

**En un mar de palabras-reciclaje de textos**  
**Identidad/Lenguajes propios/Resistencia: Danza Contemporánea**  
**(Ejercicio DanzaSur sin publicar)**

Por Adeline Maxwell

**Resumen:**

Este artículo, como su título lo indica, a pesar de no encontrarse publicado en la su versión impresa, forma parte de un ejercicio efectuado durante el momento de creación del libro *DanzaSur, Viaje por el Continente de las Maravillas* (Contramaestre, CNCA, 2016). El experimento era el de retomar ciertos fragmentos de textos, mayoritariamente propios y transformarlos en algo nuevo, que hoy tiene sentido para nuestras subjetividades de investigadoras, autoras poetas y participantes de un juego. De hecho ese juego tiene nombre, se llama: “En un mar de palabras”, haciendo referencia al segundo capítulo de *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll. El resultado es un texto crítico sobre la noción de identidad y de apropiación de una práctica europea en Sudamérica. Proviene de mi asombro, aún intacto, que me provoca el fenómeno de la aparición de la danza como arte y su escena, un nacimiento tan reciente y completamente ligado a la llegada de refugiadxs europexs a nuestros países. El paso desde cortos interludios en alguna óperas producidas para espectadores de las clases burguesas sudamericanas hacia la reconquista de nuestros propios lenguajes dancísticos no cuenta más de un siglo, y es de la fascinación producida por tan rápida y naciente aparición que surgen en este artículo cuestionamientos sobre la posibilidad de hablar de algo “propio”, de una posible neocolonización por el cuerpo danzante y de la búsqueda de lo “nuestro” frente a la alteridad.

**Palabras-clave:** Identidad, resistencia, danza contemporánea.

---

Adeline Maxwell es doctora en Artes Escénicas especialidad Danza, diplomada en Investigación Social sobre el Cuerpo y en Historia del Arte. Docente universitaria así como en asociaciones y colectivos independientes, es fundadora y codirectora del Núcleo de Investigación sobre corporalidad y Artes Escénicas. Entre sus últimas publicaciones se encuentran *Lecturas Emergentes sobre Danza Contemporánea* (LOM, 2015) libro del cual es la compiladora y editora, *DanzaSur, Viaje por el Continente de las Maravillas* (CNCA, Contramaestre, 2016), *Choreography and Corporeality: Relay in Motion* (Palgrave, 2016), “Creative disclosing and appropriation of otherness: New horizons for a discipline that was called dance” en *Postdance MDT* (Routledge, 2017) y *Danse contemporaine. Nouvelles pratiques de résistance au Chili* (Ed. de la Marge, 2017). Maxwell es también parte del comité de lectura de la revista de la Association des Chercheurs en Danse (aCD), editora de contenidos de la plataforma “DanzaSur”, conductora del taller nómada “Cartografías Imaginarias”, asesora teórica del Festival Montpellier Danse y parte del jurado especializado del Mestrado em Dança de la Universidade Federale da Bahía (UFBA), Brasil. Ha creado el Encuentro sobre Danza y Género así como el Festival en Espacio No-Urbano. Actualmente efectúa un post-doctorado en la Universidad Paul-Valéry Montpellier III sobre Post-identidad y Comunidad en Danza Contemporánea Sudamericana: *Cuerpos danzantes decoloniales*.

La danza puede comprenderse como una expresión no sólo artística y corporal, sino también ideológica, donde se entrecruzan ciertos valores y sus cuestionamientos, esto, por la puesta en juego de discursos inscritos en el cuerpo danzante como por su carácter utópico, de transformación y resistencia. La práctica de ciertos artistas de la danza se distingue frente a prácticas dominantes, lo que implica una resistencia dentro de la disciplina misma de la danza, resistencia que es eminentemente política. Personalmente, me parece imprescindible que nos interroguemos sobre ciertas influencias culturales que han intervenido en el desarrollo de un lenguaje relacionado con una “identidad propia”, en el terreno de la práctica dancística. Hablar de “identidad propia” hoy en día es bastante complejo dado nuestro contexto globalizado. La investigadora Susana Tambutti nos entrega un acertado análisis sobre la problemática de la identidad en Argentina:

Si pensamos en el término *identidad* entendiéndolo como esencia, deberíamos iniciar nuestra búsqueda basándonos en algún tipo de diferencia cultural de *origen*, o sea, un modelo de *identidad* que se manifieste como algo dado y que produzca en los artistas de esta disciplina una manera particular de expresión en este arte. En esta perspectiva genealógica, deberíamos iniciar nuestra exploración revisando las danzas de algún *grupo original* de pertenencia. La búsqueda de “nuestras raíces” sería una representación casi “genética” de la *identidad*. Aplicar el término *identidad* a “nuestra” danza sería, en este caso, buscar algún rasgo preexistente que habría que descubrir. Esta sería una creencia en el “mito del origen”, dentro de una posición *esencialista*, creencia según la cual podríamos encontrar unas supuestas “raíces” que posibiliten la existencia de algo así como *nuestra* danza, y este camino sería lo que definiría de manera certera una *danza argentina*.

Si lleváramos esta concepción al extremo, la *identidad* de nuestra danza debería estar inscripta en el patrimonio genético. Pensada así, la *identidad* de nuestra danza espectáculo no dejaría espacio para la intervención del artista, bailarín o coreógrafo, ya que éste nacería con los elementos constitutivos de aquella identidad étnica y cultural, entre las cuales se encuentran características típicas conjuntamente con las cualidades psicológicas correspondientes al pueblo al que pertenece. Desde otra perspectiva, si no pusiéramos el acento en algo genético y lo pusiéramos en las *influencias culturales*, la tarea de los profesionales de la danza en Argentina quedaría reducida a la interiorización pasiva de los modelos culturales que les fueron impuestos y no podrían hacer otra cosa que identificarse con ellos como sucede con el modelo genético. Por ello, sería reduccionista tratar de

buscar y describir la *identidad* de nuestra danza espectáculo a partir de la enumeración de cierto número de características determinantes, consideradas como “objetivas”, y que derivarían de las influencias que actuaron en la aparición de una danza moderna o contemporánea. Por lo errático y dispar de estas influencias, la clara delimitación de tales características se torna una tarea imposible ya que, en ese caso, habría primero que describir cuáles serían las características “esenciales” de todas y cada una de las manifestaciones de ballet, danza moderna y contemporánea, que llegaron al Río de la Plata y que (supuestamente) habrían signado las creaciones actuales. El problema sería definir las invariantes culturales de aquellos grupos artísticos llegados a nuestro medio.

Una perspectiva opuesta a las anteriores, es la que plantea el problema de la *identidad* como un proceso en permanente construcción, *variable* y no algo dado e inalterable. Esta visión nos pondría frente a un análisis en donde los *intercambios* no son independientes del contexto en el que se producen, en donde habría que centrar la atención en el *acto de recepción*, (por ejemplo el impacto de la llegada al teatro Colón de los Ballets Russes a principios del siglo XX y el interés por todas aquellas manifestaciones culturales provenientes de Francia) hasta podría plantearse la posibilidad de una incorporación individual arbitraria, según la cual cada artista habría producido sus propias identificaciones y síntesis. Si la identidad es una *construcción* que se elabora y depende del tipo de relación que se establece entre los grupos en contacto, sería una manifestación *relacional*. En este caso en la búsqueda de elementos identitarios en la danza argentina (ballet, danza moderna o contemporánea) lo que importa no es hacer el inventario del conjunto de los rasgos distintivos, sino reflexionar sobre el *proceso de recepción y elaboración* de estos rasgos y encontrar (si los hubiere) aquellos que fueron empleados por los bailarines y coreógrafos para afirmar y mantener una distinción cultural. La *identidad* en la danza en Argentina sería un proceso de construcción y de reconstrucción constante producto de los intercambios artísticos. Es esta una concepción dinámica opuesta a la que considera la *identidad* como un atributo original y permanente (Tambutti, pp. 5-7).

En este caso, no hablo aquí de una identidad necesariamente “nacional” o “sud-americana” sino que me refiero a esta “identidad propia” simplemente como aquella que es capaz de emanciparse de una modalidad hegemónica -de resistir-, sin caer en “la trampa de un pensamiento local disfrazado de universalismo donde se pierden de vista los constantes flujos y reflujos entre espacios concretos de un

mismo sistema.” (Cornago, p. 11) Mi propósito no es negar la contribución y la voluntad honesta de numerososxs artistas extranjeroxs que han cumplido un rol importante en el desarrollo de la danza escénica en Sudamérica, sino examinar las posibilidades de reencontrar “modos de hacer” adaptados al contexto específico en el cual se está viviendo. Los orígenes, relativamente recientes, de la danza escénica en América del Sur -como “arte” independiente- son atribuidos a la llegada sucesiva de maestrxs europeoxs.

Por ejemplo, es durante la segunda visita de Ana Pavlova, en 1920, cuando uno de los integrantes de su compañía, Jan Kawesky, decide instalarse en Chile para crear una Academia de Ballet clásico. La danza, como en sus inicios profesionales en Europa, comienza a consolidarse como un método de enseñanza de “buenas maneras” en las capas más acomodadas chilenas, donde su práctica era promovida como educación corporal para las jóvenes que “entraban a la sociedad”. En 1928, otra maestra europea, Andrée Haas, de nacionalidad sueca y proveniente de la Escuela de Émile Dalcroze, abrirá una Academia de danza en Chile. Las Academias de Kawesky y Haas estaban preparando el terreno para la llegada de la gran influencia que tendrá la danza escénica en Chile: Aquella de la rama expresionista alemana (*Ausdruckstanz*: Danza expresiva de tradición alemana), cuando en 1941, el Ballet del coreógrafo alemán Kurt Jooss, en plena gira por América del Sur, se disuelve, incitando a tres de sus integrantes - Ernst Uthoff, Lola Botka y Rudolph Pescht- a instalarse en Chile. Ese año, bajo la dirección de Uthoff -primera figura del Ballet Jooss- se forma la *Escuela de Danza de la Universidad de Chile*, financiada por el Estado, siendo un hito para la profesionalización de la danza en ese país. En la *Escuela de Danza* es enseñada la técnica clásica, la danza moderna –sistema Leeder- y la rítmica. En 1945, asociado a esta escuela, es creado el primer Ballet chileno, con cuerpo de baile estable y profesional, el *Ballet Nacional Chileno* (BANCH). Por esos años, esta Escuela y Ballet reciben la visita de importantes maestros alemanes, como Sigurd Leeder y Kurt Jooss mismo. Lo que se bailaba en esa época eran reconstrucciones de Ballets europeos y, a lo sumo, coreografías realizadas por Uthoff mismo –como *Coppelia*, *Petruchka* o *Carmina Burana*-. El cuerpo de baile era rigurosamente seleccionado bajo criterios técnicos y corporales. En 1951, se estrena la primera coreografía creada por una chilena, *El umbral del sueño* de Malucha Solari, la cual mantenía “la línea de la escuela, no sólo en cuanto a la técnica, sino también en cuanto a la temática” (Cifuentes, p. 190).

En Uruguay encontramos el mismo tipo de fenómeno, es decir, la llegada externa de una visión de la danza como arte autónomo necesitando una profesionalización:

Desde su fundación el 27 de agosto de 1935, el Cuerpo de Baile del Sodre ha sido el organismo artístico encargado de desarrollar la pasión por el ballet en Uruguay y de llevar el vasto repertorio de la danza clásica a un amplio abanico de público con cierta regularidad. El esteticismo francés llegó a estas latitudes de la mano de Roger Fénonjois y la expresividad amplificada de la escuela rusa relumbró el elenco nacional con los aportes de Gala Chabelska y Tamara Grigorieva. También Vaslav Veltchek, Yurek Shabalevsky, Maria Ruanova y William Dollar -entre otros maestros destacados del siglo XX- fueron responsables de delinear y cultivar en estas tierras la caligrafía de la levedad y la gracia capaz de representar la totalidad de la experiencia humana que es el ballet” (Reseña del *Ballet del Sodre* de Montevideo).

Aquella misma figura, la del coreógrafo francés Roger Fénonjois, fue, años más tarde, un elemento clave para la fundación de la Escuela de Danza Académica en San Marcos, Perú. En 1964 es creada entonces la primera academia profesional de danza de ese país, dirigida por Fénonjois, maestro egresado de la Ópera de París. Otro ejemplo a citar es aquel de Paraguay:

Paraguay fue un país que empezó la danza a través de la danza moderna, con Érica Milen en el país, que era directamente alumna de Rudolf Von Laban, entonces es como que tuvo los grandes de la danza moderna europea aquí, después hay así como grandes vacíos en la historia, después aparece el ballet clásico, después otra vez vuelven a llegar referentes de danza moderna (Alejandra Díaz, Entrevistas DanzaSur Paraguay).

Según el historiador Antonio José Faro, el ballet comienza a introducirse en Brasil como hecho ilustrado de la corte portuguesa en los tiempos de las guerras napoleónicas. Es un fenómeno lento, resultado del tránsito de compañías y artistas europeos (y sus conocimientos). En 1811 llega a Río el coreógrafo francés Auguste Toissant, quien, entre otras cosas fue el mentor de Estela Sezefreda, primera *prima ballerina* de origen brasilero en la historia de la danza. Por el Teatro Lírico de Río pasaron los Ballets Russes de Serguei de Diaghilev en 1913 y 1917. Anna Pavlova estuvo en 1918 y en 1928 y el Original Ballet Russe. Maria Oleneva, que había llegado con Pavlova y luego fue solista con Massine en Buenos Aires fundó en 1937 el Ballet Municipal de Río de Janeiro. En 1939 el checo Vaslav Veltchek, quien también tuvo gran influencia como maestro de danza en Uruguay, funda el Ballet de Sao Paulo. Si los rusos fueron la principal influencia (sobre todo con Eugenia Fedorova y el

método Vaganova desde 1954), a la vez se instalaba la influencia británica con Dalal Aschar y surgía el interés de un arte nacional, con intereses en la propia idiosincrasia, como “Maracatú Dances” (de Olevneva y Veltchek) que ya en los años treinta estilizaba el folclore en lenguaje académico de puntas, como también en “La floresta amazónica” de Achar (1975) con música de Heitor Villa-Lobos. La danza moderna llegó a Brasil temprano, ya en 1916 Isadora Duncan estuvo en Sao Paulo y en Río de Janeiro, generando una verdadera revolución intelectual. Más tarde, algunas alumnas de Mary Wigman se instalaron en Sao Paulo. El francés René Gumiel (discípulo de Kurt Jooss), es clave en esta didáctica interdisciplinar entre el teatro y las artes visuales y se instala en Sao Paulo desde fines de los años cincuenta. (Cf. R.S., *Ballet y danza moderna en Brasil*)

En la capital Boliviana fue creado en 1951 el Ballet Oficial de la Academia Nacional de la Danza. Su primera directora fue la coreógrafa rusa Ileana Leonidoff y es sólo a partir de 1991 que asume como director el primer coreógrafo de origen boliviano, Jaime Méndez (Cf. Reseña del Ballet Oficial de la Academia Nacional de la Danza). En Ecuador el modelo es también muy claro: “Quien trae la danza oficialmente aquí al país es un francés: René Moyé, que viene de la ópera de París instaurando esa estética, ese tipo de cuerpo y ese tipo de bailarín específico; que convoca, y que provoca el ballet” (Ernesto Ortiz, Entrevistas DanzaSur Ecuador).

El aporte de lxs artistas europexs va más allá de un impulso para la institucionalización de la danza, sino que también conduce a la percepción de ésta como práctica propiamente artística. Sin embargo, me parece importante a tomar en cuenta que la influencia proveniente de la tradición occidental de la danza escénica ejercida en Sudamérica se basa en una maestría corporal específica, relacionada con el tipo de entrenamiento o “técnica” corporal utilizada para formar el cuerpo danzante anhelado. En este caso, se trata de la técnicas académicas clásica y moderna, ambas conllevando un ideal que moldea las corporalidades de quienes las practican. Sin llegar a decir que se trata de una nueva “colonización” - o tal vez sí, al menos del cuerpo danzante-, estas técnicas, al encontrarse con este nuevo contexto (corporalidades y expresiones dancísticas diferentes), no se adaptan a éste, sino que, de alguna manera, imponen una idea de lo que es lo “correcto”, lo “bello”, lo “profesional” y lo “artístico”.

La historiadora María José Cifuentes, en su libro *Historia social de la danza en Chile* emite la teoría según la cual el primer coreógrafo en hacerse cargo de buscar un “lenguaje nacional” fue Patricio Bunster, principalmente con su obra estrenada en 1959 llamada *Calaucán* (palabra inventada que evoca sonidos del *mapudungún*, lengua del pueblo mapuche, originario del sur de Chile y Argentina). Si bien

es posible reconocer un deseo por insertar contenidos relacionados con el contexto Latinoamericano, me parece que la búsqueda de un “lenguaje” dancístico va más allá de la temática que la obra toca. Se observa en el trabajo de este coreógrafo un intento por interpelar al público chileno con inquietudes que pueden serle propias, pero sin alejarse del ideal corporal europeo, de la técnica, ni de la estructura tanto coreográfica como de relación danza/espectador enseñada por sus maestros alemanes. En otras palabras, la “identidad propia” puede, de cierta manera, encontrarse en el fondo, pero no en la forma: Se encuentra en el mensaje explícito, pero no en el cuerpo (y su mensaje implícito). En relación a lo que aquí interesa particularmente, no se observa en las primeras obras de Bunster una emancipación frente a los cánones corporales y estéticos impuestos en la danza escénica chilena. Esta tendencia, que se puede caracterizar como “americanista” -en el contenido- y expresionista -en la forma-, tomará una importancia cada vez mayor en el panorama dancístico de los años 60 y 70. De hecho hasta hoy en día este estilo es visto como el patrimonio nacional chileno de la danza y está instalado fuertemente en el imaginario coreográfico nacional, así como enseñado en diversas escuelas de danza de la capital de dicho país.

Pero volvamos a la cuestión de la “identidad propia” (y no nacional) y su manera de ser abordada actualmente en América del Sur, específicamente en la práctica de la danza llamada contemporánea. Cuando hablamos de danza contemporánea, nos referimos a un tipo de danza que podríamos creer que tiene sus orígenes en Europa y Estados-Unidos, y que nace de una crisis respecto a las técnicas clásica y moderna -aunque sean retomadas y transformadas por cada creadorx o docente-, también provenientes del extranjero. En América del Sur, nos enfrentamos entonces a un tipo de danza con raíces foráneas, sin embargo, los cuestionamientos de la postmodernidad y su llamada “crisis de la representación” (De Mussy, Valderrama, p. 19), no han quedado fuera de los terrenos de producción artística sudamericana. En un collage de influencias y reciclajes, una ruptura de códigos escénicos y corporales en danza ha empezado a aparecer un simiente de danza contemporánea, agudizándose cada vez más con el pasar del tiempo.

Analizando el proceso que ha tenido este tipo de danza en Sudamérica, se puede inferir que un quiebre más enérgico ha comenzado a manifestarse recientemente en sus escenarios (concretos o simbólicos) por la aparición de una generación que ha empezado a gestar nuevas propuestas metodológicas. Estas nuevas propuestas y ese deseo de alejarse de lo que un tipo de tradición homogeneizadora ha dejado como marca en la creación escénica es lo que llamo “resistencia”. Se trata de una resistencia contra una visión clasificada y codificada de las posibilidades de la escena y sobretodo contra valores corporales

ligados a un ideal totalizador, a un referente que, crea cuerpos disciplinados y modelados según criterios dominantes. A pesar de su llegada como supuesta influencia europea y norteamericana (lo que podría ser refutado tomando en cuenta la teoría de las “transferencias culturales” que dejan de lado el concepto de “influencia unilateral”, pero que es asunto de algún otro estudio extendido), la danza contemporánea permite una adaptación a diversos contextos culturales, sociales y geográficos, dado que se basa en la experimentación, y pasa del cumplimiento de las reglas a la posibilidad de jugar con ellas.

Cuando uno dice danza contemporánea es como si todo lo que estuviese allí no guardaría relación con algo que está fuera de allí. Y resulta que guarda relación y mantiene esa relación. Hay mucho de moderno dentro de mucha danza contemporánea, hay mucho de ballet dentro de la danza contemporánea. No de la técnica sino del pensamiento, de la organización del espacio, con gestos contemporáneos. Eso es lo que me parece más interesante: Abrir el nombre para intentar ver las contaminaciones que hay allí dentro (Helena Katz, Entrevistas DanzaSur Brasil).

Para muchxs la danza contemporánea es aquella que se efectúa “ahora”, sin embargo:

Habitar la contemporaneidad es como estar mirando siempre un lugar que no esté iluminado, el lugar oscuro. Creo que eso, bueno (como) que exige una cierta responsabilidad con tu tiempo presente. Entonces contemporáneo no tiene que ver ni con moda, ni con... Simplemente dónde está la pregunta, dónde está lo no resuelto, creo que, y a partir de ahí todo se estructura o se estructura la pregunta digamos. Entonces es como estarte preguntando tu tiempo presente, por lo tanto siempre si estás en ese lugar, no hay respuestas, o sea si siempre estás en el lugar de la pregunta. ¿Cómo es relacionarme, lidiar con un presente? Si trato bajo la memoria, pero desde mi presente, cómo es que nos relacionamos, cuál es el momento histórico, social, en el que me toca vivir (Tamara Cubas, Entrevistas DanzaSur Uruguay).

Esto nos lleva entonces a comprender lo contemporáneo en la danza como “una relación singular con el propio tiempo, que se adhiere a éste y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, una relación con el tiempo que se adhiere a éste a través de un desfase y un anacronismo” (Agamben, p. 18) y no como un sinónimo exacto de “ahora”:

Es necesario un cierto anacronismo, para poder tener un alejamiento y alguna distancia. Entonces al hablar de danza contemporánea puedo decir que es un espíritu enorme, el cual me hace sentido pensar en alguna cosa que no encaja completamente y es extraña. Es una danza que se hace con tropiezos, es una danza que se hace tartamudamente, es una danza de encajes, ella no pisa en un suelo firme, porque uno usa linóleo. (Marcela Levi, Entrevistas DanzaSur Brasil)

El pensamiento contemporáneo es “como aquel que, vos estás viendo algo y donde viste que hay oscuridad, bueno vas hacia esas zonas de oscuridad y ahí vas a empezar a hurgar” (Paula Giuria, Entrevistas DanzaSur Uruguay): Así es como ciertxs artistas y grupos de artistas de la danza contemporánea sudamericana indagan en nuevas maneras de crear, de alejarse de patrones preestablecidos y, por ende, generan un tipo de resistencia que pasa antes que nada por el cuerpo y la manera como es llevado a la escena en el “aquí y el ahora”: “No es de un pasado, porque no es nuestro ahora. Y no es de un allá lejano que no es nuestro aquí” (Melo Tomsich, Entrevistas DanzaSur Bolivia).

Se puede apreciar que se auto-denominan como artistas de la danza contemporánea una enorme cantidad de creadores sudamericanos proviniendo de territorios muy diferentes, con propuestas de una heterogeneidad asombrosa, con metodologías, lenguajes, influencias, formaciones, técnicas, acercamientos a otras artes y a otras disciplinas, ideas, aspiraciones, recorridos, gustos, usos del cuerpo, de la escena (o no escena) y sus artificios, etc. absolutamente diversos:

¿Qué es lo que hace que algo que con propuestas tan diversas y tan disímiles, sean danza contemporánea? [...] Para mi tiene que ver con el pensamiento crítico, algo que cuestiona. La danza contemporánea no responde a códigos establecidos y tiene que ver con cuestionar muchas cosas ¿No? La danza misma, el pensamiento, el cuerpo, muchas cosas diferentes. Pero encuentro que hay, para mi, danza contemporánea cuando hay un pensamiento crítico, cuando hay un cuestionamiento sobre algo digamos” (Eugenia Estévez, Entrevistas DanzaSur Argentina).

Sin embargo, podemos comprobar cómo también es fácil caer en la peligrosa trampa de las categorizaciones estéticas sin otro fin que el de la clasificación, por ello la importancia de comprender a la danza contemporánea:

Como un marco de posibilidades, para formular nuevas preguntas o pensar sobre cosas que ya han sucedido, más que como un lenguaje cerrado. Obviamente que la historia de este lenguaje, o de esta disciplina, o de esta cosa que llamamos danza contemporánea, es algo que estaba súper presente y que considero, ya entrando en otra perspectiva de respuesta sobre qué es la danza contemporánea, considero que su historicidad es fundamental para entenderla, y que la danza contemporánea se refiere mucho, más que a una estética definida, a danza que está siendo producida en la contemporaneidad, con el espesor que toda esta historia le aporta a un presente. Y el presente, en el cual estos cuerpos hacen esta cosa que decimos que es danza contemporánea. Ya respondiendo más desde mi labor, o mi mirada como investigadora, no he encontrado, en las múltiples fuentes y referencias que existen sobre el tema, una única respuesta de qué es danza contemporánea. Si pensamos en la delimitación histórica que algunos defienden detrás de ese concepto, vemos que a partir de los 60' surge una manifestación, que para algunos se ha llamado Danza Postmoderna y que está muy localizado en Estados Unidos, a partir del año 62'. Pero que da lugar a todo un nuevo momento de la danza, que ya no se refiere a los 60' en Nueva York, pero que sí tiene que ver con una mirada a la danza, fundamentalmente diferente al paradigma de la danza moderna o de la danza clásica o neoclásica. Entonces en este lugar donde se encuentran los términos de moderno, postmoderno y contemporáneo, se hace realmente compleja dar una única respuesta para qué es danza contemporánea (Lucía Naser, Entrevistas DanzaSur Uruguay).

¿Será entonces que más que un estilo o tipo identificable de danza, más que una técnica o un conjunto de técnicas, más que un movimiento, más que una corriente artística, la danza contemporánea sea una auto-categorización que -aunque para algunxs sea arbitraria- tenga la especificidad de ser auto-adjudicada dentro de una pluralidad de concepciones?: “Yo creo que la danza contemporánea hace hincapié en eso, en que hay muchas más formas de ver las cosas, no una sola.” (Nelson Avilés, Entrevistas DanzaSur Chile) Vemos así que es posible que la llamada danza contemporánea sea una categoría con la posibilidad de englobar muchas más formas -principalmente aquellas que pueden

considerarse modernas o postmodernas-, mientras sea auto-adjudicada (aunque, afortunadamente, siempre haya quienes discutan dichas categorizaciones):

Igual se podría definir como este campo expandido de la danza, que se relaciona con muchas otras disciplinas artísticas. O esta idea de esta nueva danza, que comienza ahí con el movimiento de la Judson Church y todo este pensamiento sobre el cuerpo democrático, que también es muy cuestionable.” (Daniela Marini, Entrevistas DanzaSur Chile).

Para muchxs el término danza contemporánea no significa nada, no es válido o no sirve para una buena comprensión de los fenómenos estéticos. Sin embargo -aunque esas afirmaciones parezcan más una opción enunciativa que otra cosa-, entonces: ¿Porqué esa necesidad de auto-categorizarse?

La danza contemporánea como una categoría se transformó en una inutilidad completa. Eso tiene que ver con la dificultad que todos tenemos de lidiar con las categorías a lo largo del tiempo. Eso es así. Uno crea un concepto, una categoría que es necesaria en ese momento para delimitar algo, para conseguir identificar algo que está apareciendo y que no aparece más con las cosas que existen. Se van produciendo danzas y danzas. Cuando aparece una danza un poco diferente y otra, y aparece la necesidad de circunscribir, delimitar ese campo con otro nombre, como siempre sucede en las artes. Pero esa forma de trabajar que presenta una necesidad de identificar, de clasificar, tal vez necesita ser revisada, porque hoy tenemos mucha claridad de que eso no interesa tanto, porque así sea con danza contemporánea, moderna, barroca, cualquier categoría que uno crea, tiene más la función de calmar la necesidad de saber que realmente producir un conocimiento que es necesario. Entonces ¿De qué sirve saber que una danza es contemporánea o que la otra no lo es? Porque una vez que coloco la etiqueta “danza contemporánea” yo me satisfago y no investigo qué es lo que hay con esa danza, cómo se organiza. (Helena Katz, Entrevistas DanzaSur Brasil).

La clasificación estética e histórica de las diferentes disciplinas artísticas puede responder a una necesidad de organización para una mejor comprensión de sus prácticas, pero eso no es suficiente para explicar esa necesidad de encasillar, que, como ya hemos visto, muchas veces es arbitraria o se basa en justificaciones ligeras que atañen más a lo cronológico que a la materia artística misma. Este uso muchas veces está ligado con una necesidad exterior, por ejemplo para relacionarse con la institución,

más que con una verdadera necesidad interior, protegiéndose en un contexto que no puede ser cuestionado y que incluye o excluye ciertos discursos críticos:

Muchas veces lo que queda, cuando uno dice: “Bueno, yo soy una persona de la danza contemporánea” es como saber que uno se mueve en un contexto, que a veces le llamamos así un montón de gente a lo que hacemos, aunque lo que hagamos sea muy distinto y cruce muchas cosas. O sea, como, tal vez como un sentimiento de pertenencia, como decir “soy uruguaya” y en realidad puedo tener una noción del Uruguay muy distinta a la que tiene otro montón de uruguayos, no tomar mate, y no ir al estadio y soy uruguayo igual. Creo que se sostiene por ese lado y también, porque hay una resistencia a nivel de las instituciones a sostener algunos nombres, como decir: “bueno, hay un concurso para danza contemporánea”. O dentro de los fondos concursables, hay un área que es danza y que incluye danza de esto, danza lo otro. Y eso a veces te obliga a situarte en algún lugar. Decir, bueno, me tengo que situar acá porque es la manera de acceder a un fondo y de poder seguir haciendo lo que hago, bajo algún tipo de etiqueta que puede ser esa (Carolina Silveira, Entrevistas DanzaSur Uruguay).

Pero también esa auto-categorización proviene a menudo de un deseo de identificarse y entender su propia práctica, lo que es perfectamente comprensible en el universo de la danza contemporánea que reúne de manera ecléctica tantas formas. Por eso es posible leer o escuchar descripciones infinitamente variadas sobre la danza contemporánea. Entre otras cosas, muchxs artistas sudamericanxs de la danza contemporánea inventan métodos sintácticos en que el movimiento no representa nada más que él mismo, el trabajo con la noción de “memoria corporal” como impulso para la creación, transformando al cuerpo en puro significante, con signos referenciales que no tienen relación con la representación. Aparece una reflexión constante sobre las metodologías para el proceso creativo es llevada a la escena, esquivando los modos convencionales de comunicación con el público, permitiéndole entrar en el proceso mismo de la puesta en escena, es decir, volviendo la danza accesible desde su interior. En ciertas corrientes de la danza contemporánea sudamericana se observa un abandono de la figuración, así como de la dimensión narrativa a través de experimentaciones compositivas. Existen intentos por alejarse de una narración impuesta y cuestionar la reproducción de códigos técnicos que se relacionan con lo que se espera del cuerpo de la danza: Que dance siempre, y además que dance de ciertas maneras.

Insistiendo en la abolición de las estructuras que sirven de “mediación entre el arte y la experiencia” (Burt, p. 234), se trabaja y se re-trabaja a partir de elementos visuales que quedan en la retina y se define un espacio de intercambio entre artistas a partir de la inquietud por explorar métodos de creación inéditos para la puesta en escena del cuerpo. Muchas veces vemos obras de danza que no apuntan a una belleza del movimiento, que ni siquiera buscan el movimiento, sino una experiencia del cuerpo y de nuestra mirada como espectadorxs. El cuerpo deja de ser la metáfora de un discurso evidente y ya no está delimitado por una configuración temporal que “dice algo”: Se elimina la distancia, así como se elimina la figura corporal humana. El trabajo de muchxs artistas sudamericanxs de la danza ha apuntado también a crear formas para apropiarse nuevos espacios en los que el cuerpo pueda desenvolverse. El bailar en la calle es, por ejemplo, un uso de espacios alternativos, realizando prácticas *site-specific*, explorando el espacio público como nuevo formato que se escapa de la tradición espacial del teatro (como sitio). En ese sentido, es importante nombrar el trabajo de artistas y organizadorxs de festivales cuya finalidad es realizar muestras de danza en espacios caseros, no convencionales, realizando un desplazamiento de los límites entre cuerpo danzante y espectadorx.

Estas formas de reinventar la danza que se observan en América del Sur (así como en muchos otros lugares del mundo) demuestran que el cuerpo no solamente puede ser regido por un poder, sino que puede al mismo tiempo significar una liberación de tal sujeción, al dejar de lado la recepción y puesta en práctica pasiva de las técnicas corporales de la danza. El espacio de resistencia política, desde la experimentación de la puesta en escena del cuerpo que puede otorgar la danza está relacionado con una reapropiación de la tradición dancística, desbaratándola, jugando con las ideas preconcebidas que ha impuesto, pero también adaptándola a su contexto. En este sentido, tomando en cuenta los aportes de los intercambios artísticos y los enriquecimientos que proporcionan, ya no estamos frente a “una influencia”, sino frente a variadas influencias que permiten la expresión de una “identidad propia” que resiste frente a una hegemonía, enfrentándose a lo que permanece heterogéneo, en otros términos, siendo “una alteridad que resiste a tal voluntad hegemónica y homogeneizante.” (Derrida, p. 13) Evidentemente aquí no he hecho referencia a una resistencia encontrada en los contenidos que se pueden “comprender” en las piezas de danza, sino que he hablado de un tipo de resistencia relacionada con una manera de pensar el cuerpo, pues los “medios de resistir a la hegemonía tradicional no se encuentran únicamente en las estructuras en el interior de las cuales la danza es producida, sino también en una actitud frente al cuerpo.” (Huxley, Burt, p. 156) La resistencia aquí es entonces creativa, es una práctica productiva que rechaza los modos normales -o normados- de vida, que otorga la

posibilidad de crearnos constantemente, de modificarnos contra un poder político que controla, clasifica y normaliza.

### **Referencias bibliográficas:**

AGAMBEN, Giorgio, *Desnudez*, Anagrama, Barcelona, 2011.

BANES, Sally, *Writing Dancing in The Age of Postmodernism*, Wesleyan University Press, London, 1994.

BURT, Ramsay, “Interprètes et public dans Trio A et Roof Piece”, ROUSIER, Claire (ed.). *Être ensemble, figures de la communauté en danse depuis le 20<sup>ème</sup> siècle*, Paris, CND, 2003.

CIFUENTES, María José, *Historia social de la danza en Chile*, Santiago, LOM, 2007.

CORNAGO, Óscar (ed.), *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*, Cuenca, Ed. de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

DANTO, Arthur, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999.

DE MUSSY, Luis, VALDERRAMA, Miguel, *Historiografía postmoderna*, Santiago, Ril, 2010.

DERRIDA, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996, pp. 69-78.

HUXLEY, Michael, BURT, Ramsay. “La nouvelle danse : comment ne pas jouer le jeu de l'establishment”. En FEBVRE, Michèle (ed.). *La danse au défi*. Parachute: Montréal, 1987.

TAMBUTTI, Susana, “Danza en Argentina”, *RDSA*, 2009.

### **Otras referencias:**

Entrevistas DanzaSur a través de América del Sur (<http://www.danzasur.org/es/interviews>).