

Corporalidad y subjetividad: Des-Archivando Memorias

Mag. Marcela Masetti

“Llega un momento en que es necesario abandonar las ropas usadas que ya tienen las formas de nuestro cuerpo y olvidar los caminos que nos llevan siempre a los mismos lugares. Es el momento de la travesía. Y, si no osamos emprenderla, nos habremos quedado para siempre al margen de nosotros mismos”

Fernando Pessoa

Desde hace unos años vengo trabajando orientada a producir una mirada reflexiva sobre los procesos poéticos en las artes escénicas, más específicamente en la danza, articulando históricamente el pasado. Al mismo tiempo, teniendo en cuenta el contexto, de crisis del régimen de producción artística de la modernidad, donde asistimos a modificaciones en el **reparto de lo sensible**, por lo cual se produce un borramiento de los límites entre las distintas artes, creándose obras difícilmente clasificables en dichas categorías.

¿Cómo pensar las poéticas de las artes escénicas?. ¿Cómo pensar las poéticas de las escrituras corporales?. ¿Cómo generar documentos o archivos, tradición eminentemente occidental, en prácticas artísticas efímeras?. ¿Qué tipo de registros generar, producir o crear?

Esto me lleva a reflexionar sobre las dificultades de documentar sobre algo que transcurre en otro registro. Lo efímero de las producciones escénicas nos sitúa ante la imposibilidad de asir, de atrapar el trazo de ese acontecimiento, sabiendo desde el principio que es un intento fallido, imposible, inabarcable. Y ante la dificultad de delimitar un objeto que se sustrae al universo discursivo, al cual no sería reductible, sólo a riesgo de pervertirlo, o traicionarlo.

Reconociendo las dificultades, pero sin renunciar a intentarlo, se conciben abordajes sucesivos que apuntan a consolidar “memorias sobre lo efímero”. Entendiendo que la reconstrucción histórica no solo apunta a una mirada nostálgica sobre hechos artísticos que por su carácter de perecederos y fugaces, difícilmente pueden ser reconstruidos, sino pensando en una relación fecunda entre el pasado y el presente, donde la historia nos permita atisbar futuros posibles, y nuevos modos de relación, articulación y construcción de sentidos, en la complejidad de las determinaciones de los hechos artísticos y culturales.

Voy a recorrer brevemente algunos fragmentos recortados **de Poéticas de la danza en Rosario 1980-96**, investigación centrada en la recopilación y el análisis de las estéticas de dos grupos muy

representativos de la época: el **Grupo de Danza Contemporánea de Rosario**, dirigido por Cristina Prates, grupo que integré a lo largo de 16 años, y **La troupe**, dirigido por Marta Subiela.

Espacios de la memoria, memoria de los espacios, espacio-tiempo recorridos, itinerarios, mapas de rutas, viajes, encuentros, partidas, cartografías. Síntesis que escamotea los detalles.

Espacio de época en los 80

Recuerdo a esta etapa como sumamente rica, ya que empezamos a conocer, aprender y difundir diferentes técnicas y corrientes estéticas norteamericanas y europeas. Aunque su surgimiento en los países de origen fue diacrónica, aquí las conocimos en forma simultánea y un poco caótica, esto posibilita el enriquecimiento del bagaje para desarrollar las búsquedas expresivas.

Que técnicas aprendimos en esos años?. La técnica Graham (a través de Cristina Barnils, Angele Keutzer, Ricardo Debarelli, en la década del 80), la técnica Limón (con Giancarlo Bellini en los 80, traído por La Troupe, y posteriormente en el Festival de Danza Rosario con Roxane D'Orleans Juste y otros). Otras técnicas, viajando a Buenos Aires a tomar clases con diversos maestros como Renate Schotelius, Ana María Stekelman, Ana Deutch, Patricia Stokoe (sensopercepción), Margarita Bali, Susana Tambutti, Alejandro Cervera, entre otros. Cunningham (a través de Marina Giancaspro, Becky Siegel, en el Festival de Danza Rosario, luego concurrendo al Cunnigahn Estudio de Nueva York en los 90), Contact-improvisation (Danny Trenner y otros), Release (bailarines traídos por el Festival de Danzas Rosario en los 90: Rebecca Hilton, Donna Uchizonno, Nikki Castro, Lisa Race, David Dorfman, o con bailarines rosarinos que, prosiguieron sus formaciones en EEUU y venían a dar clases a Rosario (Gabriela Solini, Esteban Cárdenas, Rosa Torres). Marta Subiela y Gabriela Morales estudian sensopercepción con Patricia Stokoe, Cristina Prates estudia con distintos maestros, entre otros Ana Itelman y Alejandro Cervera.

En los 80, se conocen los grupos y compañías que actuaban en Rosario, recuerdo particularmente las funciones de Susane Linke, de la compañía de José Limón y Nucleodanza, que nos visitaba bastante a menudo. También las compañías que viajando a Buenos Aires se podían ver (Maurice Béjart, Pina Bauch, Eugenio Barba, las compañías, invitadas a los Festivales Internacionales de Teatro y Danza en Buenos Aires).

También nos formábamos en teatro con maestros locales, Norberto Campos, Nidia Aranda, Hugo Salguero, o con maestros de Buenos Aires que dictaban cursos: Sergio D'Angelo, teatro antropológico con Guillermo Angelelli. Eugenio Barba que visita la Escuela de Teatro y Títeres, era una bibliografía, muy transitada en la época. Fundamental, el curso de composición coreográfica que Ana Itelman dicta en el Estudio de Marta Subiela, en el cual participamos casi todos los integrantes de los dos grupos.

El material que circulaba de videos de coreografías era escaso, pero fueron sumamente importantes los seminarios sobre historia de la danza dictados primero por Renate Schotelius, y luego por Susana Tambutti, a través de los cuales se conocen grupos, compañías y propuestas estéticas de la corriente americana y europea. Sobre el año 2000, son convocados a dictar seminarios Steve Paxton, Susan Klein y Bárbara Mahler, organizado por COBAI con financiamiento local e internacional.

En ambos grupos, había una relación muy fluida con otros artistas de música y teatro principalmente, que devinieron en puestas con actores, músicos y directores teatrales, que aportaron la impronta de la época en el trabajo de creación colectiva y grupal.

Espacio de la memoria personal

Muy lejos está mi primer contacto con la danza, más específicamente las danzas españolas, luego mi iniciación en la danza clásica que me encantaba, los estudios privados, mi título de maestra de danzas españolas, primero y clásica, después. Las muestras de fin de año en las que participaba en múltiples coreografías, con vestuarios muy elaborados, siempre con muchas lentejuelas y mostacillas, en los cuales colaboraba toda la familia para coser. Sobre fines de los 70, retomo mis estudios de danza, esta vez más inclinada a realizar danza contemporánea, y comienzo a estudiar con Cristina Prates. Ese primer contacto, de observar el trabajo de improvisaciones, me decidió a comenzar allí. Recuerdo esas primeras improvisaciones en las que participaba, demasiado pegada al lenguaje de movimientos y formas de la danza clásica, y sintiéndome casi sin posibilidades de salir de allí, encorsetada en lo previo que había aprendido. Hablando de espacios, cuantos recorridos para tomar clases por pensiones, salones de clubes, o sótanos, hasta una fábrica de sillas!

Hacia un tiempo que había egresado como Psicóloga de la entonces Escuela Superior de Psicología de la UNR (1978), realizando mis primeras experiencias en el área profesional.

Tiempo después, varios profesores se reúnen para formar el Estudio Integral de la Danza. Allí dictaron sus clases Isabel Taboga, Cristina Prates, Ruth Pacotti, Norberto Campos. El estudio fue un lugar donde nos nucleamos muchos bailarines, actores, que habíamos realizado distintos recorridos. También allí concurrían a dictar seminarios maestros nacionales o extranjeros que no formaban parte del plantel permanente, como Cristina Barnils, Angele Keutzer, Ricardo Debarelli, entre otros.

Con un grupo de estudiantes que concurríamos allí, Cristina forma el Grupo de Danza Contemporánea de Rosario, en sus comienzos Ruth Golic, Ana María Jaime, Claudia González, Andrea Ramos, Griselda Montenegro, Raquel Levi y yo. También integraron nuestro grupo, con distintas permanencias: Ana Varela, Adriana Ananía, David Farías, Diego Ullúa, Gustavo Lesgart, Germán Svetaz,

Florencia Balestra, Horacio Gorodischer, Rodrigo Morero. La mayoría, todavía hoy seguimos vinculados a la danza, tanto en la creación, la docencia, la gestión o la reflexión.

La primera puesta **“Música para alegrías y tristezas”**, luego un espectáculo humorístico compuesto por **“Una academia muy estricta”** y **“Con t de Terpsícore o que los dioses nos perdonen”** con coreografías e ideas de Hugo Salguero, quien también estaba en la dirección general.

En esa época, recuerdo que en broma decía que no habíamos tenido tiempo de ser modernas, que ya éramos posmodernas. En Rosario, el desarrollo de la danza contemporánea, está ligada a la autogestión de los participantes de estudios y grupos tanto en la formación como en las propuestas estéticas.

No es un dato menor que todo este movimiento cultural era underground e independiente de un estado terrorista, donde las más mínimas expresiones de disidencia o propuesta política eran censuradas, la cultura era un lugar de resistencia, de creación y supervivencia de un pensamiento no subordinado al poder. Con algunas de estas puestas participamos de Danza Abierta, en Buenos Aires y en Rosario. En muchas ocasiones compartíamos presentaciones con trabajos teatrales o musicales, de manera que había mucho intercambio entre grupos e integrantes de distintas disciplinas. Si bien había una búsqueda y experimentación, las líneas de investigación eran de ruptura con un registro realista o naturalista del teatro o la danza, conceptos que se evidenciaban en las colaboraciones y participaciones en puestas con otros grupos (**Federico**, homenaje a Federico García Lorca, **Loco** de Estaban Mellino).

Otras coreografías **Amor América, Placeres, Viajes, Sumamente, Timoteo**, en las cuales se va complejizando el tejido compositivo a veces abstracto, pero más frecuentemente expresionista, hasta la realización de espectáculos con una unidad desde el comienzo al final.

Durante todos estos años, es importante destacar que estaban en auge las producciones colectivas y el trabajo en grupo, en el nuestro, había una participación de casi todos en las propuestas de ideas o coreografías. También casi todos los integrantes, comenzamos a desarrollar nuestros propios trabajos coreográficos que sumábamos a las funciones del grupo (**Allegro ma non troppo, Composición M, D**, etc). Tal es el caso de Diego Ullúa que crea **El Beso**, con un vestuario de Dante Taparelli inspirado en los carnavales venecianos, realizado íntegramente en colores blanco, grises y negros, y máscaras muy elaboradas. Sus distintas escenas, remiten al carnaval, fiesta en la cual, la sexualidad se despliega por fuera de lo normativo.

La mayoría de los integrantes realizábamos actividades laborales y profesionales que sólo ocasionalmente tenían que ver con la danza. Para algunos, su principal actividad laboral era dar clases de danza, y otros nos desempeñábamos en distintos trabajos y profesiones.

Fragmentos, inspirado en Fragmentos de un discurso amoroso de Roland Barthes, tenía un relato con una estructura fragmentada, que remitía al universo de relaciones humanas de amistad, de competencia, de relación madre-hijo, de juegos infantiles, y curiosidad sexual, y se monta en un sótano de la Escuela Nacional de Danzas, en el cual había funcionado una confitería bailable, de la cual perduraban algunos bancos y mesas de manpostería. En la obra, se realizaba un uso muy interesante del espacio, el público se ubicaba en un espacio central, donde había bancos, y las escenas se abrían, a veces en simultáneo, a sus costados, en sus frentes, o a sus espaldas, lo que los obligaba a reacomodarse, a deambular, o a moverse para verlas. Musicalizado con rock nacional y local, el espacio se demarcaba con la iluminación, y una tela grande de color que hacía de piso-escenario.

Cuando estábamos realizando funciones de **Fragmentos** cumplimos 10 años como grupo, con una continuidad creativa y de sus miembros, y comenzamos a gestar un próximo espectáculo para conmemorar el camino compartido. La idea de Cristina era recorrer algunas de las coreografías que habíamos creado, los miembros más antiguos recordábamos partes y secuencias de algunas de ellas. "El elenco en escena, construía un camino común, actualizando, recreando algunos fragmentos de coreografías anteriores y mientras el grupo desarrollaba la marcha, se sucedían las vidas personales." Cristina se reúne con Horacio Gorodischer (actor y arquitecto) y elaboran la idea de un objeto mesa que se va transformando a lo largo del espectáculo en diferentes cosas: escalera, cama. La metodología de trabajo era de improvisaciones sobre distintas pautas, de las cuales se seleccionaban materiales para la puesta. A su vez, cada uno de los integrantes del grupo compone una caminata y un monólogo propio. En grupo, dos o tres integrantes interfirien en las caminatas de otro integrante, los demás, se sumaban, desviaban, influían, cortaban, interrumpían. A partir de todos estos insumos, las caminatas, las interferencias, las citas de las coreografías anteriores, de escenas cinematográficas (Mishima, Kaos), y los monólogos de cada uno se arma el espectáculo. También el vestuario y los objetos utilizados (los pilotos, las gorras en las cabezas, el miriñaque, las valijas) aluden a los montajes anteriores.

El espectáculo fue creado en un espacio escénico, no convencional, en la Escuela Nacional de Teatro y Títeres, situada en ese momento en los altos de las la esquina de Córdoba y Mitre. La entrada era una ancha escalera de mármol antigua que daba a un hall. Este comunicaba a una sala muy amplia, con piso de madera en cuyo fondo había un escenario. En dirección opuesta a esta sala, se abría otro salón largo, que daba a la calle. El espectáculo utilizaba esos tres salones a lo largo, y el público se ubicaba al pie y sobre el escenario. Esos tres salones comunicados por puertas que eran abiertas durante el espectáculo, brindaban un espacio profundo, como si fueran tres cuadrados o rectángulos que se iban achicando hacia

el fondo. Por este dispositivo escénico y la iluminación, las escenas se desarrollaban muy cercanas, alejadas o superpuestas. Una vez comenzado el espectáculo nadie más podía entrar, dado que era un espacio de tránsito en la entrada de la escuela.

La puesta sintetiza escenas de la vida grupal: las reuniones en el bar, las coreografías realizadas, el camino recorrido juntos. También escenas de la vida personal de cada uno en esos diez años. Desde el punto de vista del movimiento no hay una estructura prefijada, el paisaje sonoro es variado: muchos momentos de silencio acompañados por los ruidos y golpes de los bailarines sobre el piso, momentos musicales con fragmentos de ópera y de voces búlgaras, compaginado por Claudio Bolzani, quien también compuso la música original. Escenas superpuestas de bailes de salón, foco potente del fondo en contraluz, donde a veces aparecen y desaparecen bailarines, valijas, y esa mesa, cama, escalera, que aparece y se transforma a lo largo de todo el espectáculo.

Cuando estaba escribiendo esta investigación y veía las coreografías de los primeros años en un momento me pregunté: Como pudimos construir *Vi luz y subí*?. Fue un espectáculo que trascendió el público acotado estrictamente de danza, y que nos permitió disfrutar y trascender a un público más amplio (fenómeno que comenzó con *Fragmentos*). Quizás la respuesta es que hicieron falta diez años de búsqueda y trabajos creativos diversos para poder concretarlo, de ahí en adelante para todos, y para siempre, la producción no fue la misma.

La expresión Nueva Danza que nombra a algunos ciclos de los cuales participamos, manifiesta la búsqueda de esos años: de una nueva danza, innovadora, diferente de la clásica y la moderna. Realizamos un largo camino, para encontrar y consolidar metodologías de trabajo, y de creación poética que nos permitieran desarrollar un estilo. En este período, desde las primeras producciones a las últimas; asistimos a un largo proceso de experimentación y de ruptura con el lenguaje de movimientos y de las propuestas estéticas de la danza clásica y moderna. A partir de ese conglomerado de producciones, se observa la construcción progresiva de coreografías y puestas, que se complejizan en la utilización de recursos compositivos arribando a espectáculos de una gran riqueza estética y visual.

Rescato las palabras de Marcelo Percia de Inconformidad. Arte. Política. Psicoanálisis.

Inventario: Escondites del olvido

La década de los que sobrevivimos al *terror de estado*. La de la pregunta sobre "Donde están los desaparecidos" de las Madres de Plaza de Mayo. La de la quema de libros del Centro Editor de América Latina. La de los que se refugiaron en un pequeño paraíso familiar. La del Premio Nobel a Adolfo Pérez

Esquivel. La de la guerra de Malvinas dos días después de la marcha de la CGT. La de las infinitas evocaciones de los ausentes. La del incendio intencional del *Picadero* en tiempos de *Teatro Abierto*. La de la bomba en el edificio donde funcionaba la revista *El Porteño*. La del después de la dictadura. La de la cultura del rock. La de Herminio Iglesias quemando un ataúd cubierto con la bandera radical. La de los festejos del diez de diciembre de mil novecientos ochenta y tres. La de Alfonsín presidente. La de los testimonios de los sobrevivientes. La de las historias de los exiliados que volvieron. La del *Nunca más* de la *Conadep*. La del juicio a las Juntas Militares. La de la caja del PAN. La de la deuda externa irrepresentable. La del *Club de Cultura Socialista*. La del *Plan Austral*. La del alzamiento *carapintada*. La de la tarde de otoño con Alfonsín diciendo *felices pascuas, la casa está en orden*. La de las leyes de *Punto Final* y *Obediencia debida*. La de la peste del sida. La del mundo underground. La de los grupos de estudio sobre Lacan. La de los estallidos sociales. La de los saqueos a supermercados. La de los precios aumentando todos los días (ciento catorce por ciento en junio y ciento noventa y nueve por ciento en julio de mil novecientos ochenta y nueve). La de protegerse del desabastecimiento acaparando cartones de leche, cajas de arroz, botellas de aceite. La del *made in Taiwan*. La de Alfonsín dejando antes su gobierno. La de Menen presidente. La llamada década perdida en la que el *pebei* por habitante bajó un ocho coma tres por ciento. La de la caída del Muro de Berlín. La década de los que cumplieron un año (diez, veinte, treinta, cuarenta, cincuenta).

Inconformidad, potencia narrativa de lo no acontecido o de lo acontecido sin relato entre los datos, los nombres, los hechos”

Y vaya este relato, narración de lo acontecido, rescatado de los rincones del olvido, desarchivando memorias.