

Poéticas en la danza de Rosario

Marcela Masetti¹

Resumen

La investigación está centrada en el análisis de las producciones escénicas entre 1980 y los noventa de dos grupos: el Grupo de Danza Contemporánea de Rosario, dirigido por Cristina Prates y La Troupe dirigido por Mara Subiela. La hipótesis que recorre el trabajo es que en este período, se sientan las bases de las producciones escénicas propiamente contemporáneas, dado que es el momento de un quiebre con formas más tradicionales en las concepciones coreográficas, y de la construcción progresiva de nuevas prácticas creativas y poéticas. El abordaje dialoga con sus protagonistas y con sus obras recorriendo y resignificando desde la actualidad ese largo itinerario.

Poéticas en la danza de Rosario

En una suerte de historia terminable e interminable, el itinerario de reconstrucción, y resignificación de las obras de danza producidas en un momento histórico, va recurriendo a múltiples interlocutores, que dialogan entre sí, con el pasado y el presente; y a su vez, con las obras. Terminable, en tanto la investigación que se plasma en un libro próximo a aparecer, es un cierre provisional, de bocetos y miradas sobre ellas (las obras o la historia). Interminable, en tanto suenan otras voces, pero podrían ser infinitas. La investigación está centrada en el análisis de las producciones escénicas entre 1980 y los noventa de dos grupos: el Grupo de Danza Contemporánea de Rosario, dirigido por Cristina Prates y La Troupe dirigido por Mara Subiela.

¹ Instituto Superior Provincial de Danzas “Isabel Taboga” marcelamasetti@hotmail.com

La hipótesis que recorre el trabajo es que en este período, se sientan las bases de las producciones escénicas propiamente contemporáneas, dado que es el momento de un quiebre con formas más tradicionales en las concepciones coreográficas, y de la construcción progresiva de nuevas prácticas creativas y poéticas. El abordaje dialoga con sus protagonistas y con sus obras recorriendo y resignificando desde la actualidad ese largo itinerario.

Esta investigación forma parte de un proyecto más amplio con el objetivo de producir una mirada reflexiva sobre procesos poéticos en las artes escénicas, más específicamente en la danza, articulando históricamente el pasado. Forman parte de este recorrido, dos publicaciones precedentes *Danza moderna y posmoderna* y *La construcción de un campo artístico y Danza clásica. Tradiciones académicas en Rosario*. Al mismo tiempo, teniendo en cuenta, la 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.

Reconociendo las dificultades, pero sin renunciar a la práctica de la danza y de su historia, se concibe este proyecto que apunta 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 determinaciones de los hechos artísticos y culturales.

En la medida en que promueve el diálogo entre distintas generaciones, pertenencias y localizaciones de artistas, la visibilización de las producciones artísticas y la consolidación de archivos documentales en distintos tipos y soportes considero que realiza una contribución importante a la reflexión académica del área dancística.

Los ejes de análisis que se ponen en juego en la investigación son:

1. El desarrollo de la discusión modernidad posmodernidad, y la ubicación de la danza en este contexto. Utiliza los conceptos de Dubatti sobre las poéticas y los de Janet Adshead-Lansdale y June Layson, que consideran a la historia de la danza como una disciplina híbrida, en tanto la historia, se

constituye también en una metodología de abordaje y comprensión del propio campo disciplinar. Los conceptos propuestos por las autoras de tiempo, tipos y contextos son utilizados para el análisis de las obras. Atendiendo al objeto de estudio planteado, se realiza una aproximación a la post modern dance y la danza contemporánea (tipo) en los años 1980-96 (tiempo), con la consideración de los contextos locales, nacionales e internacionales.

2. Contexto cartográfico de la danza realiza una reseña de la época en la cual fueron concebidos los espectáculos; las formas de organización, producción y creación, sus relaciones con otras creaciones (plásticas, teatrales y sobre todo musicales, ya que coincide con la aparición y consolidación de la nueva trova rosarina, que compartía sus creaciones con ambos grupos).

3. Poéticas del Grupo de Danza Contemporánea de Rosario y Poéticas de La Troupe aborda las creaciones escénicas de ambos grupos, realizando una cronología de las producciones, una descripción y análisis de cada una de ellas, basada en la recopilación fílmica de casi todos los espectáculos (que fueron digitalizados) y en entrevistas realizadas a algunos de sus protagonistas (Cristina Prates, Alba Borazzo, Gerardo Agudo, María de los Ángeles González y la propia experiencia de la autora como integrante a lo largo de 16 años del primero de los grupos mencionados).

Contexto cartográfico de la danza

La breve democracia que se abre en 1973 pone en evidencia el potencial contestatario de una juventud y un movimiento obrero en búsqueda de un cambio social, que, con el alza de las masas abierto en Mayo del '68, se ubicaba en el horizonte de lo posible.

La seguidilla de dictaduras militares en Argentina y en el continente, fueron perfeccionando las formas de disciplinamiento y control de cualquier insurrección social o cultural. Recordemos que numerosos artistas, incluso en la última parte del gobierno de Isabel Perón fueron amenazados por la triple A, y debieron exiliarse (1975). Especial mención requiere la última dictadura militar en el ejercicio de una profunda represión y un gran control a todas las manifestaciones no sólo políticas, sino culturales. Sin canales para la expresión política, que estaba prohibida, las producciones culturales permitían encriptar y metaforizar críticas sobre la realidad nacional. En este difícil equilibrio entre decir y callar, entre resistir y no inmolarsé, y ejercer

una mirada cuestionadora, el espacio cultural se configura como un lugar más de la resistencia antidictatorial.

Al ritmo que desaparecían ciudadanos, hombres y mujeres con alguna militancia, compromiso social, o simplemente, pensar diferente, también desaparecían producciones culturales: se prohibieron canciones, libros, autores, la matemática moderna, se cerraron durante algunos años ciertas carreras universitarias “molestas” (Psicología, Sociología, Trabajo Social).

El extenso control sobre todo aquello que se difundía, produce la marginación de autores, compositores, músicos, actores, sospechados de no adscribir “a los valores occidentales y cristianos”, que no podían trabajar, ya que integraban las listas negras que manejaban aquellos que monopolizaban los medios de comunicación masivos, muchos de ellos con intervenciones militares.

Como una estrategia de resistencia y preservación, el movimiento cultural *under*, en la ciudad, gozaba de una gran producción y movilidad, de creaciones y eventos autogestionados por los propios artistas. Durante estos años los distintos grupos se unían y compartían funciones, coorganizaban festivales y ciclos, producían y creaban sus propias obras en colaboración, y tenían una presencia en la prensa local. Recordemos que el movimiento de músicos rosarinos, La Nueva Trova, logra una difusión que cobra dimensión nacional a partir de la Guerra de Malvinas, sobre el final de la dictadura. A diferencia de la danza, la música contaba con una industria cultural y aceitados mecanismos de comercialización y difusión, que al prohibirse la transmisión de canciones en inglés, le permite a esta generación de compositores, emerger con gran impulso y, posteriormente, consolidarse (Juan Carlos Baglietto, Rubén Goldín, Jorge Fandermole, Lalo de los Santos, Silvina Garré, Adrián Abonizio, Fito Páez, Fabián Gallardo). La danza, que compartía puestas y ciclos con este grupo de músicos, no corre la misma suerte.

De esta manera, la dictadura produjo una fenomenal fractura en el campo cultural: entre los prohibidos, y los no prohibidos, entre los que se quedaron y los que se fueron. Con este caldo de cultivo, se fue produciendo una masa de artistas que marginados de los lugares donde habitualmente montaban y producían sus obras e imposibilitados de trabajar, comienzan a gestarse espacios propios.

En este sentido, es emblemático el surgimiento de Teatro Abierto. Integrado por autores malditos, con la solidaridad de actores, directores y productores, se monta esta experiencia que constituye un hito en la lucha contra la dictadura.

Danza Abierta sigue los pasos de Teatro Abierto. En Buenos Aires, Danza Abierta se realiza en los años '81, '82 y '83, constituyéndose en uno de los acontecimientos más importantes del período. Siguiendo los pasos de Teatro Abierto, que plantea un espacio de producción cultural independiente, Danza Abierta tuvo la premisa de la apertura y la amplia convocatoria, llevándose a cabo en los teatros Catalinas, Bambalinas y Blanca Podestá. En este amplio espacio, presentan obras coreógrafos que continuarán produciendo y madurarán en la década siguiente. El Grupo de Danza Contemporánea de Rosario participa del ciclo, con una respuesta favorable de la crítica especializada, y Cristina Prates es una de las impulsoras de la organización en Rosario de un ciclo similar.

En forma aunada y autogestionaria se constituye Danza Abierta Rosario, independiente de todo apoyo oficial. Confluyen los principales referentes de la danza en la ciudad y también coreógrafos noveles, que encuentran una forma de potenciar el protagonismo en el campo. Las funciones se realizan durante una semana en el Teatro Fundación Astengo, que hace una importante quita en el alquiler de la sala; participan casi todos los grupos rosarinos de las más diferentes manifestaciones de la danza (folklore, flamenco, clásica, contemporánea, tango) y también grupos provenientes de todo el país. La consigna fue la amplitud en la convocatoria y precios accesibles, una manera de garantizar la afluencia de público. Danza Abierta Rosario, según plantean sus organizadores en los programas, es “un movimiento que nuclea a bailarines, coreógrafos y personas cuya actividad esté directamente relacionada con la danza: actores, mimos, músicos, escenógrafos, vestuaristas, maquilladores, maquinistas, sonidistas, iluminadores.” “

¿Cual fue el mapa de irradiación, la cartografía que constituye el surgimiento de la danza contemporánea en Rosario?

Esta etapa es sumamente rica, ya que se conocen, se difunden y aprenden técnicas norteamericanas y europeas; aunque su creación en los países de origen fue diacrónica, aquí se conocen en forma simultánea y un poco caótica, lo que posibilita el enriquecimiento del bagaje técnico para desarrollar las búsquedas expresivas.

Los integrantes de ambos grupos estudiaron, realizaron puestas con actores y directores teatrales, que aportaron la impronta de la época en el trabajo de creación colectiva y grupal. Las creaciones colectivas se basaban en rupturas con el modo hegemónico de actuación y de puesta en escena, trabajos que

utilizaban la elaboración de las improvisaciones como materiales escénicos, con mínimos recursos técnicos y escenográficos y la horizontalidad entre los miembros del grupo.

Análisis poéticas GDCR

En el itinerario realizado por las distintas puestas y coreografías, asistimos a ese momento liminal e iniciático, en el cual, de una búsqueda desordenada de ruptura con las coreografías, las puestas y el lenguaje de la danza clásica y de la danza moderna, se va perfilando y luego consolidando una micropoética que no tiene una definición formal a priori, con un perfil claramente expresionista.

La metodología de trabajo del grupo comienza con un planteo tradicional del rol del coreógrafo, en este caso, Cristina Prates, la que selecciona las bailarinas, propone ideas y movimientos, y éstas interpretan la coreografía. Dicha metodología se va transformando, y consolidando alrededor de la improvisación para la producción de materiales que luego serán incorporados a las puestas, como el armado de un rompecabezas. Es importante tener en cuenta, el momento histórico ('70, '80) donde la producción colectiva aparece en primer plano tanto en el teatro como en la danza, y que Cristina Prates integraba el Grupo del Litoral que dirigía Norberto Campos, y realizaban puestas teatrales con un planteo innovador y un uso protagónico del cuerpo como soporte de la acción.

Cronología del Grupo de Danza Contemporánea de Rosario

Música para alegrías y tristezas (1980)

Una academia muy estricta (1981)

Con t de Tersícore o que los dioses nos perdonen (1983)

Placeres (1983)

Timoteo (1985)

El beso (1986)

Sumamente (1987)

Fragmentos (1989)

Vi luz y subí (1992)

El Grupo de Danza Contemporánea de Rosario, posteriormente pasa a llamarse Seisenpunto, y con este nombre crean, Manchas de aceite violeta,

Rojo, Cuatro Cuartos, In corpore sano, El jardín que ruge y Dolceferiente, espectáculos que no pertenecen al período en análisis, e implican el desarrollo y el despliegue de lineamientos poéticos y metodológicos consolidados en las últimas puestas analizadas.

Durante el período estudiado, el GDCR participa en obras de teatro: Federico, que conmemora los 50 años del fusilamiento del poeta, puesta en la cual intervienen numerosos actores y músicos en vivo; en Loco dirigida y actuada por Estaban Mellino; con grupos musicales; en la inauguración de eventos, como la Bienal de la Creatividad; en programas de televisión con motivo del reciclado y reinauguración de La Favorita (emblemático comercio ubicado en Sarmiento y Córdoba); en cortometrajes (Rosario me mata); o en coreografías de otros coreógrafos (Isabel Taboga, Edgardo Galetti) y otros.

Desde el punto de vista compositivo, se visualiza la organización de un foco individual o grupal, y el acompañamiento del grupo como coro, la utilización de la heterogeneidad de movimientos propuestos por los intérpretes, y la no homogeneización del conjunto, poniendo en escena las diferencias en los movimientos personales. En general, se observan los rostros que permanecen impassibles y la mirada lejana y abstracta. En las puestas se evidencia una poética con un relato fragmentado, con una experimentación espacial, de movimientos cotidianos y de innovación formal.

Poéticas de La Troupe

La Troupe comienza como un pequeño núcleo de bailarinas que no tenían una dirección externa. Formada en sus comienzos por Alba Borazzo y Gabriela Morales, se suma Ana María Jaime, que había partido del GDCR. En ese entonces, Marta Subiela dictaba un curso de Composición Coreográfica, supervisada por Ana Itelman, abre la inscripción por primera vez para bailarines. Allí participamos bailarines y coreógrafos que veníamos de distintos grupos de pertenencia y formación (danza, teatro, pantomima, etc.). En este espacio, a lo largo de cuatro años compartimos el aprendizaje de la composición coreográfica, integrantes del GDCR y La Troupe. A partir del trabajo común, las integrantes de La Troupe le solicitan a Marta Subiela que supervise la producción que estaban realizando en ese momento, accede a supervisar el trabajo La danza de los camalotes. De esta experiencia, en la cual participan muchos artistas de la ciudad (músicos, artistas plásticos, escenógrafos, etc.)

sale fortalecido el incipiente grupo que luego tendrá numerosos cambios de sus integrantes.

Es importante reseñar que, entre tanto, Marta Subiela comienza a trabajar en la Escuela Nacional de Teatros y Títeres y comparte varios años de labor en la formación de actores y actrices con María de los Ángeles González, proveniente del teatro. Entre ambas, consolidan un equipo que tendrá impacto en las producciones que a partir de entonces realicen, tanto en las producciones de cierre de carrera como en las puestas que presentan en el circuito cultural de la ciudad. Este trabajo conjunto las potencia creativamente, proporcionándoles nuevas formas de abordaje, y enriquece con nuevas figuras a La Troupe. Esta trayectoria, que obtiene altos niveles de reconocimiento, es abruptamente interrumpida por la muerte de Marta Subiela.

Cronología La Troupe

Lilith(1984)

Fazendo Arte (1985)

Danza de los camalotes (1987)

Terra incógnita (1989)

Comedia Humana (1991)

Shopping (1993)

Fausto (1996)

En síntesis, en las obras analizadas se observa un tratamiento muy plástico de los elementos lumínicos y escenográficos; que en algunas escenas resulta fundamental a la hora de crear climas. Se observa un tratamiento coral y colectivo de la coreografía, donde los bailarines hacen uso de la voz en distintas formas.

También hay escenas que plantean la ruptura y la suspensión de la credulidad del público, allí los actores y los bailarines discuten sobre qué es el arte, qué es la danza y cómo organizar una escena. Con ese distanciamiento, el interior de la creación del espectáculo se abre al público, y produce una gran comicidad.

En las obras, es evidente la influencia del contact improvisación y técnicas posmodernas, por el tipo y calidad de movimiento que tienen sus bailarines. Se observa una gran fluidez en el movimiento de los bailarines, las

escenas se arman y se desarman, hay focos superpuestos, alternancia de dinámicas entre el foco y el coro.

Desde el punto de vista compositivo está presente desde el principio una constante, por ejemplo, el conjunto de bailarines caminando en círculo, como articulación entre todas las escenas, el foco en una pareja y el grupo atrás con alguna secuencia, la repetición de escenas por otros protagonistas, la cámara lenta y la cámara rápida, el peso y el contrapeso, el movimiento cotidiano realista, y la caminata cotidiana. Se utiliza bastante la repetición, y la repetición con adicción de otro desenlace, recurso muy utilizado por Pina Bauch. El planteo espacial tiene una gran movilidad en la formación de dúos, tríos, que se van alternando, mientras algunos permanecen como en una constante y repetición de un movimiento (por ejemplo, desde el piso una levantada). Son muy interesantes algunos dúos en la utilización del fraseo del movimiento y la dinámica, ya que alternan bruscamente de momentos casi estáticos, a un gran dinamismo.

Algunos elementos comunes en las obras: manejo de la cámara lenta, y la ruptura con fraseos muy rápidos, los encastres entre los personajes y la utilización del cuerpo del otro para trepar, la utilización de un elemento constante que aparece citado en momentos diferentes de la coreografía (libros, lectura mojar el dedo para pasar las páginas, ponerse o sacarse un vestuario).

A modo de cierre provisional. Habitando lo global en lo local

“La modernidad es, ontológicamente, puro ser que genera movimiento” (Sloterdijk, 2000b, p. 36; citado por Lepecky, 2009, p. 23).

En las décadas del 50 y el 60 del siglo XX se producen importantes cambios en las esferas de la cultura y el arte que llevan a distintos autores a considerar que se estaba ante el comienzo, la continuación, el quiebre o el desarrollo de una nueva etapa. Según la posición argumentada, algunos de ellos hablan de capitalismo tardío, otros de posmodernidad, otros de sociedad postindustrial, otros de modernidad líquida, o período neobarroco. Este período es un momento también de profundo replanteo en relación al arte, lo que lleva a algunos autores a considerar el fin del arte, entendido como el fin del relato moderno acerca del arte, y donde se ponen en crisis los conceptos de obra artística, de autor, de belleza, y de la materialidad propia de las distintas disciplinas del arte, organizadas también en este relato como las bellas

artes, donde a cada cual le correspondía cierta materialidad o “reparto de lo sensible”. En ese sentido “Lo contemporáneo no designa un período, sino lo que pasa después de terminado un relato, legitimador del arte, y menos aún, un estilo artístico que un modo de utilizar estilos” (Danto, 2003, p. 32).

En tanto las obras de arte, no pueden ser distinguidas por sus cualidades sensibles, en tanto se producen objetos artísticos y obras que pueden ser objetos y acciones cotidianos, aparece la interrogación sobre cuál sería la especificidad del arte y cómo es posible distinguir cuando hay arte y cuando no. Por lo tanto, el arte se vuelve hacia la filosofía, para tratar de encontrar sus fundamentos y respuestas a los interrogantes que se han convertido en ontológicos.

Según Arthur Danto, el modernismo, identificado como la era de los manifiestos, surge a fines del siglo XIX, con las figuras de Van Gogh y Gauguin, y finaliza con la última de las vanguardias -el expresionismo abstracto- hacia fines de la década de 1950.

Así, los manifiestos de las distintas vanguardias establecían un desarrollo programático de sus propuestas.

“El modernismo se caracterizaba por tener cánones establecidos para la creación artística- por ejemplo la relación entre arte y belleza poseía la fuerza de una necesidad a priori-, y todo lo que se mantuviera fuera de ellos no era aceptado como arte. Las obras artísticas eran legitimadas a través de grandes relatos modernos, creando manifiestos que los justificaban como verdadero y único”(Isse Moyano, 2012, p. 155).

Este panorama de sucesión de diferentes propuestas programáticas de los distintos ismos, se modifica radicalmente en la década del 60, con la aparición de obras que ponen en entredicho todo lo que hasta entonces era considerado arte: el concepto de belleza, de la obra de arte y la división de las bellas artes. La danza, como expresión artística no permanece ajena a estas inquietudes.

“Hacia 1969 se podía considerar cualquier cosa como arte y a cualquiera como artista. Se podían encontrar ejemplos de esto en danza, especialmente en el JudsonGroup, donde una coreografía podría consistir en alguien sentado en una silla” (Danto, 2005, p. 25, citado por Isse Moyano, 2012, p.175).

“La post-modern dance al borrar las fronteras entre el movimiento cotidiano y el artístico, o bien las fronteras entre espectáculo y público, obligó a redefinir la noción misma de la danza y su condición artística. Esta redefinición es la que dará pie a la llamada Danza Contemporánea”(Isse Moyano, 2012, p.152).

Con un surgimiento muy ligado a las prácticas disciplinarias de la modernidad, “La danza y la modernidad se entrelazan como un modo cinético de ser en el mundo” (Lepecky, 2009, p. 23). Este imperativo del movimiento, de ese cuerpo, que tras ser rigurosamente disciplinado, debe moverse a las órdenes obedientes del coreógrafo y de la escritura, es un cuerpo funcional a las necesidades de subjetividades acordes a los requerimientos del taylorismo fordismo.

En Agotar la danza, André Lepecky desarrolla parte de su argumentación apoyándose en las proposiciones de Peter Sloterdijk,

“...el impulso cinético de la modernidad articulada como movilización lo que muestra el proceso de subjetivación en la contemporaneidad como correspondiente a una militarización idiotizada de la subjetividad vinculada con las actuaciones cinéticas generalizadas de eficacia, eficiencia y efectividad taylorista” (Lepecky, 2009, p. 32).

El programa modernista de conciliación del arte con la vida, los manifiestos, la exploración del propio médium, se produce en la danza varias décadas después que en las artes plásticas. En este sentido, investigadores argentinos como Susana Tambutti y Marcelo Isse Moyano, analizan en la danza local, las manifestaciones de ciertas características que están presentes en lo que Sally Banes describe como la post modern dance norteamericana de los 60, los 70 y los 80.

Este conjunto de obras del GDCR y de La Troupe, que fueron analizadas, desde el punto de vista programático establece un quiebre con la danza moderna histórica, e introducen las problemáticas propias del modernismo estético (nombrada como postmodern dance por Sally Banes), sentando las bases de la danza contemporánea (en el sentido de Danto) y de las estéticas contemporáneas que se desarrollan a posteriori, profundizando y agregando algunos otros rasgos. Corriente de post modern dance, no en cuento estilo, sino para diferenciarse de la danza moderna histórica, con las características presentes de la posmodern dance de los 60, 70 y 80 norteamericana y en el caso de Rosario, con una importante influencia de la corriente europea, donde aparece como referentes insoslayables Pina Baush y SusanneLinke.

La expresión Nueva Danza que nombra a algunos ciclos, evidencia la búsqueda de esos años: de una nueva danza, innovadora de la clásica y la moderna, y la investigación recorre el itinerario que se transita buscando encontrar, construir, consolidar y reformular metodologías de trabajo y de creación poéticas.

En el análisis de las obras producidas por cada grupo, se abordan las decisiones estéticas que articulan y enlazan ese conjunto, que configuran una micropoética. En este sentido la delimitación de estudiar el conjunto de obras producidas entre los 80 y los 90, se amplió hacia algunas obras producidas después de los 90, atendiendo a las lógicas de construcción poética. En este período, desde las primeras producciones a las últimas; asistimos a un largo proceso de experimentación y de ruptura, no sólo con el lenguaje de movimientos de la danza clásica y de la danza moderna histórica, sino que también asistimos a la redefinición de los roles del coreógrafo, el bailarín y el director, de las metodologías de trabajo y de las prácticas creativas, así como también de la problematización de la relación entre la música y la danza.

Los dos grupos se internan en una vía de experimentación y producción francamente expresionista, más que abstracta. A partir de ese conglomerado de producciones, se observa la construcción progresiva de coreografías y puestas que elaboran un lenguaje contemporáneo, que se complejiza en la utilización de recursos compositivos arribando a puestas de una gran riqueza estética y visual.

Es interesante el concepto de nuevos modelos de producción en danza que acuña Marcelo Isse Moyano, para referirse a este conglomerado de producciones en los que se pone en crisis la materialidad misma de la danza, el concepto de obra, de artista y de arte. En este sentido, es necesario tener siempre presente los nuevos contextos de producción del arte contemporáneo ya que “Uno de los criterios de valoración de las nuevas obras de arte parece ser, en primer lugar, la capacidad que tenga de poner en discusión su propia condición como tal” (Vattimo, 1996, p. 51, citado por Isse Moyano, 2012, p. 153).

Algunas de las características de las construcciones poéticas estudiadas son:

Narración fragmentada: en general se observa una temática que se despliega en sucesivas escenas, sin una narración unívoca, sino metafórica, con sentidos más velados.

Movimientos cotidianos: inclusión de movimientos no virtuosos y caminata cotidiana en el desarrollo escénico.

Relación danza música: ruptura con la relación de complementariedad de la danza firmemente apoyada en el ritmo musical. Puede haber acompañamiento musical, oposición o danza en silencio.

Juego y humor: se evidencia la recurrencia a la ironía y el humor, el juego corporal y el ingenio.

Distanciamiento: las preocupaciones de los artistas en el proceso de creación del espectáculo se abren al público.

Inclusión de la palabra: tanto de la palabra articulada o la utilización de las posibilidades de la voz como sonido o música.

Nueva espacialidad: muchas de las obras tienen un planteo espacial que rompe el escenario a la italiana, que presupone una mirada predeterminada sobre el espacio escénico con un frente, dos laterales y un fondo. El público deambula y su mirada será particular y fragmentaria.

Técnica: se observan obras que requieren un despliegue técnico por parte de los bailarines y otras que no, o que reniegan de esto.

Pluralismo estético: producción de obras que son difícilmente clasificables, sino que mezclan estilos y técnicas en forma libre.

Es interesante destacar, el esfuerzo colectivo presente en las producciones escénicas, y cómo en determinados momentos, la confluencia de dos o más artistas potencian las creaciones, produciendo un salto cualitativo y un crecimiento exponencial de lo plasmado. Aparecen en las voces de los protagonistas, expresiones como la puesta “fluye”, que evidencian esa satisfacción y comprensión en el compartir ese encuentro creativo.

También resulta necesario señalar, que este grupo inquieto de creadores realiza una búsqueda importante para seguirse formando y estudiando a través de técnicas diversas o la visión de producciones coreográficas locales, nacionales o extranjeras. La mayoría de ellos, siguen trabajando ligados a la danza en la docencia, la creación y la gestión cultural.

En un mundo interconectado y globalizado, cambiante, las poéticas de la danza no deben ser concebidas como formas puras, posibles de ser abstraídas de los procesos que las originaron y que les otorgan espesura significativa. En todo caso, los procesos culturales dan cuenta de “formas de situarse en medio de la heterogeneidad y de entender cómo se producen las hibridaciones” (García Canclini, 1992, p.18).

En este sentido, podría afirmar que hay una introducción de lo local en lo global, y que algunas de las producciones de este período, hablan de nuestra particular forma de habitar lo global en lo local.