GT 48: Aproximaciones al estudio de la danza en Uruguay: miradas interdisciplinarias

México y Uruguay, apuntes para un diálogo poiético dancístico posible a partir de una lectura de Carlota Podrida

Javier Contreras Villaseñor

Centro de Investigación Coreográfica (CICO, INBA)

stijijlieva@gmail.com y antroludanza@yahoo.com.mx

A Alejandra Denis
A los amigos y amigas uruguayos

Lo primero es declarar que escribo estas palabras (que buscan colaborar a trascender en nuestro ámbito específico las repercusiones de la definición vertical de contemporaneidad) desde la actual circunstancia mexicana, es decir, en un momento en que los y las ciudadanos de mi país enfrentamos una violenta «modernización» autoritaria (en lo laboral, lo educativo, lo energético, lo económico, etc.), con su aparejada argumentación en contra del «atraso» y los «atavismos». Situación que seguramente permea y carga emocionalmente mis juicios que, con todo, espero sean medianamente pertinentes y compartibles.

Aclarado lo anterior, me pregunto: ¿Por qué tender un puente entre las danzas contemporáneas de México y Uruguay? ¿No es un acercamiento arbitrario nacido más bien de la circunstancia biográfica-afectiva de quien escribe y quien pretende mostrar como interrelacionadas en la práctica dos realidades que están entretejidas sólo en su corazón? Es factible. Sin embargo, la afortunada oportunidad de haber conocido a lo largo de los últimos años lo que me parece es algo de lo más significativo de la producción dancística contemporánea uruguaya (Tamara Cubas, Lucía Naser, Federica Folco, Paula Giuria, Carolina Silveira, Florencia Martinelli, Andrea Arobba, Carolina Besuvietsky, Miguel Jaime, Santiago Turenne, Luciana Achugar, Ayara Hernández, Vera Garat, Tamara Gómez, Paula Bianchi, Mónica Secco, Rodolfo Vidal, Daniela Marrero, Estela Bancalari, Natalia Burgueño, Carolina Guerra, por mencionar algunos nombres) me ha permitido, además de

degustar la inteligencia, audacia, experimentación y capacidad dialógica de la danza escénica de Uruguay, confrontarla con la también amplia riqueza de la danza contemporánea mexicana. Confrontación que me ha llevado a plantearme muchas preguntas acerca de cómo formular «lo contemporáneo», «lo tradicional», «la ruptura», «lo dancístico» y a intentar trascender lo que me parece son encuadres conceptuales heredados que nos invisibilizan mutuamente.

Las danzas escénicas contemporáneas de México y Uruguay son dos valiosas expresiones artísticas que han generado sus múltiples riquezas a partir de diferentes articulaciones específicas de las categorías mencionadas («modernidad», «contemporaneidad», «técnica», «corporeidad», «danza») que las colocan, en este momento, en lugares distintos de lo que habitualmente entendemos por contemporaneidad, es decir, esa temporalidad unidireccional hecha con base en la lógica de la razón proléptica que supone existe sólo un recorrido progresivo y lineal para la historia (Cfr. Santos, 126-132: 2009). Las respuestas diferenciadas de nuestras danzas (en principio y de manera aproximativa e imprecisa y como resultado de la aplicación mecánica del relato dominante con respecto al debate entre «atraso» y «contemporaneidad», entre «danza técnicamente bien hecha» y «danza técnicamente desprolija») hacen de la danza contemporánea mexicana una expresión artística «moderna» y «conservadora» pero técnicamente «bien hecha» y a la danza uruguaya una manifestación simbólica «contemporánea» y «de vanguardia», pero técnicamente «deficitaria». Me parece que estas caracterizaciones son inexactas y nacidas de la aplicación de los criterios —las prenociones— de la epistemología del norte, que con base en su lógica metonímica, homogeneiza las temporalidades sociales, los saberes, las estéticas, las espacialidades y las maneras de enunciar (Cfr.Santos, 98-159: 2009).

Lo que pretendo con este trabajo es contribuir a ir más allá de nuestras representaciones habituales de la producción simbólica dancística de la América Nuestra y a aportar algunos criterios que nos permitan reconocernos mutuamente con mayor justicia. Para avanzar en este intento, asumo varios supuestos básicos:

1. existe la América Nuestra,
2. las sociedades y los y las habitantes de la América Nuestra hemos asumido, por razones históricas reconocibles, y más allá de la ascendencia étnica, la formulación de nuestros sujetos personales y colectivos como dependientes de una centralidad metropolitana,

3. en contraposición a esta última circunstancia, una característica común de nuestras historias como sociedades ha sido la de ir construyendo nuestras diversas autonomías poiéticas (políticas, económicas, simbólicas), como maneras de definir nuestra propia centralidad,
4. esta autonomía en construcción implica trascender la habitual representación de lo contemporáneo en dependencia de la temporalidad metropolitana, supone, en consecuencia, asumir que existen varias temporalidades, varias contemporaneidades, que deben escudriñarse en la complejidad de sus diálogos y disputas culturales y políticas, tanto en sus vínculos horizontales como en sus relaciones con las metrópolis,
5. nuestras danzas escénicas son una de las manifestaciones de estos empeños por lograr la autonomía de enunciación simbólica y la redefinición de las representaciones de la temporalidad,
6. la autonomía de enunciación es una praxis poiética, es decir, de producción en devenir, en consecuencia, no hay que entenderla como defensa de una imposible y no deseada identidad esencialista y solipsista.

Con base en estos supuestos, planteo que la danza contemporánea de Uruguay y la danza contemporánea de México son quizá dos respuestas poiéticas en las antípodas —lo que no significa que sean excluyentes— de un mismo esfuerzo de autonomía de enunciación y que son dos maneras distintas, complementarias, específicas y no jerarquizables de construir la(s) contemporaneidad(es) latinoamericana(s). En este sentido, nuestras danzas son modélicas y la elucidación de sus historias de constitución como campos y como territorios de enunciación puede sernos útil a quienes habitamos las zonas sureñas de la geopolítica y la poiésis.

¿Pero por qué he incluido en el título de este escrito una referencia a la excelente novela de Gustavo Espinosa? Lo he hecho, no sólo porque expresa muchas de las implicaciones éticas, psicológicas, políticas, afectivas, discursivas de nuestra común condición des-centralizada, sino sobre todo porque me permitió encontrarme de nuevo con uno de mis más arraigados y viejos relatos con respecto a la desigual relación sur-norte. No es casual que esté usando el viejo término althusseriano de la vivencia ideológica como representación imaginaria —en el sentido lacaniano del término— de nuestras condiciones reales de existencia, posibilitada por la aceptación íntima de la interpelación especular (Althusser, 75-138: 1977). La formulación del filósofo francés me sirve para desvelar la

intimidad afectiva del habitus (para recordar a Bourdieu), la fortaleza de su encarnación: durante muchos años asumí «ingenuamente» y con muchos y muchas —pero no quiero ocultarme tras una formulación colectiva— que el lugar fuerte de la enunciación ontológica (Cfr. Dussel, 1989) era el de las metrópolis occidentales y que la cabalidad ontológica —en la que va incluida la temporalidad— crecía o decrecía según nos fuésemos acercando o alejando —de diversas maneras, incluida la étnica— a o de ese sitio central.

La novela de Espinosa es enunciada desde una muy similar urdimbre afectiva: Sergio Techera, el personaje protagónico, uruguayo nacido en la ciudad de Treinta y Tres, es decir, lejos de Montevideo-Buenos Aires, su propio lugar de referencia definitoria, a su vez distante de la centralidad europea, fallido estudiante de filosofía, fallido músico de rock, pero eficiente y aburrido bajista de una orquesta de salones de fiesta, se encuentra un día ante la oportunidad de aproximarse a quien ha sido la figura clave, insustituible, de su universo afectivo-erótico, la actriz inglesa Charlotte Rampling, de quien conoce con minucia los detalles abundantes de su vida y quien, muy previsiblemente, lo ignora todo de la existencia de ese admirador sureño. Injusticia de la diferenciada valoración social de la condición ontológica y su derecho a la vida pública y a la palabra, pues mientras unos tienen derecho a la biografía y a su relato, muchos y muchas innumerables otros no poseen tal posibilidad. Sergio Techera decide fracturar este desequilibrio que lo lastima a través de un acto de violencia de alguna manera reparador: el rapto de la actriz. Acción que pone de manifiesto, a su vez, la violencia profunda de la desigualdad ontológica socialmente impuesta. Esta acción beligerante le permite ejercer el derecho a la enunciación narrativa de su vida, le concede la posibilidad de exponer la urdimbre compleja de su persona afectiva-cultural a quien de otra manera no lo escucharía-leería nunca. El protagonista sabe que su proyecto es delirante y que está destinado al fracaso (porque su audaz acción no suprimirá el hiato histórico social que lo separa de Carlota), e intuye que está atrapado por las implicaciones de la tributación a una femineidad idealizada y aséptica en contraposición a la proximidad de la densidad olorosa de la Loca Marisa, la pragmática, feroz y tierna mujer que lo protege, secunda y ama. Pero al mismo tiempo que ocurre todo lo bosquejado de acuerdo con una lógica más bien sombría, el narrador-personaje hace el velado elogio del rock rioplatense a través de menciones constantes y aparentemente soterradas y circunstanciales. Es decir, este personaje situado en una realidad «degradada» por distante de la centralidad (Charlotte se convierte en la podrida Carlota), hace la reivindicación de un capital musical valioso, dignificante, en principio de origen «foráneo» pero que se ha producido ya colectivamente como una enunciación propia, entrañablemente habitable y con el que él vive —y muchos vivimos— la subjetividad.

Por supuesto que mi lectura no da cuenta de todos los niveles del relato de Gustavo Espinosa y que empleo la novela para apuntalar el juicio de que vemos nuestras danzas en coincidencia con la perspectiva tributaria de la centralidad metropolitana de Sergio Techera. La interpretación que hago de la novela también me sirve para sustentar la idea de que precisamos atender más a lo que efectivamente hemos construido (nuestros «rockes» dancísticos) que a la mayor o menor cercanía de nuestras producciones dancísticas con respecto a la así llamada centralidad metropolitana, particularmente en lo que se entiende por contemporaneidad, pues como afirma Boaventura de Sousa Santos, no existe una única contemporaneidad que convierta a las demás temporalidades en prescindibles experiencias residuales.

¿Pero cuáles serían las maneras de «rockear» de nuestras danzas contemporáneas? De nuevo, acudiendo a las proposiciones generales, creo que las danzas contemporáneas mexicana y uruguaya, a partir de la condición común de «descentralidad ontológica» problematizada en la novela, han seguido en la producción de su propia contemporaneidad y autonomía de enunciación —determinadas por las respectivas historias de sus sociedades — la primera, un recorrido arbóreo, y la segunda uno rizomático. El paradigma arbóreo, como lo explican Deleuze y Guattari, es una lógica de construcción de saberes, experiencias y representaciones, bajo el modelo del árbol (tronco central disciplinario del que parte la diversificación de las ramas que, de todos modos, siguen teniendo como referente central de su coherencia el tronco original, la sustancia compartida — de hecho, a pesar de las diferencias, se trata del mismo «vegetal»—); este paradigma privilegia la temporalidad sucesiva, cronológica. El paradigma rizomático sigue una lógica de construcción de saberes, experiencias y representaciones basado en la multiplicación no programada de encuentros entre diferentes actores que no constituyen una misma sustancia sino que producen momentáneos planos de realidad; en este caso la temporalidad privilegiada es el presente.

La danza contemporánea mexicana tiene una existencia continua desde los años veinte del siglo pasado hasta la fecha. Nació en el marco de los impactos que el profundo movimiento revolucionario de 1910 tuvo sobre el estado bonapartista y se ha aprendido y cultivado en escuelas que surgieron, por ejemplo, en las décadas del treinta y cuarenta del siglo XX. Es decir, mal que bien, ha existido una permanencia, arraigada en los paradigmas de la danza moderna, que le ha otorgado un perfil esteticista y técnicamente, en términos convencionales, muy depurado. Si bien han existido fuertes personalidades y un número amplio de grupos, discursos coreográficos y compañías, me parece que la combinación de la preeminencia del paradigma modernista (necesidad de emplear una técnica dancística

extracotidiana y virtuosa, el mantenimiento del pacto entre el lenguaje de entrenamiento y el lenguaje coreográfico, el diálogo privilegiado con la música, la prolija concreción escénica en el foro, la estabilidad de los grupos y compañías como colectivos identificados en su apuesta ético-estética), el diseño de políticas gubernamentales estables para la producción y la distribución de obra, así como para la formación de profesionales de la danza, y la entronización de ciertos paradigmas técnicos (la técnica Graham, por ejemplo, durante lustros) le han dado a la danza contemporánea mexicana un perfil arbóreo y un tanto endógeno, autorreferencial. Aclaro que lo dicho no implica un juicio de valor sobre su riqueza estética y contemporaneidad, es sólo un intento de descripción de sus líneas de organización dominantes.

La danza contemporánea uruguaya, y apenas aventuro estas palabras me doy cuenta de mi atrevimiento, pues ignoro casi todo de su historia, ha tenido un desarrollo menos sistemático, más signado por la personalidades de coreógrafas y maestras fuertes, que se apropiaron de los saberes de la danza moderna y posmoderna (de acuerdo a la nominación norteamericana) no tanto en un encuadre escolar institucional —que no existe hasta la fecha—sino de cara a las necesidades expresivas de sus respectivos proyectos artísticos. Hasta donde entiendo, la danza contemporánea uruguaya, si bien tiene antecedentes, no empezó a definirse como un campo artístico específico sino hasta un tiempo relativamente reciente —los 70 y 80— y se estructuró en un principio bajo la dirección de maestras—coreógrafas brillantes que se empeñaban en una actitud contradictoria de apertura hacia los múltiples saberes dancísticos matizada por el cultivo de lealtades. Fueron sus discípulas —las actuales coreógrafas de alrededor de los cuarenta años— quienes se arriesgaron a desplazarse y multiplicar los encuentros, a «rizomatizarse». Desplazamientos tanto al interior del Uruguay como del extranjero (particularmente Europa) que en la medida en que no existía una continuidad arbórea les permitió privilegiar las investigaciones personales, muy atentas a las temporalidades y poéticas «contemporáneas» metropolitanas.

Ahora bien, con base en el relato del devenir dominante, proléptico, del desarrollo del tiempo, las dos modalidades no son equivalentes en términos de su contemporaneidad. La vertiente rizomática, en virtud de su mayor diálogo con las problematizaciones y aportes de las danzas metropolitanas, sería más «contemporánea» que la vertiente arbórea. Apunto que estas aseveraciones no las supongo, sino que las he escuchado en conversaciones, debates, festivales y encuentros en los que he testimoniado los sinsabores de una mutua ceguera: por una parte, la dificultad de un buen número de hacedores de la danza escénica mexicana para problematizar las limitaciones de la condición endógena (las implicaciones

de las fatigas de las discursividades), situación a la que va aparejada la dificultad para aprehender las poéticas que debaten con «lo dancístico», y por otra parte, la menoscabada disposición para leer recorridos dancísticos otros, particulares, valiosos «aunque» estén desfasados de las corrientes centrales de las poéticas dancísticas con respecto a las que serían «anacrónicos». Nos ha faltado salir de los encuadres conceptuales dominantes y asumir las tareas de traducción entre las diversas maneras de habitar la complejidad del presente, labor epistemológicamente liberadora a la que nos invita Boaventura de Sousa Santos. Me parece que nos sería conveniente hacer las historias de cómo y por qué se han constituido en sus maneras específicas nuestras respectivas danzas escénicas. Se trata de mejor sabernos a partir de la asunción de una epistemología que nos haga justicia y nos permita encontrarnos en la fiesta de los pares.

Ahora bien, si apunto que la danza uruguaya y la danza mexicana habita cada una su contemporaneidad, no es para invitarnos a que nos instalemos en el relativismo cultural (en la democracia cultural sí, pero no en el relativismo en el que toda manifestación vale lo mismo que la otra). Creo que los paradigmas estéticos —las poéticas— se agotan y que le hace bien a los campos artísticos «contaminarse» de los otros para reformularse y enriquecerse. Posiblemente en este momento, la muy buena danza mexicana requiera mucho de la muy buena danza uruguaya para ir más allá de sus certezas, para aventurarse a ir más allá de las ligaduras de lo «estético» (nuestro logro y nuestro borde). Quizá la muy buena danza uruguaya requiera algo de las implicaciones sociales de la cortesía de la forma como principio de inteligibilidad que la muy buena danza mexicana cultiva.

En todo caso, estoy convencido que es bueno «hacerse ruido» y quizá este trabajo es sólo una invitación a que nos hagamos ruido mutuamente, enriqueciéndonos, fundada en el hondo aprecio que tengo a nuestras danzas y a nuestros países. Quizá este escrito es sólo un pretexto para decir que me gustan México y Uruguay, un pretexto para declarar que creo en la América Nuestra como parte de una noción ampliada de sur en la que quepan la especie y la tierra y que creo que lo contemporáneo de un arte —siguiendo a Marcuse (Marcuse, 1978) radica en el principio de realidad otro, la realidad otra y el tiempo otro que la poiésis simbólica produce desde ya cuando disputa y se sale de las acotaciones del mundo regulado. De esta manera, lo contemporáneo no está adherido a una poética particular sino a una actitud, a una ética-estética problematizadora y auspiciante: lo contemporáneo no sería la expresión del presente sino la invitación a que nuevos mundos advengan.

En este sentido, recuerdo con agradecimiento el dueto que una pareja de artistas de la danza uruguayos radicados en México —ella formada como bailarina y coreógrafa en

México y Uruguay (Magdalena Leite y Aníbal Conde)— nos regalaron durante las presentaciones del proyecto Arrecife del Colectivo AM en el Museo de Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM. Creo que en su bellísima intervención se entretejen y dialogan de manera compleja las lógicas de nuestras dos danzas, «modernidad» y «contemporaneidad», «transgresión» y «cultivo» de la convención escénica: una pareja desnuda «presenta» su amor por fuera de las reglas de la diégesis (no hay historia, ni justificaciones, sólo una pareja en «situación»), pero al mismo tiempo «representan» diegéticamente esa su situación mediante el recurso de danzar secuencias pautadas de danza popular y de espectáculo (que incluyen unísonos y cuentas de «ochos» evidentes) que hacen aparecer vestimentas y situaciones «virtuales» (porque es nuestra mente la que las proyecta sobre los cuerpos), combinadas con el procedimiento posmoderno de la lista de instrucciones y el énfasis puesto no en la delimitación de una obra —aunque el uso del timing y la energía está cuidadosamente diseñado— sino en la condición de experiencia ante y con el espectador-espectadora. Se trata de una pieza magnífica que nos coloca en la contemporaneidad del amor cumpliéndose como transparencia.

No me oculto que esta interpretación de la pieza de Leite y Conde como manifestación del diálogo afortunado entre nuestras danzas tiene mucho de artificial y que más bien expresa mis afinidades electivas y la historia de mis afectos (qué hacerle…). Me percato también que la complejidad de las tareas de traducción cultural no puede reducirse sólo a la situación de un solo par. En la vida cultural y artística —estoy convencido— la forma más adecuada de relación es la poliamorosa. Que se multipliquen entonces los encuentros, con alegría, equidad y justicia por fuera de las lógicas de la epistemología del norte.

Bibliografía

Althusser, Louis, *Posiciones*, Editorial Grijalbo, México 1977.

Dussel, Enrique, *Filosofía de la liberación*, AFyL, México 1989.

Espinosa, Gustavo, *Carlota Podrida*, Casa Editorial HUM, Montevideo 2012.

Marcuse, Herbert, *La dimensión estética*, Editorial Materiales, Barcelona 1978.

Santos Boaventura de Sousa, *Una epistemología del sur*, Clacso y Siglo XXI, México 2009.