir consejos de Maquiavelo, y jugarlas las mejores cartas para obtener más poder.

Evidenciar estas éticas– políticas, y dejarlas de lado, nos devuelve la eticidad y la politicidad de la mejor manera para construir un lugar donde quepan todos: saltando de la privación a la esfera pública: estoy haciendo mi vida, no solo desde el encierro de mi casa, sino también en la calle, en una plaza pública, recuperando principios marxistas (no hegemónicos), socialistas, de democracia real, etc.; parafraseando a Sánchez Vázquez.

Y esto se hizo patente en las muestras dentro del Seminario (las cuales eran abiertas al público), como en la parte de las muestras de obras en distintas partes del Uruguay. En dicho seminario participaron grupos de: Cerro Largo a cargo de Triana Fernández, de Maldonado a cargo de Mónica Secco, y de Montevideo los restantes: ATP de Tamara Cubas, Polifónica de Pablo Muñoz y Marcelo Marascio, Elizabeth Favat, Ana Penadés, Eugenia Silveira y el colectivo ATE.

Carolina Silveira en 2009 edita un libro llamado: “Seminario sobre metodologías y prácticas de creación. Nueve obras visitadas”, sobre todos los procesos, con colaboraciones de Pisani, Giuria, Pablo Albertoni y Claudia Pérez. Mas, la gran aventura de plasmar los procesos se dio de la pluma de Silveira.



Carátula del libro del Seminario. Recuperado de la web: https://pmb.parlamento.gub.uy/pmb/opac_css/index.php?lvl=notice_display&id=59421

Dicho seminario es deudor de dos antecedentes claros, por un lado, el evento Diálogos 2007, y la visita por parte de Silveira a los encuentros de reflexión organizados en Chile por la creadora e investigadora chilena, Paulina Mellado.

El seminario fue un claro ejemplo de producir comunidad, de compartir las prácticas de creación, de desnudarse frente a los de más pares, de vislumbrar que nosotros como comunidad de la danza contemporánea uruguaya teníamos algo para decir.

Según Giuria hubo muchas obras que le causaron sorpresas en los procesos de muestras, vaste recordar que cada uno de los proyectos debían de presentarse durante cuatro muestras, para luego realizar conversatorios sobre las mismas, y por último realizar muestras, en distintos puntos del país del resultado final.

Polifónica de Muñoz y Marascio fue según su criterio la más permeable, pues ambos creadores provenían de la danza moderna y la clásica. Lo anteriormente dicho es debido, según la entrevistada, es que la dupla de creadores antes mencionada, poseían una libertad artística; *como un delirio creativo que al mismo tiempo se convierte en algo super interesante* (Silveira, 2023).



Afiche de las muestras de las obras del Seminario. Recuperado de email que promocionaban dichas muestras. En la entrevista realizada a Silveira en agosto del 2023, elijo previamente a la misma, dos procesos de los cuales me resultan opuestos en su manufactura: ATP y Polifónica. Fueron dos procesos que llamaron la atención; por un lado, ATP y su despliegue teórico, y por el otro la incertidumbre que causó Polifónica al provenir de técnicas y estéticas distintas al resto de las creadoras.

Según ATP, Silveira dice lo siguiente:

> *… tiene que ver con la propia producción teórica de Tamara (…) el libro no intenta ponderar ninguno de los procesos (…) y justo da la casualidad de que, en el proceso de Tamara, ella hizo mucha producción y eso me dio más material (…)* (Silveira, 2023)

Silveira nos narra el interés sobre Polifónica, diciendo lo siguiente:

> *… Ya no eran tan modernos en ese momento. Para mí eran re bizarros, eran recontemporáneos (…) A mí siempre me resultó inquietante y difícil de desentrañar* (Silveira, 2023)

La inquietante diferencia entre un proceso y el otro: es que uno parecía, desde la primera muestra que ya tenían la obra hecha, y los tres performers: Turenne, Jaime y Marchesano no hacían más que obedecer.

En cambio, el proceso de Polifónica fue bien distinto, los roles estaban borroneados, y se dejaban penetrar por todos los comentarios que les hacían, para luego incorporarlos a la obra.

En la permeabilidad del proceso de "Polfónica", recuerdo cómo nos dejábamos penetrar por la perspectiva de Pisani, el email de Cubas, el entusiasmo de Naser y Giuria, y los consejos de la tutora fenomenóloga, Ana Corti.

Es interesante comentar como la propia Silveira nombra a los capítulos condensando cierta perspectiva de las obras. En el capítulo 1 titula a "ATP": "Harás siempre lo mismo" y en el capítulo 2, titula a Polifónica: "La danza del entre".

Luca Naser y Tamara Cubas en la edición de "Cuerpos y Objetos" del MEC (Ministerio de Educación y Cultura) toman cinco obras (entre ellas Polifónica) para analizarlas en un apartado que lo titulan: *Un arte que (se) piensa en la acción*. Por tanto, elijo para desplegar, pensando en las metodologías y procesos de creación bien disímiles, a ATP y a Polifónica, dejando el plano ético – político librado a los posibles lectores de esta tesis.

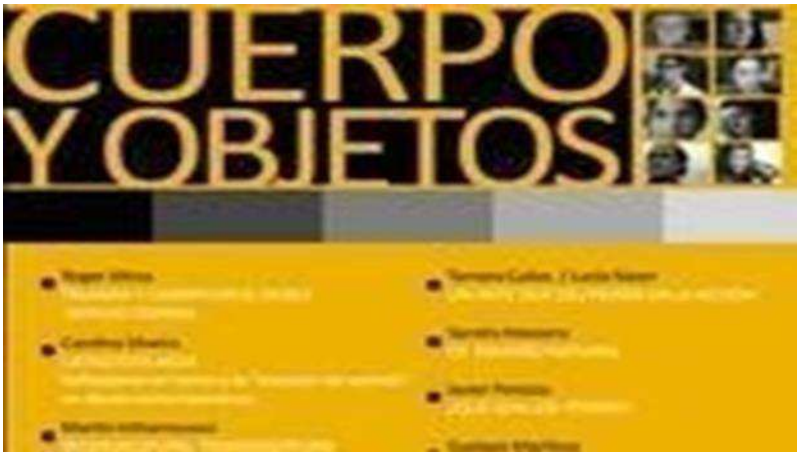


Foto recuperada de la web:
https://icau.mec.gub.uy/innovaportal/v/44939/41/mecweb/revista:-cuerpo-y-objetos?contid=35401&3colid=35401

En primer lugar, tomo el relato de Naser y Cubas que narran sobre el proceso de Polifónica, y otro sobre ATP, elaborado por mí en el transcurso de la MID en el campo de investigación y creación, con el capítulo de Silveira que escribe sobre dicha obra.

En relación con la puesta de Muñoz y Marascio dicen lo siguiente:

Polifónica es una obra en proceso que se interesa por la confusión, perplejidad o caos absurdo que caracterizan a la contemporaneidad y la creación artística. Situándose como sujetos en tránsito entre la escena y la vida, los creadores se plantean los límites entre ambas y las lógicas que caracterizan a cada una de ellas. El planteo de Polifónica aparece como metadiscursivo, también, ya que el discurso que se construye en la obra es referencial y su referente es otro "discurso", que hará las veces de discurso objeto. En este caso los creadores indagan en torno al discurso artístico, y se preguntan por los espacios de caos y fragmentación en los procesos de creación artística y los intersticios entre vida y escena, sobre la identidad del artista y de las relaciones entre arte y vida, enfocadas desde una perspectiva vivencial. La relación con el otro, espectador, colega o el sí mismo objetivado, aparecen como tejido de esta propuesta. En el blog de la obra nos cuentan: "Lo que denominamos 'conciencia esquizofrénica', que más que conciencia sería estar, sería la imposibilidad de separar un mundo del otro, como cargarle a lo real todos los elementos de la ficción, no desprenderse nunca de lo construido en escena, como así también depositar en la ficción todo lo real: los anhelos, las emociones, la persona, la individualidad, etc. De este 'estar esquizoide' se desprende al mismo tiempo la pérdida de la individualidad o la pérdida en el otro. Depositar tanto en los demás, en sus miradas, que se pierde lo personal." La propuesta aborda estas relaciones y se presenta en una estructura fragmentada, caótica, absurda, donde ni siquiera los pedazos de polifón que pueblan la escena tienen un claro papel o significado. En el proyecto de la obra, Marcelo y Pablo aluden grandes temas de la creación artística, que son abordados a partir de su propia situación y experiencia.

Cuestionan los límites entre realidad y ficción y se plantean la relación dinámica e inclusive simbiótica que existe entre ambas. Problematizan, además, los lenguajes que componen su repertorio o formación como bailarines. La tensión entre los principios de la danza moderna (su formación de origen) y la contemporánea converge en sus cuerpos y plantea preguntas sobre la formación e información presente en los mismos y sus implicaciones en el proceso de investigación del movimiento. Los creadores se refieren a este aspecto como una epistemología corporal, a la que buscan aproximarse para deconstruir, produciendo una observación sobre el propio cuerpo y lenguaje artístico. Según sus creadores, en Polifónica "[…] la temática macro da cuenta de los cruces que se puede tener entre lo real (la vida cotidiana, las relaciones interpersonales, las emociones, etc.) (y) la ficción (las puestas escénicas, los lenguajes, los proyectos, etc.). Dentro de ella aparece, como un tema atrapante, el de investigar sobre los distintos lenguajes de danza, investigar sobre la constitución de ser bailarines por poseer determinadas herramientas corporales". En los

ensayos abiertos que hemos presenciado, notamos algunas características relevantes; antes de mostrar el material sobre el cual están trabajando, le dedican un tiempo importante a traer al espacio escénico establecido la representación del ambiente de ensayo.

Polifónica 2008 https://polifonicadanza.blogspot.com/



Foto: Lucia Garibaldi

Botellas de refresco, mate, ropa, sillas y otros objetos son colocados obsesivamente cada día, creando incluso para algunos de los espectadores la sensación de desprolijidad, desatención, del espacio visual. La escena transita entre momentos identificables como "danza", interrumpidos para la preparación que la próxima escena demanda, en los cuales realizan acciones en una dinámica que parece extra escénica y que visibilizan el proceso de montaje y preparación. Ciertos estilos de danza se citan para ser parodiados, no tanto a través de su deconstrucción en el cuerpo, sino en su inserción en un discurso que parece incompatible con las premisas estéticas y conceptuales delballet o la técnica de danza moderna. (Naser y Cubas, 2009: 42 y 43)

ATP de Cubas

Performers: Marchesano, Jaime y Turenne.

Harás lo que yo te pida (es la frase con la cual titulé al trabajo)

A propósito de mi transcurrir en la MID, en el semestre 1, en el campo 2, me encuentro con la tarea de visualizar una obra a elección con un apartado donde se dirimen ciertos postulados metodológicos de la creación de esta. Una de las obras era ATP de Cubas con el correspondiente capítulo de Carolina Silveira desde el libro del Seminario.

En un primer momento pensé: no puedo ser tan autorreferencial, para luego darme cuenta de que al realizar dicha tarea con los parámetros antes mencionados estaba avanzando en mi terreno de estudio. Es así como decido transitar por periplos conocidos, para poder revisitarlos

desde mi lugar de investigador maestrando, y de alguna manera como representante de la danza uruguaya.

El texto que escribí dice lo siguiente:

La materialidad y los discursos que permean en la construcción de obras

O el caso de ATP y la radicalidad de la materialidad, o cómo los discursos permean en el quehacer dancístico.

La directora escénica uruguaya considera que parte de la “no idea” para generar un campo de experimentación, en donde plantea un diálogo imaginario con diversos autores y teóricos, como Bacon, Barthes, Kartún, etc. Esta aparentemente “no idea” sucede acompañada de muchos conceptos, incluso de lo que nomina el propio título: ATP (Acrónimo de adenosina trifosato), ya está planteando una plataforma clara, permeable; pero que establece mucho, sobre todo la metodología.

Pienso que ATP apunta al planteo metodológico, en donde supuestamente debería de aparecer el accidente o lo azaroso. Mas, tras el planteo de una metodología clara, justificada por una teoría que permea claramente en ese proceso u obra dancística o

performance, lo accidental está sumamente controlado, lo azaroso no ocurre.

Los performers no tienen lugar para la improvisación, solo obedecen. En ese sentido es dable advertir, que el proceso nunca se mostró abierto y permeable, sino que desnudaba sus entramados intentando siempre controlar todo lo que sucedía.

Justamente la sesión del libro de Carolina Silveira: “Seminario sobre metodologías y prácticas de creación en danza contemporánea. Nueve obras visitadas”, dedicado a ATP, se llama: “Dirás siempre lo mismo”. Esta frase la pone como título Silveira, que es tomada por Cubas de Barthes.

Justamente, Silveira (2009) comienza su capítulo sobre ATP describiendo, a partir de las narrativas de la directora, que se pretendía ahondar en el territorio de lo desconocido.

Estando en relación con el proceso presentado durante el Seminario, eso desconocido les duró poco, pues al presentar la primera muestra, las 3 muestras subsiguientes fueron una reiteración del material y de la metodología; nunca se salieron de eso, no querían equivocarse. Según lo que narra Silveira (2009), el material de ATP fue mostrado como venía del trabajo

previo a las muestras del Seminario con una duración aproximadamente de una hora.

En las distintas muestras del proceso de investigación, o de la obra, los distintos participantes del Seminario fueron leyendo el material y dándole infinidad de sentidos. Ese sentido, o esas posibilidades de lectura nutrieron al proceso de la obra, que difícilmente se pueda considerar como obra colectiva, por más que su nominación (ficha técnica) conduce a pensar en otra cosa.

Por aquí aparece un aspecto que me parece recurrente en la enunciación de las obras de danza contemporánea y en la obra ATP, por un lado, se nombra a su directora o director, para luego contar quienes son los creadores – intérpretes. Si verdaderamente todos son los propietarios de la obra o solo la dirección. En ese sentido encuentro la falta de congruencia: la distancia entre lo que uno piensa o lo que enuncia, a lo que uno hace, o termina haciendo. Por lo general el proceso colectivo deja paso a que la directora o director de una puesta sea el propietario de la obra.

ATP deja en claro la tensión que existe en general en las fichas técnicas de las obras de danza contemporánea, nominando a los intérpretes como creadores, cuando la directora o director se lleva el rédito de la obra. La pregunta es clara: ¿de quién es la obra?, ¿de los cuatro integrantes o solo de la directora?

Por lo general sucede que el director o la directora terminan siendo los dueños de la obra, anunciándose con letras mayúsculas, que en este caso sería: una obra de Tamara Cubas, intérpretes – creadores: Santiago Turenne, Miguel Jaime y Mariana Marchesano.

La creadora o coreógrafa o directora escénica uruguaya quiere despojar lo más posible al cuerpo, pero yo me pregunto: ¿dónde están las implicaciones ético-políticos de la obra presentada?, ¿dónde encontrar la congruencia entre el discurso y las acciones realizadas para hacer circular la obra?, etc. ¿La creadora pensará que esos tres sujetos son igual a los micrófonos? /// O sea, ¿esos sujetos pasan a ser sus objetos? /// ¿es una cosificación perversa y sin poética? /// ¿ATP o el campo de experimentación de Cubas? /// Es una provocación también, ¿hasta dónde puede un cuerpo?

De ningún modo el investigador podría poner en paralelo nociones nefastas de índole ético – político sobre la obra de Cubas, ni tampoco a Turenne, Jaime y Marchesano; solo levanto las percepciones de los espectadores – colegas tras ver el material en proceso.

Cuando uno se enfrenta a estos escenarios de desnudez, en el sentido de mostrar los

intersticios de una obra, se está expuesto a todo tipo de comentario: de juicios de valor que a veces pecan por compararlos a eventos trágicamente reales en la historia de la humanidad.

En el propio proceso de Polifónica nos hemos visto enredados, tanto en el Seminario como en Diálogos, de valoraciones alarmantes. Mas, cuando uno se expone a esta especie de tribunales éticos y estéticos, los dichos pueden ser muy hirientes. Pero teniendo en mente el juego que se despliega uno puedo optar por reírse de cierta solemnidad, a veces comulgadas por colegas nacionales e internacionales.

A propósito, la directora de ATP pretende salirse del encuadre del autor, y apostar a la no idea, pero en su discurso imaginario narra cómo sus decisiones fueron por convicciones personales: *responde a algo de mi interior o mi persona que se pone en juego allí…* (2009: 22) O sea, que la directora nomina su lugar como el lugar de decisión, amparándose en una suerte de capricho sensitivo personal, desconociendo el proceso colectivo. Por aquí, surge un problema, en la ficha técnica los tres performers de la obra aparecen como "intérpretes – creadores", y aquí me pregunto: ¿qué papel jugaron en las decisiones en ese primer mes donde conformaron los materiales de la obra?

En relación con la última pregunta, se me viene un recuerdo de las muestras de ATP. Una de las creadoras – intérpretes, Mariana Marchesano, rechaza responder una pregunta realizada por la asesora fenomenóloga: Ana Corti, aduciendo que no era su obra, era de la directora.



Recuperado de la web: https://tamaracubas.uy/atp/

Entonces; ¿dónde queda la creación y la decisión de los performers?

Al mismo tiempo, me pregunto, ese lugar del bailarín, intérprete fenomenológico, que está presente, que no quiere representar, intentando que no les pase nada mientras están en escenas que les produce dolor físico, ¿qué implicancia política – ética posee la presentación de sujetos (transformados en objetos) que se realizan violencia física entre ellos y son obligados (con su consentimiento) a jamás demostrar lo que les sucede?

Capítulo 14: El libro de la danza uruguaya y Pasa la práctica

¿quién escribe la historia de la danza uruguaya? /// ¿quién escribe sobre la danza? /// ¿existe una voz autorizada para narrar la danza en el Uruguay? /// ¿cómo no repetir planteos hegemónicos de dejar en manos de quién sea, la escritura de la danza en Uruguay /// ¿cuál es la voz autorizada para tamaña empresa? /// ¿quién comparte sus prácticas de creación, tanto de clases como metodologías de creación? /// ¿quién se anima a no mercantilizar sus prácticas? /// ¿en qué medida estas prácticas se vuelven democratizadoras de los saberes? /// ¿cómo es que un libro se transforma en una coreografía grupal? /// ¿se puede adjetivar el medio uruguayo de la danza uruguaya como un medio solidario? /// ¿cómo se sale de las prácticas de poder al realizar dos emprendimientos que partieron de la afectividad y desde el deseo? ///

El libro de la danza uruguaya y *Pasa la práctica* fue un abordaje del trío: Naser, Guerra y Garat; queriendo contemplar en forma horizontal un vacío en nuestro medio: que todos puedan escribir sobre la danza uruguaya, y además no encriptar las distintas prácticas que utilizamos en nuestras clases y en nuestros métodos de creación.

El libro de la danza uruguaya permitió cumplir el deseo de muchos que tenían algo para decir de la danza uruguaya de las más variadas estéticas: con una foto, un poema, entrevistas, una ficción, un aforismo, etc.

Dicho libro está basado en la experiencia suiza convocado por Marten Spanvergde. Esto hace, como dice Boaventura de Souza Santos (2011), retomar lo que es útil del norte para hablar desde el Sur.

El número de participantes es extensísimo, y las coordinadoras no generaron ningún tipo de filtro, pusieron todo. Mas, ordenaron los escritos en cierta en relación de cuando llegaban los emails con los diversos materiales.

Los nombres que recorren la voluminosa edición son extensísimos. Pasan de Gigi Caciuleanu, Magdalena Leite, Giovanna Martinatto, Antonio Soubirón; solo por nombrar algunos en donde se encuentran aportes de distintas estéticas y países.

El libro de la danza uruguaya no pretendió ser una obra acabada, difícilmente tenga sentido leerlo de corrido.

Las coordinadoras tuvieron la buena idea en, el medio del libro, elaborar un facilitador para encontrar el nombre del autor, nombre del artículo y la página a la cual corresponde.

Este emprendimiento tuvo el apoyo del Instituto Nacional de Artes Escénicas (desde ahora INAE), y fue repartido gratuitamente, así como los colaboradores del libro lo hicieron por deseo y afecto para aportar una pequeña semilla en este collage abierto, democratizador variopinto de escribir una historia de la danza sin mayúsculas.



El afiche enviado por email y en redes sociales (2013) para participar de *El libro de la danza uruguaya.*

Es claro, que este libro se constituye como un ejercicio de escritura propio de la contemporaneidad; mas la tríada Naser, Guerra y Garat, no quisieron hacer apartados según las estéticas, sino que tanto el tango, la danza moderna, el ballet, etc., quedaron mezclados en este libro que se volvió en un referente en formato papel de las diversas visiones y aportes de una gran cantidad de personas variopintas sobre la danza uruguaya.

El criterio de este libro sin mayúsculas de la danza uruguaya era incluir todos los materiales aportados, teniendo como criterio de orden solo la llegada al email correspondiente del o de los materiales.

Carolina Guerra nos narra los principales objetivos de *El libro de la danza uruguaya*, a saber: que abarcara a todas las danzas, a personas de todas partes del mundo que escribieran poemas, cuentos, ficciones, y que aportaran fotografías de la danza uruguaya, etc.

El libro de la danza uruguaya, así como *Pasa la práctica*, son claros ejemplos de dispositivos

abiertos, democratizadores del saber, y de lucha contra la domiciliazación o del arresto privado de conocimientos como nos dice Lepecki (2003), o de ficciones como diría Foucault (1992), y de fabulaciones que se convierten en verdades.

Naser nos relata cómo surgió, los propósitos de este y los alcances de la legitimación de todas las voces:

> *Surgió la idea del homólogo método suizo donde quizás no nos estábamos preguntando de dónde vienen nuestras referencias, sino que nos parecía un proyecto re interesante y tomamos algunas decisiones bastante intuitivas sobre en las cuáles son las voces autorizadas para la historia. Para mí fue un proyecto que me enseñó mucho porque tomábamos decisiones muy al inicio del proyecto (…), todos tenemos una historia de la danza que podemos contar, valorar todas las historias de las danzas: alguien que estuvo en escena, o hasta que alguien que vio o tomó clases durante años en modo de narración que pueden ser super históricas y académicas, y otras que pueden ser poéticas y muy personales, y ese puzzle (…) vitral, de piecitas que van armando para hacer historia a mí me fue enseñando mucho y me despertó un gran interés por pensar la historia o las historias por pluralizar, por entender que es pensar la historia desde Uruguay, cuál colonial es la historia de nuestra danza, como hay una reproducción ahí en el campo de unas ideas muy europeas y norteamericanas, cuáles eran las redes y los círculos de interlocución que yo estaba situada de la danza contemporánea, con quienes estaba dialogando o no, las ausencias. (…) El punto de partida fue no esperar que cierta deuda con la historia de la danza la salde no sé quién, sino que tenemos a mano para poder empezar a contar con cosas que han pasado: la historia oral que se vuelve también escrita y el deseo de promover un deseo de escritura.* (Naser, 2023)

El INAE le ofreció a este emprendimiento: la locación y la impresión de 500 ejemplares, y así se aseguraron de que podían hacerlo en papel. Al mismo tiempo, hicieron alianza con la editora HUM.

Según cuenta Guerra, las instancias en el INAE fueron hermosas, donde se acercó mucha gente a colaborar y lograron arreglar problemas de tipeo, de diagramación, etc. Este libro sin mayúsculas se convirtió, como dice Pál Pelbart (2021), en una aventura grupal, para que se muestre la potencia de lo grupal.

Un libro – coreografía en donde quede demostrado lo que puede un cuerpo o cuerpo grupal

(creadores – bailarines – espectadores de diversas naciones) cuando, frente a un propósito juegan sus mejores cartas.

Esta aventura grupal, negando la idea de que somos islas sin continente, logramos la empresa de escribir un libro que es de todos, y a la vez, no es de nadie.

Es interesante comentar que el mencionado libro no posee índice, sino que tiene un marcador guía, en donde uno fácilmente puede ubicar al autor, la página, la nacionalidad del o de la autora y el nombre del escritor o escritora. Este marcador guía está en el medio del libro y sirve para leer al libro de diversas maneras; casi como la experiencia de leer *Rayuela* de Cortázar.



Portada del libro. Recuperado de la web: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=134604539315407&set=pb.1000829 2207520000&type=3

Pasa la práctica tuvo el mismo matiz abarcador, intentando no encriptar las prácticas diarias que realizamos en nuestras clases, así como los procedimientos en los montajes de obra. *Pasa la práctica* tuvo un relativo apoyo, y con constancia lograron tener un sitio web que da cuenta de los aportes de las personas que creyeron en este proyecto, que al igual que el anterior tiene una matriz de comunión: dar afectuosamente al medio, las formas en las que se trabaja, las formas en las que pienso las danzas que realizo. Para más información se puede visitar el siguiente sitio web: https://correopasalapracti.wixsite.com/website

Pasa la práctica no tuvo el mismo respaldo que *El libro de la danza uruguaya*, ya que el papel legitima más que un sitio web. Esto es debido a que compartir las prácticas deja paso a la no

mercantilización. Naser se refiere: que a muchas personas se le tembló el pulso a la hora de compartir sus prácticas; pues si solo puede hacer una persona x lo puede hacer una persona y, entonces estamos frente a la tensión de la mercantilización de las pedagogías.

En el contexto de las prominentes carreras terciarias de la danza en el Uruguay, esta tríada organizó una suerte de democratización de las prácticas del hacer dancístico, ya sea a nivel coreográfico, de clases, de metodologías de creación, etc.

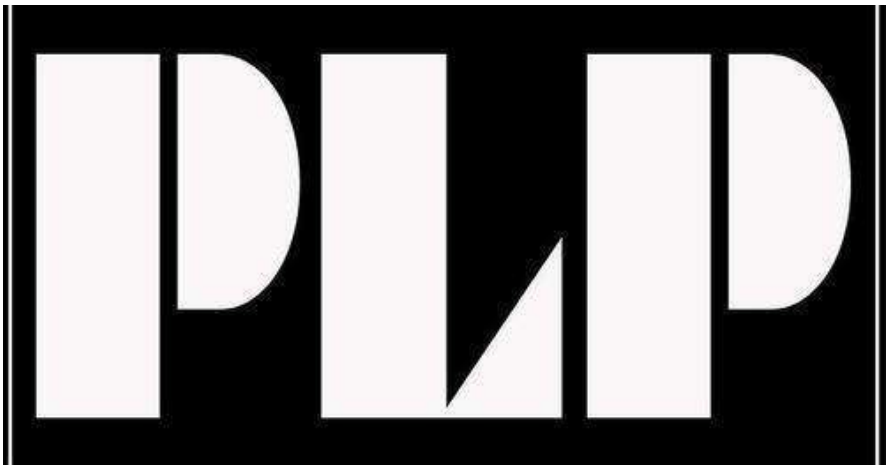
El sentido de *Pasa la práctica* fue la de pensar como colaborar en las futuras carreras para compartir practicas comunes, que sea un vitalizador a los docentes de las carreras que estaban naciendo.

El objetivo fundamental de *Pasa la práctica* fue la de la sistematización y organización de los conocimientos; y al mismo tiempo la tamaña tarea de sincerar que toda práctica es una composición personal, pero que también toma elementos de otras personas.

Por ejemplo: una persona **x** elabora una práctica de clase de fin de cursos y para esto toma elementos de Florencia Martinelli y sus clases de improvisación, o de Catalina Chouhy y sus clases de sensopercepción, o clases de composición de Adriana Belbussi, etc.; y con estos retazos de información elabora una síntesis personal de composición coreográfica.

Pasa la práctica, es y será, un archivo valioso de prácticas, de condensaciones, de agentes del campo que se atrevieron a compartir sus modos de hacer. Una de las tantas preguntas que esta tríada se formuló es: ¿cómo sistematizar esas prácticas, tanto de la danza moderna como de la contemporánea, que se pasaban de boca en boca, registradas y condensarlas en un archivo que reuniera a buena parte de estas?

Condensación que se constituyó de ejercicios para gente que no tenía experiencia previa en la danza, composiciones coreográficas para bailarines profesionales, prácticas de improvisaciones para gente que va a tomar clases sueltas semanales, etc. Es evidente, que *Pasa la práctica* constituye un nicho de saberes, metodologías y prácticas que las seguiremos pensando, pasando por el cuerpo para conformar nuestras labores docentes, investigativas y creaciones experimentales.



Recuperado de la web: https://www.facebook.com/ellibrodeladanzauruguaya

Es un proceso de desprivatización, que a muchos le ha parecido un suicidio comercial, en un mundo que se rigüe por vender los saberes.

Tanto *El libro de la danza uruguaya* y *Pasa la práctica*, fueron a su modo, un jaque a la autoridad, quién es capaz de escribir la historia de la danza uruguaya y quién es capaz de compartir con el resto de la comunidad sus prácticas compositivas. Al mismo tiempo, noto las nociones privatizadoras y / o autorales de los textos y de las prácticas.

Percibo, al realizar esta investigación que mucha de la información está privativa, es algo así como decía, parafraseándolo a Lepecki (2003): el deseo de archivo contemporáneo es también quitar la domicialización de las coreografías y hacerlas públicas. Es como si las ideas y las coreografías, estuvieran custodiadas para no reproducirlas, para no perder la marca registrada, para seguir obteniendo réditos financieros de ciertas obras de autor, tanto sea de coreografías como en las letras.



Foto: INAE 2013. Trío: Guerra, Naser y Garat.
Recuperada de la web: photos/ 2207520000/403580986471602/?type=3

En tanto, Naser discurre en la entrevista en el lugar de la propia uruguayez, en donde siempre nos enseñaron, en términos de la danza contemporánea (yo agregaría la danza clásica y la danza moderna), el hecho de ser subalternos, en un proceso colonial: que hace que nos dicten los grandes medios de producción qué debemos y no debemos hacer.

El asunto, según Naser, es generar la conciencia de nuestra propia situación precaria, pero no acompaña la idea de desdeñarlo. Propone, al igual que Boaventura de Souza Santos (2011), tomar de todo un poco, robar lo que nos sirve para generar nuestras propias narrativas; mas, Naser entiende que debemos salir de esta ilusión global. Esta ilusión global sería como una especie de fantasma, en donde me diera lo mismo estar en Nueva York o en Montevideo. Hay que proponer un saber localizado, como dice Haraway (1995), un saber que enuncie un contexto situado, un conocimiento situado. Naser confiesa que en sus propios viajes a USA, no podía nombrar a tres teóricos latinoamericanos, y con esto cayó en la cuenta de que había leído autores de USA y de Europa, y desconocía lo latinoamericano. En un momento de la entrevista exclama:

¡somos Latinoamérica!

Esta serendipia que tuvo tiempo atrás, la ha llevado, desde su lugar como catedrática de la UDELAR, a revisar los bailes regionales: la bachata, la cumbia, el folclore, etc.

En este sentido Naser confiesa que se ha peleado mucho con la danza contemporánea; primero cuando se piensa en la neutralidad del cuerpo cuando es super sesgado, cuando se piensa en los circuitos de circulación, etc., eso hace blanquear a ultranza a la danza contemporánea, que se piensa como posvanguardista cuando es supervanguardista.

Esto declara la entrevistada es ideología pura, colonialismo puro, sobre nuestras danzas de territorio. Todo esto conlleva a una suerte de superioridad con los otros lenguajes de danza.

Capítulo 15 Conclusiones:

Ni paraíso, ni páramo

En primera instancia debo agradecer a las hacedoras por dejarlas estudiar, y ser tan solidarias con mi tesis de maestría, y al mismo tiempo por construir prácticas democratizadoras, comunitarias.

Tras todo lo aprendido en la MID, era lógico que el tránsito de elaboración de la tesis iba a transcurrir de la mejor manera, pues con tan buenos maestras y maestros, uno se siente con todo el arsenal para encarar esta aventura epistemológica. Si bien el objeto de estudio es un recorte de lo acontecido en el período determinado, y las hacedoras y las prácticas han sido legitimadas, y por ende se vuelven de algún modo hegemónicas, vislumbran un panorama de lo que estaba aconteciendo en ese momento.

La presente investigación intentó poner voz a las hacedoras que casi habían perdido la memoria de estas prácticas, y así poder conjugarlas como prácticas que se transformaron como dinamizadoras del medio.

Las lógicas, que sucedieron luego de las políticas culturales introducidas por el ascenso del FA, dieron mayor visibilidad y apoyo a un medio que necesitaba hacerlo todo: desde espacios de reflexión hasta poder escribir su propia historia.

Las PDCU seleccionadas conformaron sujetos colectivos que permitieron establecer lógicas de apertura para quien se quisiera acercar y vivenciar el condimento de apertura de estas lo pudiera hacer. Estas prácticas determinaron espacios alternos a la lógica endogámica que reiteradas veces encontramos en el mundo de la danza.

Mi propósito fue también establecer cómo desde la danza, ya sea en ámbitos de reflexión, en espacios de residencia, obras escénicas, etc., se pueden construir otros mundos y modos posibles de relacionamiento, conjugando planos ético-políticos alternos, intentando conformar una suerte de relación entre lo intradancístico con lo extradancístico. Si las lógicas eran por ejemplo que el Uno dominante se difuminara, determina una acción política que bien se podía extrapolar al ámbito de lo extradancístico.

Una de las ideas que encontré reiteradamente en la interrogante ontológica, es la conciencia de la dependencia con los países centrales y establecer claramente que esta sumisión, principalmente con Europa y USA, todavía sigue existiendo: una danza contemporánea blanqueada, que todavía, por lo general, queda supeditada los grandes centros de producción.

Esto lo dejan en claro Pisani y Guerra, nunca dejamos mirar a Europa o a los países nórdicos. En el caso de Naser lo narra como una serendipia, cuando se da cuenta que no podía nombrar a tres teóricos latinoamericanos, y que siempre había tenido en cuenta a teóricos de países centrales.

Es así como algunas de las hacedoras entrevistadas establecen la posibilidad de poder mirar a la danza contemporánea de otra manera, trazando lógicas más contextualizadas, incorporando otras danzas que se han visto como menores frente a lo que engloba hoy en día a la danza contemporánea en Uruguay.

En relación con la visibilidad y las políticas del FA, podríamos pensar en negar el oxímoron de un título de una de las obras de *LC* o *PI*: ni paraíso, ni páramo.

Ni estamos en el paraíso con los FCC, ni los FEFCA, etc.; como dicen, por ejemplo, algunas de las hacedoras, que muestran como la ley de mecenazgo hicieron perder la noción de autogestión y colaboración, que antes existía en la danza independiente, transformándolas en fórmulas de competencias y de meritocracia. Tanto Naser como Guerra plantean que estas políticas hicieron perder lógicas de autogestión, o su implementación fue para unos pocos, dejando de lado a un sector grande de la población. Guerra lo explícita claramente, pues dejó a un lado un matiz ético muy importante como: la solidaridad, el compañerismo, etc.

Ni tampoco estamos en el páramo que estábamos antes. Ahora existen, aunque de manera precaria, varias instituciones terciarias con relación a la danza, apoyos presupuestales para la construcción de obras (baste recordar todas las puestas de LC o PI), de proyectos especiales, etc. Tanto Giuria como Pisani retoman lógicas pasadas cuando se hacía todo a pulmón, sin recibir un peso por montar una obra. En la era progresista algo cambió para bien según sus perspectivas, ahora existen dinero para montar obras o proyectos especiales que antes eran nulos.

Es claro, que para los que tenemos más de 20 o 30 años en la danza, nos tocó vivenciar en carne propia, todos los cambios que estaban pasando, y algunos han quedado relegados por estar afuera del sistema, y estar solo bajo la lógica de lo independiente.

Las luces y las sombras están en todos lados.

En las danzas contemporáneas uruguayas algo se modificó, pero queda mucho para hacer: por ejemplo, viejos anhelos de conformar una compañía de danza contemporánea, así también como una de tango, de moderno, de candombe y de folclore que siga profesionalizando el

medio (hablando más del ser uruguayo en el plano de la danza y en su música); captando a una gran cantidad de público, y así los centros de estudios superiores en Danza se llenarían de alumnos ávidos con pertenecer a las mencionadas compañías.

Las PDCU seleccionadas fueron, en parte, dinamizadoras del ámbito uruguayo para conformar dichas formaciones. O sea, que estas PDCU fueron, como otras instancias, una sinergia para que el campo de la danza contemporánea se conformas en a nivel institucional.

Luego del 2015 la danza contemporánea tiene instituciones públicas, dejando de lado la formación para unos pocos: los que podían solventar las cuotas o las estancias en el extranjero para poder formarse. La presente investigación se para aquí, en el umbral de las iniciativas privadas con apoyos estatales o de otra índole (por ejemplo, de la RSD: Red Sudamericana de Danza o del INAE) con el nacimiento de estas formaciones públicas. Al mismo tiempo que sucedió estas formaciones públicas, se abrió un abanico para que muchos se profesionalizaran dando clases de danza o de asignaturas en relación con la danza.

Pero esto, bien lo sabemos, es solo una parte de la ontología expandida que intenté vislumbrar y de comprender de esta cosa llamada danza contemporánea uruguaya. Siguen faltando recursos para la investigación teórica y práctica, profesionalización permanente de los docentes, buenos gestores que conozcan el campo donde se mueven, etc. Las lógicas están claras; un medio que necesitaba hacerlo todo y con poco presupuesto; las hacedoras quisieron darlo todo, pues en ese transitar colectivo estaba en juego el suyo propio: el de tal anhelada profesionalización de la danza contemporánea en el Uruguay.

Dichas hacedoras fueron capaces de generar plataformas abiertas para que de alguna manera todos tuvieran oportunidad, y dar voz a los que quizás nunca tuvieran oportunidad de dar sus perspectivas; ejemplo claro es: *El libro de la danza uruguaya*.

Prácticas, todas ellas, que intentaron desmarcarse de formas de crear autoritarias (o por lo menos fue su intención), generando creaciones donde el rol de dirección no estaba tan claro; es así como *LC o PI* se enuncian como: invitan, gatillan en vez del rol de colocarse como directoras. En tanto al estatuto ontológico de la danza contemporánea encontré respuestas no contrapuestas, sino que se podrían yuxtaponer. Por ejemplo, Mallarini rescata la imposibilidad de definir por la ebullición del período planteado. Giuria establece una imposibilidad de definición debido a la heterogeneidad de lo que se nomina como danza contemporánea. Mientras que Naser considera que las propuestas de ese período determinaron una danza contemporánea más conceptual con componentes filosóficos claros, y además con una relación más cercana con el circuito internacional.

Es así que la ontología de la danza contemporánea, más allá de lo perspectivo de las enunciaciones de las hacedoras, nos encontramos que en la contemporaneidad, como en ningún tiempo histórico, se ha analizado el fenómeno dancístico como nunca.

Los espacios de reflexión, como el Seminario y Diálogos, o modos de producción democratizadores como las propuestas de LC o PI, así como El libro de la danza uruguaya o Pasa la práctica, abrieron estados con relación a lo dancístico de lugares desjerarquizados, más allá de ciertas tensiones y problemas de llevarlas adelante. Lo cierto es, que las prácticas seleccionadas fueron noveles para un medio, como el uruguayo, donde había que hacerlo todo, y es, en esta conciencia del medio en el cual se insertan que encuentro su valor.

Las PDCU intentaron, y creo que en parte lo lograron, la generación de sujetos colectivos en donde ciertas premisas de solidaridad y compromiso con el medio de la danza contemporánea del Uruguay, estableciendo caminos para lograr desde el saberse comunitario, que la cuestión era insertar una buena dosis de apertura, participación colectiva, y así construir desde un nosotros fenómenos dancísticos.

No es menor recalcar como en las producciones de LC o PI intentaron difuminar al Uno dominante, generando lógicas más horizontales, en donde el matiz de compromiso ético – político establecía una lógica alterna a lo que se suele encontrar en los modos de producción.

Así los espacios de reflexión seleccionados propusieron una novedad para el medio, constituyendo nuevas formas de intelección de escrudiñar los procesos en los modos de producción, problematizando los mismos, siendo los mismos abiertos a todo público.

Versando sobre procederes democratizantes, y por lo tanto abiertos y comprometidos desde el punto de vista político, El libro de la danza uruguaya y Pasa la práctica, conformaron lugares en donde todos podían aportar a la construcción de saberes, estableciendo epistémicamente un lugar donde un saber no es más importante que otro.

Es así, que la aventura de problematizar la ontología de la danza contemporánea uruguaya en el período determinado me devuelve variados matices para tener en cuenta.

Primero que los apoyos estatales que nacieron en ese período, más allá de ciertas polémicas, dieron pie para la concreción de diversos proyectos. Segundo que en la conformación de los mismos existiera conciencia en la novedad del medio, en el cual no existía instituciones que reuniera a la comunidad de la danza contemporánea uruguaya. Y, por último, que en esta posibilidad de preguntarme y problematizar sobre qué es la danza contemporánea uruguaya

existiera distintos formatos desde el cual partir, cosa que no es menor, como por ejemplo una plataforma de investigación como LC o PI, obtuvieran múltiples apoyos para dar continuidad a su producción.

Es así como la ontología de la danza contemporánea uruguaya es algo abierto, que aún se sigue construyendo, y celebro que siga siendo así: donde las premisas de solidaridad, de meta- reflexión siguen siendo parte del entramado.

Una ontología que sigue siendo permeable, donde se invite a más gente de distintas

estéticas: como el folclore, el tango, la danza moderna, el ballet, etc., a participar de la misma, donde la conciencia de la dependencia con los países centrales, de paso a otras lógicas de pensar y hacer danza.

Y como dice mi tutor, soñar con una danza latinoamericana, desde el Sur; y quizás mi próxima investigación sea: cómo le hacemos para mirarnos desde nuestros países para conformar una ontología de nuestras danzas latinoamericanas.

Es evidente que esta tesis no pretende cerrar nada, sino que, todo lo contrario, pretende dar nuevos saltos para investigar nuevos objetos.

Si la presente tesis fue un certero antecedente de como se hace danza contemporánea en un pequeño país de Sudamérica, es lógico que, sin pecar de vanidad, uno puede aventurarse en nuevas búsquedas vitales– epistemológicas– políticas– éticas, en donde se reúna más a la comunidad.

En fin, las cosas deben tener un coto: me tengo que conformar con las cuartillas.

Las PDCU me enseñaron, y ojalá que lo hagan con los que lean esta tesis, que no estamos solos, que siempre hay tiempo para ser solidarios, no separando la moral de la política.

Hago falta. Yo siento que la vida se agita nerviosa si no comparezco. Si no estoy. Siento que hay un sitio para mí en la fila. Que se ve ese vacío, que hay una respiración que falta. Que defraudo una espera. Alfredo Zitarrosa

Bibliografía, publicaciones, páginas web, libro electrónico y videografía.

Bibliografía:

Agamben, Giorgio (2008) ¿Qué es lo contemporáneo?

Álvarez-Gayou, J.L. (2004). Métodos cualitativos parala obtención de la información. En Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología. México: Paidós.

Assuncao, Friedler, Garibaldi, Páez Viraró, Puga, Roldán (2001), La danza en Uruguay, Ediciones de la Plaza.

Autores varios (2014) El libro de la danza uruguaya, Casa editorial Hum.

Banes, S. Fuentes de la danza posmoderna. (2006) En Hilda

Islas (selección e introducción) Antologías. Investigación social e histórica de la danza. México: INBA. (Biblioteca Digital CENIDI Danza).

Bardet, Marie (2012), Pensar con mover, un encuentro entre la danza y la filosofía. Ediciones Cactus.

Borsani, M. (2014). Reconstrucciones metodológicas y/o metodologías a posteriori. En Astrolabio.

Contreras Villaseñor, Javier (2013), Targúm en una botella (Cartas desde la danza), Conaculta INBA.

Croziee, M. y Erhard Friedberg. (1990). El actor y el sistema: Las restricciones de la acción colectiva. México: Alianza. actor-y-el-sistema.pdf

Danto, Arthur (2006), Después del fin del arte, Editorial Paidós.

Deleuze y Guattari (2016), Rizoma. Ediciones Coyoacán, México.

Enrique, A. y Barrio, E. (2018). Guía para implementar el método de estudio de caso en proyectos de investigación. Propuestas de investigación en áreas de vanguardia.

Fernández Serratos, María (2019) La percepción de los públicos de danza contemporánea en la Ciudad de México. Cuerpo, subjetividad y experiencia.

Fontaine, Geisha (2012), Las danzas del tiempo. Ediciones del CCC, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Foucault, Michel (1986). Historia de la sexualidad II: El principio de los placeres. (Introducción). México: Siglo XXI. (1992), Microfísica del poder, Ediciones de La Piqueta.

Franko, Mark (2019), Danzar el modernismo/ Actuar la política, Miño y Dávilas editores. Fuster, E. (2019). Investigación cualitativa: Método fenomenológico- hermenéutico. Propósitos y representaciones (7), (pp.201-215).

García Canclini, N.(septiembre,2008). Geopolítica del arte y estética interculturales. Conferencia dictada en la Universidad de Miami.

Haraway, Donna (1995). Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza, Madrid, Cátedra.

Herrera J.D. (2008). Implicaciones del pensamiento complejo para la investigación científica. Actualidades Pedagógicas Isse Moyano, Marcelo (2013), La danza en el marco del arte moderno / contemporáneo. Colección Posgrado, Buenos Aires: Instituto Universitario del Arte.

Jiménez, A. (2004). Algunos elementos para la investigación en historia. En La práctica investigativa en ciencias sociales. (pp. 136- 152). Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Klimovsky, Gregorio, (2001) Las desventuras del conocimiento científico, Una introducción a la epistemología, A-Z editora, Buenos Aires.

Lepecki, André (2008), Agotar la danza, Performance y política del movimiento, Centro coreográfico Galego. - (2003). “El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas”, en De Naverán, I.y Ecua Amparo (Editoras), Lecturas sobre danza y coreografía, Madrid: Artea Editorial.

Martí, José (1891). Nuestra América. Publicado en El partido Liberal, México.

Marradi, A., Archenti, N. y Piovani, (Método, metodología, técnicas. En Metodología de las Ciencias Sociales. Buenos Aires: Emecé Editores.

Nancy, Jean-Luc. (2007) Buenos Aires: Ediciones La Cebra.

Obiols, Guillermo A. (1997) Nuevo curso de Lógica y Filosofía, Kapelusz editora, Buenos Aires.

Pinheiro Machado, R. (abril,2002). La ruptura alienante: tradición, vanguardias y posmodernismo. En América Latina Hoy, 30. España: Universidad de Salamanca.

Pérez Buchelli (2019) Arte y política. Mujeres artistas y artes de acción en los sesenta y setenta

Montevideo: Yauguru.

Pérez Royo, V. (2010) Replantear la historia de la danza desde el cuerpo. En Hacer historia, (Ed. Isabel de Naverán). Barcelona: Mercat de les flors, el Institut del Teatre y el Centro Coreográfico Galego.

Pacheco, A., (2021), Métodos cualitativos de investigación: Ventanas panorámicas para el estudio de las danzas. (Texto introductorio altema de las metodologías para la investigación de las danzas) Material didáctico. MID. México.

Sánchez Vázquez (2002), Ética y política en Filosofía política contemporánea: controversias sobre civilización, imperio y ciudadanía, Clasco, Buenos Aires.

Sartre, Jean Paul (1957), El existencialismo es un humanismo, Editorial Sur.

Silveira, Carolina (2009), Seminario sobre metodologías y prácticas de creación en danza contemporánea. Estuario editor.

Klimovsky, Gregorio, (2001) Las desventuras del conocimiento científico, Una introducción a la epistemología, A-Zeditora, Buenos Aires.

Trujillo, Teresa (2012), Cuerpo a cuerpo Reflexiones de una artista, Ediciones Trilce.

Publicaciones:

Autores varios (2007). Diálogos Montevideo, Red sudamericana de Danza

Autores varios (2009). Plataforma. Tránsito/Movimiento 2008.Montevideo, editorial Tradinco.

Fondo concursable para la cultura (2014), Proyectos premiados 2010 /2014, Dirección Nacional de Cultura.

Mirza, Roger y Silveira, Silvana (2013/2014), Teatro/Danza, Nuestro tiempo Pérez, Elisa; Muñoz, Pablo (2011), Primas hermanas, CSIC Udelar.

Naser, Lucía (2009). Danza contemporánea uruguaya: una perspectiva, varios recortes en Plataforma, Tránsito / Movimiento 2008, Tradinco S.A.

Pál Pelbart, Peter (2021), Elementos para una cartografía de lo grupal. Recuperado de: para-pelbart/

Pisani, Claudia (2008). El estado de las cosas. Boletín de la RSD

Naser, Lucia (2014). La diaria. instalados/

Vallejos, Juan Ignacio (2020) – Embarrar el canon: por una coreopolítica de la abundancia Revista Arte da Cena, v.6, n.2,ago-dez/2020. Disponível em http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce

Libro electrónico:

Giuria, Naser, Pérez y Yáñez (2014). Cuestiones de danza. Recuperado de: https://issuu.com/inaeuruguay/docs/cue za

Páginas Web:

Academia: https://udelar.academia.edu/

Alternativa: https://www.alternativateatral.com/

Cabildo de Montevideo: https://cabildo.montevideo.gub.uy/

Cronobiología: http://cronobiologia.fcien.edu.uy/integrantes.php

Cuerpo al descubierto: https://cuerpoaldescubierto.wixsite.com/

Danza moderna y contemporánea en 1955 a 2000: https://archivodanza.wordpress.com/

Fondo concursable para la Cultura https://fondoconcursable.mec.gub.uy/

Javiera Peón Veiga: https://javierapeon-veiga.com/

La diaria. Recuperado de: https://ladiaria.com.uy/

Marcelo Evelin, Recuperado de: nucleo-de-criacao-do-dirceu/

Movimiento: https://movimiento.org/

Paul Feyerabend, Recuperado de: https://periodicolaboina.wordpress.com/

Polifónica. Recuperado de: https://polifonicadanza.blogspot.com/

Prácticas insurgentes. Recuperado de: https://practicasinsurgentes.wixsite.com/inicio

Nave. Recuperado de. https://nave.io/

Vallejos, Juan Ignacio (2017), Argumentos sobre danza y política. Recuperado de: https://estudiosdeladanzaenuruguay.blogspot.com/

Obra primas hermanas, Recuperado de: https://obraprimashermanas.wordpress.com/

Tamara Cubas, Recuperado:https://tamaracubas.uy/

Wendy Perron, Recuperado: https://wendyperron.com/

Videografía:

Balneario Solís(s/f). SiREDiA. YouTube. Recuperado de:https:// w

Barón,A. [Vicerrectoria de investigación dela UTIC](2019,diciembre18)Técnicas cualitativas de recopilación de datos: Entrevista en profundidad. [Video].Recuperado dehttps://www.youtube.com/watch?v=xty_wgfSJQc&t=3s

ChomskyVS Foucault Sub Esp https://www.youtube.com/watch?v=nl3Zw_tLjrI

DanzaSur (9 de febrero de l2016). Susana Tambutti. YouTube. Recuperado de:https://www.youtube.com/watch?v=Fmq9r2y1Lek

La casa (1demarzo del2016). Cabildo en residencia. YouTube. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=AmtxWDOgSK8&t=2s

Anexo

Las mudanzas

(a modo de bitácora 2021 – 2022)

Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros pasajes. (Deleuze y Guattari, 2016: 12)



Foto Marascio. Proceso Urge Dit (2017) Mallarini invita a Torena y Marascio

Los cimientos, la construcción de una casa, las firmas /// la vida que se transforma en danza y filosofía///Las danzas de las filosofías que se vuelven vidas///los ancestros, las familias/// las familias biológicas y las familias que se construyen ///las familias dancísticas montevideanas y el lazo antiguo de mis familiares con la cultura/// la ciudad vieja y el nacimiento de Montevideo /// las PDCU que construyen sentido a la cultura montevideana /// mi abuelo paterno (Pepo) y su vida bohemia en la Ciudad Vieja /// las constelaciones familiares///¿pero de qué familia hablo?, ¿quién soy? /// soy un cuarentón, un niño, un viejo, un joven adulto /// Soy Pisani, soy Javi y Lulú, soy Pepo, soy Nahuel Ezequiel, soy la trama afectiva que me

sostiene /// esa trama afectiva que me cuida y cuido (a pesar de mis equivocaciones) /// soy esas apuestas éticas - políticas /// un universo ontológico de afectos ///



Foto: Marcelo Marascio. Rambla Sur de Montevideo.

La vida

En estas breves líneas intentaré condensar algo de lo sucedido en estas últimas semanas muy intensas para mí, permeando lo presentado en las tareas anteriores en el taller de investigación 3 con los propósitos de mi investigación. En primer lugar, rescatarlo dicho por el comité tutorial para darle una verdadera dimensión, para luego ir transitándola relación de ideas – sentires – vivencias.

Es así, que pretenderé vislumbrar ciertos recovecos de mi vida, a través de lo anecdótico, de los encuentros, las fotos, las emociones, etc.; y así dar cuenta de ciertas ideas que se hicieron carne en estos tiempos de mudanzas y logros. El propósito de las siguientes líneas es poder recuperar retrospectivamente, la experiencia vital que estoy atravesando con la compra de un apartamento, y ponerlo en diálogo con el proceso de la maestría y con las entregas anteriores del taller de investigación tres.

Es muy complejo poder dar cuenta de la densidad por la que estoy atravesando.

El presente texto / entrega intentará recuperar anécdotas de diciembre del 2021 y del enero del 2022, conectadas con inquietudes epistémicas / dancísticas/ creativas personales y de los amigos (familia – red afectiva) de la danza contemporánea uruguaya.

La filosofía / la danza

Me resulta interesante recurrir a lo vivencial para ir a lo metodológico – escritural – reflexivo. Es así, que hace unas semanas, una prima hermana (Gabriela psicóloga) me cuenta que hace varios años está escribiendo ficción. Al final de una reunión entre familiares, conversamos sobre su práctica creativa, y le contesto que el proceso de la MID me está desplegando una necesidad escritural.

Este año que pasó, un año de mucha actividad laboral y como estudiante, he constatado la necesidad de escribir para sacarme el estrés diario. Le comenté un día a mi tutor: la escritura se ha vuelto un bálsamo, una síntesis necesaria para permear todo lo que me está pasando – pensando– aprendiendo.

Con mi prima hermana hablamos, en un ómnibus montevideano, de la obra de Deleuze – Guattari: Rizoma.

> *¡Hacer rizoma y no raíz, no plantéis nunca! (…) ¡No seáis ni uno ni múltiple, sed multiplicidades! (…) Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, intermezzo. El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción "y… y… y…". (Deleuze y Guattari, 2016: 56 y 57)*

Así como dice el húngaro – brasilero Pál Pelbart (2011) es necesario concretar dispositivos para crear nuevos modos de existencia. Así que cuando uno se compra una casa, crea una obra dancística o realiza un proyecto de investigación en un posgrado, establece vínculos y apuestas en el terreno ético – político, estableciendo territorios estéticos.

> *No creo que el teatro sea ajeno a esa tarea, que es la de la sensibilidad, la percepción, la invención de posibles, formas de asociación inusitadas, modos de existencia.*
>
> *Es un desafío estético, ético, político, subjetivo. Pero que no se da de forma etérea o*

abstracta. A veces necesitamos de dispositivos muy concretos que sustenten tales experimentaciones, tales acontecimientos. (Pál Pelbart, 2021)

Como hoy celebro la compra de un apartamento, también me emociona mi proceso en la maestría; y estas dos celebraciones, que en el presente los tomo como logros, fueron deseos en el pasado. Particularmente, la posibilidad del posgrado en danza constituye un anhelo personal en relación con la profesionalización en danza.

Mas, este anhelo no es solo individual, sino que se constituye de esta red afectiva (familias dancísticas) de este sujeto colectivo, que es conformado en parte por las PDCU, que han luchado, y lo seguirá haciendo, para una verdadera profesionalización del campo de la danza contemporánea uruguaya.

(¿lograron producir desde lo colectivo y romper con lógicas de poder establecidas?)

Este tramo de mi vida está siendo muy intenso, por esto decido desarmar lo que había planteado en la segunda entrega, y lo que pronosticaba para esta tercera entrega: el comienzo del trabajo de campo (entrevistas semi – estructuradas a Claudia Pisani y Patricia Mallarini).

Esta decisión que tomo, consultada con mi tutor en diciembre del 2021, se da porque cumplo un sueño que se remonta a cuando comencé con mi actividad laboral como docente de filosofía de enseñanza media a comienzos del 2003: empiezo a ahorrar para comprarme una casa.

Más allá de las vicisitudes que un proletario puede tener para adquirir un bien inmueble, la presente entrega intenta dar cuenta cómo esto de firmar por una casa, la confianza y los afectos en red que despliega son muchos, y a mí me dejó en un estado “a flor de piel”.

He pasado varios días con una sensibilidad aflorada, donde se me venían recuerdos de mi vida, tendía puentes asociativos entre aconteceres, saberes, ideas, movimientos, etc.

Compartiendo la perspectiva del filósofo español – mexicano, la dimensión moral está conectada con la política, con la actividad de los lugares públicos.

Por esto mismo escribo estas líneas, para dar cuenta de la riqueza vivencial, y poder recuperarlo a través de una urdimbre asociativa con mi proyecto de investigación, intentando, como me sugieren Hilda Islas y Claudia Cabrera (parte de mi comité tutorial: lectoras),

mantener la implicación vivencial con el mismo.

Es así, que al comprarme un apto (a 25 años en cuotas) considero que es una apuesta ética – política, como la narrada por Sánchez Vázquez: es imposible pensar la eticidad sin la dimensión política. O sea, si compro un apartamento estoy poniéndome en relación con el edificio de la calle Colón, así como también a la comunidad de la Ciudad Vieja, de la plaza Zabala, etc.

> *… de la moral que no se encierra en sí misma; que no se amuralla en el santuario de la conciencia individual; que, de la mano de la política, va a la plaza pública y que, socializando así sus valores, impregna la acción colectiva, propiamente política; una acción que por ser tal no puede reducirse a una dimensión moral individual.*
>
> *(Sánchez Vázquez, 2002: 278)*

Los logros (comprar una casa) /profesionalización en danza)

También la compra del apartamento no es un asunto individual, sino que supone una apuesta familiar: la confianza de mi hermana, el apoyo de mi cuñado y la prolongación de mis sobrinos.

En el debate planteado en el 2006 en el Uruguay sobre el pasado reciente, a propósito de los juicios en relación con la última dictadura cívico – militar, se planteó una polémica sobre qué es la justicia.

La derecha encabezada por Lacalle Herrera afirmaba que la única justicia que existe es la divina, mientras que, para Pepe Mujica, como líder de la izquierda uruguaya, consideraba que la justicia supone una construcción humana. A propósito del Pepe Mujica, uno de los referentes de la izquierda del siglo XXI de Latinoamérica, retomo una idea acerca de la escritura. En una entrevista Mujica plantea que escribe mientras habla; por lo tanto, no le interesa escribir libros. Es así como me surgieron y se mantienen dichas preguntas - urgencias, propias del proceso actual de la MID, acerca de cómo uno escribe, qué escribe, qué formato uno presenta las entregas y las futurologías de cómo escribiré la tesis…

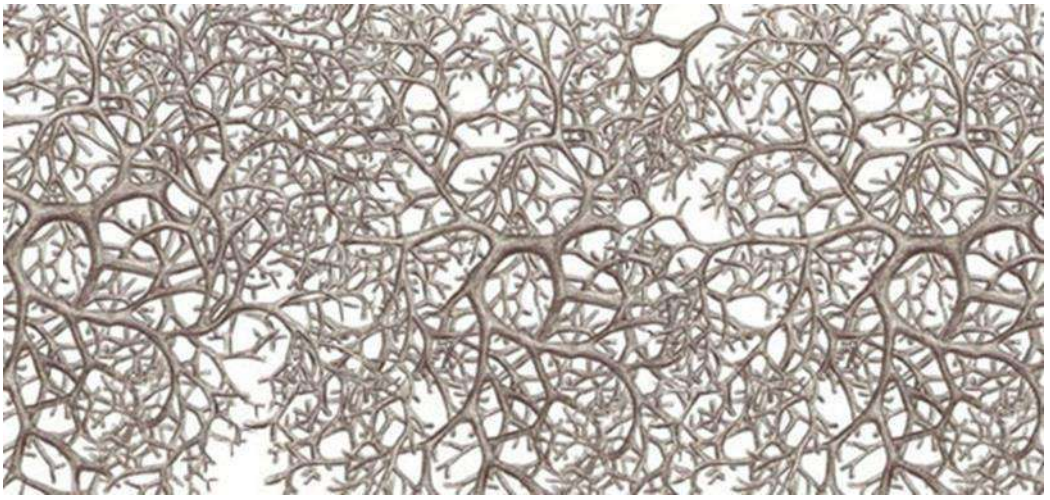


Foto recuperada de la web: https://www.lupaprotestante.com/haced-rizoma-y-no-raiz/

¿cómo conjugo el marco epistémico, las formas escriturales, los saberes de las hacedoras uruguayas, las filosofías y las teorías dancísticas, etc., para colocar una urdimbre de una tesis que pretende mantenerse abierta?

Los vínculos familiares (dancísticos)

Ayer salí a andar en bicicleta por la rambla para mitigar el calor, y me encontré con Natacha Melo, me contó, a modo de chiste, que en el futuro podríamos vivir juntos en un geriátrico, y ahí llegué a la idea de que la danza también construye vínculos tan extensos como con los familiares.

Las familias, entonces son las que uno construye y alimenta durante tantos años, constituida por amistades, familiares biológicos y colegas de la danza.

Acerca de la familia de la danza uruguaya, el crítico de danza y teatro uruguayo Egon Friedler utiliza dicho término para narrar su mirada de la situación de la danza moderna / contemporánea al comienzo del siglo XXI:

> *Al iniciarse el nuevo siglo, la familia de la danza es muy números y abarca un amplio espectro estético. Esta complicada estructura organizativa es en buena medida necesaria en un medio difícil, donde los estímulos económicos son virtualmente inexistentes y cada espectáculo implica una buena dosis de sacrificio*
> (Freidler, 2001: 178)

En el cruce de pensar la creación dancística propia, que siempre está en relación con colectivos, con las familias, pienso, en este momento que quizás todas mis creaciones dancísticas han sido subterfugios para cicatrizar heridas familiares. Quizás por las heridas necesito de la danza, quizás por esto, siento a los colegas de la danza uruguaya como mi familia.

En estos devenires intensos en diciembre del 2021 y enero 2022, mis amigas me oyeron repetir un término: lo fenomenológico o fenoménico. El miedo me invadió, también los nervios, mas logré hacerle frente con muchos recursos: mucha música, muchas asociaciones, pensarme en las acciones cotidianas como performances, etc.

Lo cierto, es que ya pasó la tormenta de emociones, y ahora procuro cuidarme, cuidarlas.

Es así, que procuré tomar estas líneas para abrir otros abordajes escriturales y de formatos de presentación de entrega, pero también para cuidar a mis primeras entrevistadas: Pisani y Mallarini.

Por aquí, en Uruguay, estamos en pleno receso estival, y venimos de dos años de pandemia y de derecha muy duros; es así como todas necesitamos descansar, cuidarnos, recargar las pilas para militar y seguir luchando por la profesionalización de la danza contemporánea uruguaya. Pero ¿qué es la danza contemporánea? Si bien, necesito ahondar en esto, la mirada del argentino Vallejos me ha resonado mucho, sobre todo al versar sobre una realidad precaria, supeditada a un canon importado, pero que también se torna propositivamente capaz de darle vuelta a esta lógica. El canon en la periferia se alía menos con una práctica historiográfica que con la afirmación de lo que Franko define como una hegemonía estética y cultural excluyente, que se manifiesta en el presente y que encuentra las raíces de su legitimidad en un relato histórico devenido universal. (Vallejos,2020)

(familia–danza uruguaya///lucha–militancia)