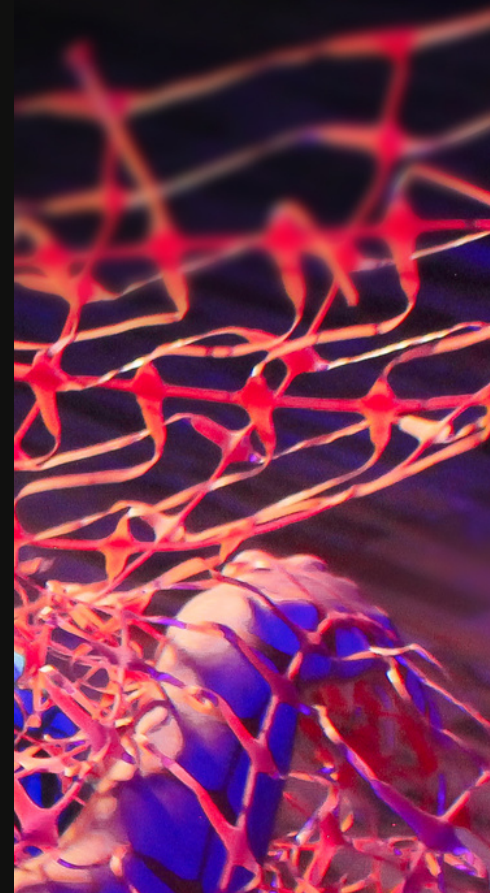


Estudiante
Belén Graziano

Director
**Mauricio
Manchado**

Co Directora
Paula Drenkard



RECORRIDOS REFLEXIVOS ENTRE DANZA, RESISTENCIA Y PRODUCCIÓN DE SENTIDO.

*Un análisis de la
experiencia del grupo
Cartografías del Deseo
en la ciudad de
Rosario en los años
2021/2022.*

2024

FCPOLIT

Índice

Agradecimientos

Introducción5

Cómo acariciar una frontera11

Capítulo I

I.1 Contexto teórico.....12

I.2 Cuerpos, espacios y temporalidades15

I.3 Técnicas: Algo que se muestra a través del entrenamiento18

I.4 Contexto metodológico21

En el borde de las cosas23

Capítulo II

II.1 Contexto histórico24

II.2 Instituciones de danza en la ciudad de Rosario28

II.3 Caracterización de la propuesta a analizar32

II.4 Bailar siempre es un acontecimiento34

Habitar la frontera es posible37

Capítulo III

III.1 La fábrica sensible: La sensibilidad como atributo del saber, el poder en relación a ese saber como un ejercicio de posibilidad o potencia.38

III.2 El cuerpo de la observación: Cuerpos fronteras. Devenir cuerpos en estado de danza. Lo que aparece, lo que se muestra, lo que se compone.43

III. 3 Producir para resistir: Danza como práctica de resistencia. Disputar el sentido de la danza haciendo danza.....50

Conclusiones57

Apartado metodológico63

Bibliografía

Agradecimientos

A la universidad pública, en especial a la Facultad de Ciencia Política y RRH, por ser mi segunda casa. A todos los docentes, no docentes y estudiantes que la habitan, por inspirarme cotidianamente en sus clases y pasillos.

A Mauricio Manchado, por su dirección sensible, atenta y por sobre todo humana. A Paula Drenkard, por su acompañamiento en la co-dirección y por ser una de las personas que desde su propia labor, me ayudó a vislumbrar un camino posible del quehacer comunicacional, hasta entonces por mí desconocido.

A mis viejos, por confiar en mí; por alentarme siempre a experimentar nuevos afectos y por sostener paciente y materialmente mis estudios universitarios. A Mariel por contagiarme la curiosidad y el amor por la lectura y la reflexión teórica. A Marcos por enseñarme el valor de la justicia social y la lucha colectiva.

A Juan, mi compañero de vida, por aventurarse conmigo a co-crear nuevos mundos posibles todos los días y acompañarme amorosamente en este largo recorrido.

A mis amigas y amigos, por su interés y escucha atenta en cada momento de este proceso. En especial a Paola, Lucía, Juliana, Micaela y Bruno por sus aportes bibliográficos, sus horas dedicadas a la lectura de mi trabajo y sus reflexiones y conversaciones que me sacaron de pantanos escriturales en varias oportunidades.

A les amigos y colegas que me dió la facultad, con quienes reflexionamos hasta el hartazgo la especificidad del campo de la comunicación y nuestra incumbencia profesional y con quienes nos aúna la tarea de seguir co-construyendo nuestro oficio de comunicadores.

A la cátedra de Comunicación Estratégica I; a Gabriela Larrateguy, Ricardo Navarro, Carolina Condito, Julia Dayub, Cecilia Polinori y Victoria Angelomé, por abrirme las puertas a una experiencia de ayudantía que me transformó personal y profesionalmente.

A Alejandra Valdés y a Hernán Fernández, por ser maestros en las artes del movimiento y la disciplina y confiar en mis procesos de aprendizaje, incluso cuando a mi me resultaba difícil hacerlo.

A Adriana Alegre, por alentar cada una de mis transformaciones en cada paso de este proceso.

A María Levalle, Albertina Andrés, Mauro Carreras Gómez, Marianela García de la Vega, Ñuwa Paz, Paula Drenkard y Natacha Gattarello, por hacer de Cartografías del Deseo un espacio de creatividad y producción de sentidos sensible, honesto y humilde.

Introducción

“Comencé a escribir este libro tratando de considerar la materialidad del cuerpo, pero pronto comprobé que pensar en la materialidad me arrastraba invariablemente a otros terrenos. Traté de disciplinarme para no salirme del tema, pero me di cuenta de que no podía fijar los cuerpos como simples objetos del pensamiento. Los cuerpos no sólo tienden a indicar un mundo que está más allá de ellos mismos; ese movimiento que supera sus propios límites, un movimiento fronterizo en sí mismo, parece ser imprescindible para establecer lo que los cuerpos "son". Continué apartándome del tema. Comprobé que era resistente a la disciplina. Inevitablemente, comencé a considerar que tal vez esa resistencia a atenerme fijamente al tema era esencial para abordar la cuestión que tenía entre manos”.

Judith Butler

Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo", 1993.

Escribir, pensar o decir algo que sintetice la noción de cuerpo, resulta difícil si no, imposible.

Quizás sea uno de los temas que más haya convocado, históricamente, al ejercicio del pensamiento y que a su vez, pese a que desde diferentes disciplinas o áreas del conocimiento se lo ha podido historizar, describir, analizar y conceptualizar cuanto más se ahonda en él, más incertidumbres aparecen.

Quizás sea porque el cuerpo es una materialidad que precede a toda idea de pensamiento, pero a su vez la noción de cuerpo como la conocemos hoy, ha sido creada a través de esa misma actividad del pensamiento. David Le Breton, en su libro *Antropología del Cuerpo y Modernidad* (1995) afirma que el cuerpo tal como lo conocemos hoy, es un hecho cultural.

A lo largo de la historia el cuerpo ha sido objeto de pensamiento y de análisis de sus prácticas. La idea del cuerpo moderno post renacentista, instauro un modelo de cuerpo objeto, escindido de la naturaleza y de sí, individual, ajeno al pensamiento, accesorio, accidental.

Foucault define al cuerpo como objeto y blanco de poder. El cuerpo ocupa para este autor un lugar central en su obra y de manera explícita o no, es un concepto siempre presente en sus investigaciones. Que el autor lo defina al mismo tiempo como *objeto y blanco de poder* (Foucault, 1975) significa que el cuerpo puede ser modelado - y a la vez modelador del espacio tiempo que compone a través sus ejercitaciones - y encauzado a través de operaciones específicas, ejercitadas y sistematizadas. En las sociedades disciplinarias (s. XVIII y s. XIX) que el autor caracteriza en su libro *Vigilar y Castigar*, describe una serie de operaciones que orientan los cuerpos, encauzando sus fuerzas en un sentido útil para el sostenimiento de esas sociedades, que alcanzarán su apogeo a principios del s. XX. (Foucault, 1975). Hacia mediados del siglo XX, Deleuze introducirá el término *sociedades de control*, para nombrar una vigilancia que ya no requerirá del encierro para operar sobre los cuerpos.

En las sociedades disciplinarias, estos cuerpos dóciles componen un entramado que los ubica en relación a otros cuerpos y define sus operaciones, encauzando cualquier exceso, estableciendo los parámetros que constituyen la norma, examinando su cumplimiento, sancionando sus irregularidades, instaurando sistemáticamente sus continuidades. Podríamos decir entonces, que las sociedades disciplinarias buscan homogeneizar los cuerpos en su conjunto, eliminando las diferencias, ejerciendo una vigilancia en el espacio tiempo en que estos cuerpos, modelan, se modelan y habitan. De esta manera es que el cuerpo se constituye como *un objeto y blanco de poder* simultáneamente; el poder aquí entendido como una relación de fuerzas asimétricas, capilares y móviles. Esto quiere decir que para el autor el

poder no es un atributo que se posee, a través del cual podemos dominar o subordinar a alguien, si no que el poder se ejerce y circula, en un entramado social, complejo y discontinuo. Circula a través de discursos y dispositivos, a través de prácticas y formas que toman las relaciones, a través de instituciones. El cuerpo es, entonces, el lugar donde esas relaciones de fuerza se inscriben.

Sin dudas el cuerpo es el sustrato común que compartimos con todo aquel que habite la tierra en calidad de persona humana. Todos esos cuerpos, reúnen ciertas características comunes, que pueden variar en algunos aspectos pero que atraviesan procesos vitales, biológicos y fisiológicos similares. El cuerpo es, en palabras de Silvia Citro: “nuestro anclaje en el mundo, es el medio por el cual habitamos el espacio y el tiempo y podemos llegar a captarlos –aquellas “intuiciones sensibles”, en términos de Kant, que están en la base de toda posibilidad del conocer–”. (Citro, 2006:1).

Por otra parte, Foucault afirma que donde hay poder hay resistencia. Es decir que donde se despliega una estrategia de poder, que circula en un entramado de relaciones sociales -y que ubica al cuerpo como su objeto y blanco, donde estas estrategias operan y se inscriben - también se delinean y definen tácticas de resistencia a esas formas de ejercicio del poder. El arte para Deleuze es una práctica de resistencia, en tanto acto creativo que permite la apertura y creación de nuevos preceptos y afectos. Así lo expresa Di Filippo en su ensayo Arte y Resistencia:

El arte crea y en la medida en que crea; resiste. [...] Mientras que la comunicación consiste en propagar el sistema de control, el arte se opone a ella a partir de la creación.[...] La opinión es circular, se basa en los códigos vigentes y no hace más que confirmarlos. El arte resiste a estos modelos hegemónicos y homogeneizadores

mediante los cuales se da forma al sentir, ver y decir de los sujetos. (Di Filippo, 2012;39).

En este sentido, la danza, es sin dudas una práctica que puede tomar la forma de una táctica de resistencia, a través del despliegue de diferentes dispositivos artísticos.

La danza como actividad modelizadora y emancipadora de los cuerpos, que reafirma la autonomía de quien la ejerce - siendo el lugar de su despliegue el cuerpo - primer territorio, primer espacio vivido.

No nos detendremos en esta oportunidad a construir una genealogía del movimiento o de la danza, ya que si bien puede resultar interesante pensar la danza y las prácticas de movimiento a lo largo del tiempo, no es lo que nos convoca. Sí creemos necesario esbozar algunas conceptualizaciones en torno a la danza y los *cuerpos danzantes*; esta distinción abre paso a uno de los ejes que pretendemos desarrollar en relación a la danza y el movimiento como práctica artística y táctica de resistencia a los modos de operar del poder, en un sentido foucaultiano y deleuziano.

Este trabajo se propone ensayar recorridos de pensamiento y acción que reflexionen sobre la práctica del movimiento como actividad emancipadora, y al mismo tiempo discutir sobre ciertos elementos que componen las prácticas de danzas, en un intento por restituir al movimiento de los cuerpos su cualidad simbólica, social y comunitaria. La danza, aquí entendida como un acontecimiento que sucede en un *entre el cuerpo y la palabra* un puente que permite un diálogo entre nuestra singularidad y nuestros procesos íntimos y subjetivos, con nuestro entorno y con otros. Una frontera, un lugar de encuentro con la alteridad, que necesitamos para delinearos singularmente. La danza como un viaje solitario

poblado de múltiples encuentros con lo irreductiblemente otro, para desterritorializarnos y así construir nuevos territorios. (Rolnik, 2013).

El presente trabajo tiene como objetivo analizar las prácticas artísticas de resistencia desplegadas en el ámbito de la danza a partir de la experiencia del dispositivo escénico "Cartografías del deseo" durante el período 2021/2022. Tomando como parte del corpus el nacimiento de la propuesta, su desarrollo y conformación como organización grupal y tres puestas en escena en diferentes salas y teatros de la ciudad de Rosario. Para ello se propone describir y caracterizar el ordenamiento social creado e implementado al interior del dispositivo escénico, y las relaciones de poder que allí se desplegaron, la estructura que sostuvo la práctica y sus formas de organización. Conforme a ello, analizar las corporalidades configuradas en el desarrollo de las prácticas y a partir de ello preguntarnos: ¿Cuáles son las facetas que se entrenan de la corporalidad en dispositivos de estas características? ¿Qué cualidades de nuestros cuerpos ejercitamos a través del lenguaje de la danza como práctica de resistencia en estos dispositivos? A su vez, intentaremos caracterizar el recorte de la experiencia, que realiza Cartografías del Deseo y desarrollar cómo este dispositivo discute a través de la práctica, el sentido hegemónico de ciertos elementos que componen las prácticas de danzas y por último describir de qué forma estas prácticas artísticas de resistencia, exhibidas por el grupo, aparecen en el espacio escénico.

Cartografías del deseo inicia como espacio de improvisación en danza, que nació pos pandemia, impulsado por Alejandra Valdés - docente y gestora de la propuesta - quien convocó a les asistentes de sus talleres anuales de danzas, bajo la iniciativa de trabajar, concretamente, sobre elementos que componen la escena. La propuesta consistió en reunir personas con recorridos en diferentes lenguajes artísticos y cruzar saberes, herramientas y

experiencias. Así se comenzó a construir en la práctica una gran máquina que se ponía en funcionamiento con los cuerpos de los participantes. La intención de Valdés fue realizar un laboratorio experimental que pusiera en juego a través de la danza, el trabajo sobre elementos que componen la escena; el tiempo, el espacio, montaje de luces, montaje sonoro, vestuarios y textos.

La danza, es entendida aquí como un lenguaje capaz de construir sentido, de elaborar simbólicamente (o simbolizar) procesos de nuestro inconsciente, allí donde la palabra no alcanza para nombrar lo que nos acontece. O mejor dicho, que lo nombra pero no a través de la palabra hablada, sino a través del lenguaje del movimiento.

Dicho esto, es de importancia aclarar que este trabajo no pretende brindar respuestas, sino transformar las preguntas. Y en esa búsqueda de transformación – o creación – intenta no tener expectativas de encontrar “algo” acabado, terminado o completo... El viaje es la búsqueda, y la experiencia del movimiento siempre es más rica que la idea que podamos tener de ella.



CÓMO ACARICIAR UNA FRONTERA

*Para acariciar su frontera usted
tiene que dejar de pensar que su cuerpo tiene un adelante y un atrás
tiene que saber que su lengua es un músculo y así como se ejercita,
necesita estar en reposo*

*las dos piernas, que tiene por debajo de su torso
sirven para correr, caminar, saltar, agacharse
pero nunca para dar patadas por imprevisto
las dos manos, agarran,
están por debajo de lo que llamamos antebrazos
pueden sujetar y ser sujetadas*

*acariciar
acariciar
acariciar*

*las orejas ven más de lo que los ojos escuchan
y si estás atento hasta puedes oír
con tus ojos como crujen tus tripas
nada está quieto nunca jamás dentro
la sangre fluye como los ríos
que se bifurcan en cauces distintos,
que encuentran venas por donde latir la tierra
pienso que nuestro cuerpo es así por dentro
como la arena, los ríos y sus cauces, los mares*

*volcanes
volcanes
siempre
a punto de
estallar.*

Capítulo I

I.1 Contexto teórico

Gustavo Rosales, comienza su libro *Epistemología del Cuerpo en Estado de Danza*, asegurando que la danza, “además de ser una práctica cultural largamente configurada y complejamente estilizada, es un estado especial del cuerpo” (Rosales, 2012). En América del Sur, la danza ha sido y es una práctica engendrada por una amplia diversidad cultural. Pueblos originarios, africanos, españoles, portugueses. Hibridación y sincretismo. Danzas religiosas, populares, elitistas, danzas populares estilizadas, ballets folclóricos, folclores africanos, candombe, rumba, danzas clásicas, modernas y contemporáneas. Diferentes raíces y técnicas que se han ido sistematizando a lo largo del tiempo y conforme a él, también han ido mutando, dando lugar a diferentes expresiones. La danza sin dudas, en cualquiera de sus formas es más que la ejecución de una técnica virtuosa y acontece allí en el medio, en un *entre el cuerpo y la palabra*. Existe para abarcar aquello que se nos escapa al lenguaje, pero que se encuentra en una relación íntima con nuestro universo simbólico. Más allá - o más acá - de la danza como práctica artística, se encuentra la danza como posibilidad de movimiento de todo ser vivo que posea un cuerpo, sea cual fueren sus características. Entrar en un cuerpo en estado de danza (Rosales, 2012) devenir en él, es la capacidad que tenemos los seres vivos de transformar y transformarnos a través del movimiento, resignificando - entre otras cosas - patrones de conducta suscitados por el sistema productivista contemporáneo. El cuerpo en estado de danza desafía los discursos construidos en torno a ella y los elementos que la componen (espacio, tiempo, entorno, ritmo, etc.). Gustavo Rosales define a la danza como algo más que el hecho de bailar: “danzar es adquirir un estado de conciencia autónomo y transgresor por medio de la transformación poética de la imagen del cuerpo” a lo que añade

que la danza “está ligada a los conceptos filosóficos de mayor importancia: la ética, la libertad y el sentido primordial de la existencia”. (Rosales, 2012). Nosotres añadimos que también está ligada a la estética, entendida en términos de Ranciere (2000) como un recorte de la experiencia sensible.

La práctica que nos significa pensar y reflexionar en y con cuerpos en estado de danza, nos abre un universo del movimiento y la danza profundamente políticos, ya que nos permite pensar qué características tienen estos cuerpos en estado de danza, cómo se construyen las relaciones de poder entre estos cuerpos en los dispositivos danzarios donde se encuentran entre sí, cómo se construye el espacio tiempo en el cual devienen como tales, cómo dialogan y se delinean con otros y con su entorno, entendido éste como espacio vivido, que se configura en - con y a través - de estas relaciones. Tomaremos la noción de espacio de De Certeau (1990) que lo define como un lugar practicado. El espacio para este autor es “el cruzamiento de movilidades y el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstan, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales”. (De Certeau, 1990;129). El espacio sería de este modo producto y efecto de la relación de los cuerpos que dialogan entre sí. Y añade:

El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada, es decir cuando queda atrapado en la ambigüedad de una realización, transformado en un término pertinente de múltiples convenciones, planteado como el acto de un presente (o de un tiempo), y modificado por las transformaciones debidas a contigüidades sucesivas. A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio ‘propio’. (De Certeau, 1990;129).

De aquí en más, también usaremos la noción de territorio, a lo cual podríamos añadir para esta definición, el gesto o acto subjetivo de apropiación del espacio. (Deleuze, Guattari, Rolnik).

Entendemos la técnica en un sentido ranceriano, que define a ésta como maneras de hacer. Es una idea de técnica profunda e íntimamente ligada a la noción de estética, entendida ésta como: 1) un recorte sensible de la experiencia, en el cual intervienen procesos de elaboración y selección de lo que se presenta como realidad a través de los sentidos 2) ligado a las maneras de hacer (técnicas) como formas de visibilidad, es decir 3) como *formas de aparecer* de una práctica en un espacio tiempo común. Esta conceptualización acerca de la estética nos acerca a vincularla con la ética y la política, que se traduce en términos de Ranciere (2000) en el *reparto de lo sensible*.

Asimismo, la noción de técnica puede entenderse también como el aprendizaje a través de la repetición y sistematización (lo que no quiere decir que sea autómata e idéntica cada vez) de una manera de hacer, que nos permite viajar entre la catarsis y el soliloquio.

Aparece entonces la idea de danza como técnica que media, hace de puente o frontera entre un arrojo a carne viva frente a uno otro (catarsis) y un eterno ensimismamiento, un eterno diálogo del ser consigo mismo (soliloquio) desplazándonos a su vez, del atajo del aprendizaje de una técnica de danza de manera unívoca y virtuosa que solo busca imitar las formas, reproduciendo una y otra vez los mismos trayectos o recorridos. La danza puede ser entonces, un lenguaje que nos permite crear un vínculo con uno otro semejante.

I.2 Cuerpos, espacios y temporalidades

“No es la primera vez, indudablemente, que el cuerpo constituye el objeto de intereses tan imperiosos y tan apremiantes; en toda sociedad, el cuerpo queda prendido en el interior de poderes muy ceñidos, que le imponen coacciones, interdicciones u obligaciones. Sin embargo, hay varias cosas que son nuevas en estas técnicas”.

Michel Foucault, Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión, 1975.

Como anticipamos en la introducción, la conceptualización del *cuerpo como objeto y blanco de poder* se enmarca en las sociedades disciplinarias desarrolladas por Michel Foucault, en su libro *Vigilar y Castigar* (1975).

Que el autor lo defina al mismo tiempo como *objeto y blanco de poder* (Foucault, 1975) significa que el cuerpo puede ser modelado - y a la vez modelador del espacio tiempo que compone a través sus ejercitaciones - y encauzado a través de operaciones específicas, ejercitadas y sistematizadas.

A través de estas operaciones se intenta orientar y aumentar las fuerzas productivas del cuerpo, para construir cuerpos dóciles en términos políticos y útiles en términos económicos (Foucault, 1975). Estas operaciones se expresan en gestos minuciosos que podrían percibirse como cotidianos y son ejercitados diariamente a través procedimientos sistemáticos, en instituciones y dispositivos disciplinarios, como las escuelas, los hospitales y las cárceles. Esta expresión fue definida por el autor como *anatomopolítica del detalle*.

Cuerpos que son ubicados, temporalizados, examinados, diagnosticados y sancionados por sus irregularidades. Es decir, que el poder disciplinar intenta homogeneizar los cuerpos,

borrar sus características singulares, negar la diversidad y optimizar sus fuerzas a través de su ejercicio.

Estos gestos que mencionamos antes, que el autor define y caracteriza son: los emplazamientos colectivos, la sanción normalizadora y la aplicación, exactitud y regularidad del tiempo. A cada cuerpo le corresponde un lugar, en un espacio - tiempo determinados, que si no ocupa de manera exacta y con regularidad, será sancionado. Todo esto se lleva a cabo a través de la vigilancia y la mirada examinadora, que diagnostica, patologiza o criminaliza y encierra o segrega a los cuerpos que fracasan en la tarea de ser encauzados (Foucault, 1975).

Teniendo en cuenta lo que venimos desarrollando en los párrafos anteriores, podríamos desplegar una serie de correlaciones entre lo que el autor define como régimen disciplinario, y su aplicación en la práctica institucionalizada de las danzas.

Aquí se hace evidente una relación dialógica entre corporalidades, espacialidades y temporalidades. Definimos al cuerpo como objeto y blanco de poder (Foucault, 1975) pero también, como el sustrato común que nos iguala en procesos biológicos y fisiológicos con toda persona humana que habite la tierra (Citro, 2006). Delimitamos el espacio, siguiendo a De Certeau, como un cruzamiento de movilidades que toma volumen por el conjunto de movimientos y relaciones que allí se despliegan (De Certeau, 1990) y sumamos a ello la noción de territorio, que es el gesto de apropiación subjetiva del espacio. (Deleuze, Guattari, Rolnik).

Si problematizamos estas dimensiones que componen la práctica de las danzas ¿podremos crear una práctica danzaria que cree - a su vez o por lo tanto - otros cuerpos, otras temporalidades y espacialidades? Rolnik y Guattari, nos dirían que sí:

A través de gestos micropolíticos que reorientan expresiones singulares un punto de singularidad puede ser orientado en el sentido de una estratificación que lo anule completamente, pero también puede entrar en una micropolítica, que puede dar lugar a un proceso de singularización. (Rolnik y Guattari, 2013:73)

Cartografías del Deseo se presenta entonces, como una excusa para describir y descubrir a la luz de ciertos conceptos claves, las características que lo definen como un dispositivo de singularización (Guattari y Rolnik, 2013).

I.3 Técnicas: Algo que se muestra a través del entrenamiento

“La producción se afirma como el principio de un nuevo reparto de lo sensible, en la medida en que une en un mismo concepto los términos tradicionalmente opuestos de la actividad fabricadora y de la visibilidad. Fabricar quería decir habitar en el espacio-tiempo, privado y oscuro del trabajo que da el sustento. Producir une el acto de fabricar con el de poner al día, el de definir una nueva relación entre el hacer y el ver”.

Jacques Ranciere, El Reparto de lo sensible, 2000.

Lo que se muestra es lo que se cultiva. Como se muestra un brote al salir de la tierra luego de ser semilla. La flor, en la primavera se muestra, a los ojos de quien la ve, porque llegó su momento de mostrarse y ser vista. Esa flor, que sale del capullo en la primavera hizo un largo proceso para estar allí; fue semilla y con mucho esfuerzo hizo crecer sus raíces, luego creció su tallo, salieron sus hojas y recién después, inevitablemente floreció.

Con la técnica sucede lo mismo. Cuando una práctica nos nutre singularmente y nos propone un entrenamiento que trasciende la forma, la técnica se muestra, como una flor y su presencia es insoslayable.

Claro que como en la metáfora de la planta, que necesita de ciertas condiciones en su entorno para crecer o quizás ser regada y cuidada por alguien, el virtuosismo de la técnica aparece luego de un proceso de entrenamiento que conlleva un trabajo singular, colectivo y expresivo. Podríamos decir aquí entonces, que entendemos la técnica - además de como maneras o formas de hacer - como un entrenamiento de cualquier tarea que integra y nutre, tanto física como espiritualmente, una práctica y orienta su desarrollo. Acompaña, ni más ni menos, procesos de producción de sentido, singulares y colectivos.

Las técnicas de danzas que hemos naturalizado y aprehendido socialmente se presentan como *algo* que viene desde afuera, como una *forma* predeterminada de aprendizaje, separada de un sentido ontológico del movimiento. Esa forma de comprender y ejercitar la técnica, crea cuerpos, espacios y temporalidades, que ya hemos descrito con mayor precisión, a través de la noción foucaultiana del poder, y su forma de operar sobre los cuerpos a través de instituciones y dispositivos. Esto se compone a través de una noción reproductiva de la técnica, que no se actualiza en su hacer, sino que por el contrario se cristaliza, haciéndolo también su práctica o ejercicio.

La situación problemática se presenta como tal, cuando solo reproducimos de manera automática las mismas prácticas de danza a lo largo del tiempo y escapamos de la reflexión y problematización de su ejercicio a través de discursos institucionalizados que toman la escena; nos agenciamos en enunciados que excluyen de la posibilidad de danzar a cuerpos que fracasan en la tarea de ser encauzados. Enunciados y prácticas que proclaman las danzas posibles y los cuerpos posibles para ejecutarlas y que inhiben procesos de singularización. Es fundamental poner al servicio de nuestras prácticas de movimiento, una actividad reflexiva y crítica a través del ejercicio del pensamiento, permitiendo que a su vez, esa práctica reflexiva afecte o transforme nuestras prácticas de movimiento, creando nuevos preceptos y afectos, es decir otros modos de reparto de lo sensible.

Es la definición misma que construimos de la noción de técnica; el presente trabajo lo que nos permitirá es realizar un desplazamiento de la noción unívoca de La Danza, a las prácticas danzarias, los cuerpos en estado de danza, los cuerpos frontera, o incluso, hacia la práctica del movimiento como recurso que posee cualquier ser vivo que habite la tierra. Y desde allí,

desde ese desplazamiento, reconfigurar, reordenar o redefinir qué *elementos componen las prácticas de danzas*, cómo dialogan entre sí, qué *cueros* crea y en qué *espacio - tiempo* suceden o acontecen estas prácticas, entre otras cosas.

I.4 Contexto metodológico

Para dar cuenta de los objetivos que nos hemos propuesto, elegimos una herramienta de recolección de información cualitativa, habiendo realizado entrevistas en profundidad, registros a partir de observaciones participantes y análisis de documentos. Esta herramienta ha sido aplicada con el fin de cotejar y comparar experiencias personales, singulares y subjetivas de algunos de los participantes del grupo que conformó Cartografías del Deseo durante el período ya mencionado.

A su vez, estas experiencias han sido analizadas a la luz de los conceptos elegidos para construir nuestro marco teórico. Las personas entrevistadas fueron cinco de los nueve participantes que CDD¹ tuvo en sus comienzos, tomando las voces tanto de personas que estuvieron solo en los inicios como Ñuwa, y personas que estuvieron durante todo el proceso como María, Albertina y Mauro, y Alejandra quien cumplió el rol de coordinación durante el 2021. A los integrantes de la propuesta aquí analizada, se suma una entrevista con Virginia Tuttolomondo, referente de danzas contemporáneas y técnicas de improvisación en la ciudad de Rosario, quien aportó una perspectiva fundamental para pensar este campo disciplinar.

En el caso de los participantes de Cartografías del Deseo, las entrevistas en profundidad tienen la intención de encontrar puntos en común entre las personas que atravesaron dicha experiencia, sobre algunas nociones y elementos que componen tanto la práctica de las danzas a lo largo de su historia personal, cómo conocieron a Alejandra Valdés - gestora inicial del proyecto - y su propuesta, el momento en el que cada uno se encontraba

¹ Abreviatura de Cartografías del Deseo

personalmente cuando inició el espacio de entrenamiento e investigación, los imaginarios que se desplegaron singular y colectivamente en torno a ello, las expectativas que tenían antes de comenzar y finalmente, la vivencia que la experiencia les dejó como huella. En el caso de Virginia Tuttolomondo, la intención estuvo puesta en obtener un testimonio acerca de las propuestas que hicieron mella por fuera de las formaciones institucionales, en la ciudad de Rosario y sus modos de organización, creación y producción de material escénico local, en el ámbito de las danzas contemporáneas.

Entre los procesos singulares de les participantes de CDD, en todes coincide el de la búsqueda de *la propia danza*. Y todes confluyen en que, lo que les convocó fue - entre otras cosas - la confianza y el vínculo con la persona que coordinó y propuso la experiencia. En este trabajo entonces, partiremos de la hipótesis de que uno de los rasgos que nos permite caracterizar a CDD como un dispositivo de singularización (Rolnik y Guattari, 2013) es que la técnica, este caso el entrenamiento de elementos de la danza para la escena, se presenta como un medio que orienta el trabajo para conectarse físicamente con un sentido primitivo o primordial (Rosales, 2012) que amalgama la propuesta desde sus inicios, y no es un fin en sí mismo. A su vez, el criterio para seleccionar las personas que fueron entrevistadas está fundado en la implicación que cada una de ellas tuvo en el proceso, tanto en el momento coordinado por Alejandra Valdés, como posteriormente.



EN EL BORDE DE LAS COSAS

*Frontera figura espacio
fronterizo
lugar de encuentro y de
desencuentro
dibujar fronteras
amasarlas
formar nuevas fronteras
caminarlas bailarlas besarlas
límites de fronteras
movedizos
no estoy
aquí
ni allí
pero estoy
no sé donde
me dibujo con la frontera de
la calma litoraleña
continentes contenidos en
el caos del ocaso
acaso imperfectos
y gigantes
gustosos de saborear
saboreantes
espumantes.*



Capítulo II

II.1 Contexto histórico

Anticipamos en la introducción que no tomaríamos en esta oportunidad la tarea de hacer una genealogía de la danza o el movimiento, ya que ello implicaría entrar en una dimensión compleja y diferente, que no es fundamental para el desarrollo que nos convoca.

De todos modos - tomando el riesgo de caer en algunos reduccionismos - es de importancia hacer una síntesis que contextualice y mencione algunos de los procesos que dieron lugar al sincretismo de las danzas en América Latina, para identificar cuáles han sido los discursos que a lo largo del tiempo han construido un sentido hegemónico en torno a las prácticas de danza y las dimensiones que con ellas se despliegan; discursos que -no solo en el ámbito de las danzas- se construyeron como verdades únicas fundadas bajo el mito de la objetividad (Najmanovich, 2012).

La danza y el movimiento de los cuerpos estuvo siempre asociado a prácticas religiosas y sagradas. Tanto en Oriente como en Occidente, en poblaciones y organizaciones sociales milenarias, se danzaba para venerar a los dioses, pedirles lluvia para sus siembras o agradecer sus cosechas y se tocaba música y se danzaba en eventos como nacimientos, bodas y velorios. En América central y América del Sur, se realizaban danzas y toques de tambores e instrumentos de percusión en contextos rituales, donde la danza tomaba un sentido social y comunitario. (Chaiklin, 2008).

Con el tráfico de esclavos desde África a América Central y América del Sur nace el candombe y la milonga en el Río de la Plata, las danzas afro yorubas y la capoeira en Brasil,

y la rumba en Cuba, expresiones que nacen de la fusión o sincretismo de la cultura y religión de poblaciones originarias, africanas y colonizadoras. Claro que la expansión de instrumentos y formas de la música y la danza se dieron a lo largo de siglos, donde acontecimientos como el tráfico de esclavos y la conquista de América Latina marcaron grandes transformaciones en los modos de organización social, generando esto una mutación de los instrumentos, los ritmos y sus interpretaciones corporales a través de las danzas.

Otra diferenciación es respecto de las danzas elitistas y populares, las cuales han buscado a través del tiempo su profesionalización. Esta distinción ya se concretaba en la antigua Grecia y se afirmó en occidente en la Edad Media, donde las danzas populares en festividades paganas como los carnavales, eran despreciadas por la nobleza y el clero. Los carnavales eran fiestas paganas que expresaban lo que socialmente se consideraba profano (Bajtín, 1974) todo lo asociado a los excesos, el erotismo y la abundancia. A esta idea de danzas populares profanas y despreciadas por las élites, le corresponde también un cuerpo desinhibido, abierto, gozoso y profano, el cual David Le Bretón describe en detalle en su libro *Antropología del Cuerpo y Modernidad* (1990); sentido que posteriormente tomará una perspectiva antropocéntrica característica de la cosmovisión renacentista, donde se separa al cuerpo de la razón, a través del cogito cartesiano.

Tal como lo menciona Masetti en su libro “Danza Moderna y Posmoderna: La formación de un campo artístico”: La danza teatral occidental, fue creada oficialmente en 1661 por Luis XIV” (Masetti, 2010;13). Sus primeros registros en Europa y Asia, sobre todo a través de las artes plásticas, se remontan al siglo XV y entre los años 1400 y 1600 tuvo su período de apogeo:

La fundación de la Real Academia de la Danza y de la Ópera de París (1669) acelera un proceso de profesionalización creciente de la danza, determinando la separación progresiva del baile de la corte (baile social) con el baile profesional; es decir la danza ejecutada por bailarines entrenados, y al mismo tiempo, la división entre espectadores y bailarines, ubicando a cada uno en un espacio específico: bailarines en el escenario, un lugar distinto al espacio común y compartido del baile social. (Masetti, 2010;13).

Como asegura Masetti - bailarina, docente e investigadora de la ciudad de Rosario - “el cuerpo en la danza clásica es atrapado por una red de relaciones matemáticas y geométricas” situación que a lo largo de varios siglos termina “produciendo una fosilización de la expresión artística y un empobrecimiento de la creación” (Masetti, 2010). Con este panorama, a finales del siglo XIX, comenzaron los primeros ensayos de danza contemporánea y posteriormente surge en Europa y Estados Unidos a fines del siglo XIX y principios del XX, la danza moderna como contrapropuesta al academicismo de la danza clásica, a la cual Masetti define de la siguiente manera:

Caracterizándose por una ruptura con el ballet clásico y su lenguaje de pasos codificados, la danza moderna crea su propia expresión de movimientos, heterogénea, en tanto conviven distintas corrientes, que elaboran diversas concepciones sobre el punto de partida del movimiento (la respiración, la columna vertebral, el centro, etc.) el ritmo y también sobre la relación con la gravedad y el cuerpo en el espacio. A diferencia de la danza clásica, donde música y baile tienen una relación, se desarrolla un tratamiento independiente, donde se puede subrayar el movimiento, puede haber oposición, la relación

puede ser aleatoria, o la danza puede desarrollarse en silencio”. (Masetti, 2010;15).

Esta cita vale su extensión ya que, es importante destacar que la danza moderna es la primera expresión que desafía el academicismo del ballet clásico y se propone sistematizar un repertorio de movimientos ya inspirados en formas más orgánicas, y que como bien expresa Roberto Retamoso en el prólogo del libro, siguiendo a Masetti: “un discurso artístico, en el cual a su manera, el cuerpo *habla*, es decir, donde ya no se *representa* o *interpreta* lo que la música le dicta, si no que se expresa por sí mismo si vale la metáfora”. (Masetti, 2010;9). Luego, a través del tiempo será una danza fuertemente institucionalizada lo que la llevará nuevamente a cristalizarse, necesitando nuevas formas instituyentes para continuar desbordándose.

Sin dudas las danzas heredadas del continente europeo han tomado la escena en Argentina. Alrededor de esta situación se han desplegado diferentes prácticas de danzas - populares y disidentes - que funcionan como herramientas creativas y tácticas de resistencia al disciplinamiento que trae consigo la práctica de las danzas institucionalizadas.

II.2 Instituciones de danza en la ciudad de Rosario

Particularmente en la ciudad de Rosario, respecto de la historia de las instituciones de formación de maestros artistas, Masetti distingue dos períodos: el primero marcado por la presencia de institutos privados, el segundo por la creación y fundación de la Escuela Municipal de Danzas ‘Ernesto de Larrechea’ en el año 1925; primera institución pública de enseñanza de la danza que otorga títulos oficiales a maestros y profesores. (Masetti, 2010).

Entre las personalidades más destacadas del estudio, enseñanza y sistematización de la danza clásica y moderna en la ciudad de Rosario, podemos mencionar a Martha Lozano, creadora del Ballet Group y Nigelia Soria quien funda en 1978 el Estudio Integral de la Danza y dirige el Ballet Estudio, espacios que serán el núcleo de bailarines y coreógrafos que posteriormente integrarán la Escuela Nacional de Danzas. (Masetti, 2010).

Cristina Prates, referente de la danza clásica y moderna en la ciudad de Rosario, cuenta en conversación con Masetti que: “se comienza a incubar la idea de crear dos escuelas nacionales en la ciudad, similares a las existentes en la Capital Federal”, y que “luego de arduas gestiones se crean [en 1982] la Escuela Nacional de Danzas y la Escuela Nacional de Música. Los primeros docentes son los maestros y bailarines que forman parte del staff del Estudio Integral de la Danza”. (Masetti, 2010:93).

Isabel Taboga, discípula y compañera de Nigelia Soria, es quien llega a ser la primera directora de la Escuela Nacional de Danzas, que comienza con el Magisterio Nacional de Danzas Clásicas, con siete años de duración. Posteriormente en 1981 se incorpora el Magisterio de Danzas Folklóricas Argentinas, luego en 1984 se agrega el Bachillerato que

realizaban tanto alumnos de la escuela de música y de danza, con una doble jornada y finalmente mediante una resolución del año 1986, se crea el Instituto Nacional del Profesorado de Danzas, dependiendo de la Dirección Nacional de Educación Artística. Las especialidades que comenzaron dictándose allí, fueron con mención en Danzas Clásicas y Expresión Corporal, ambos de tres años de duración. (Masetti, 2010). “Posteriormente [1989] las instituciones nacionales fueron transferidas al ámbito provincial, quedando bajo jurisdicción del Ministerio de Educación de Santa Fe”. (Masetti, 2010:95) Luego del fallecimiento de quien fuera su primera directora en 1990, se le otorga al Instituto Superior Provincial de Danzas el nombre de Isabel Taboga.

Actualmente en la ciudad de Rosario, las instituciones públicas que continúan formando maestros artistas, son la Escuela Municipal de Danzas ‘Ernesto de Larrechea’ ubicada en calle Santa Fe al 1700, que acompaña la formación de niños y niñas desde los 6 años de edad. La Escuela Provincial de Danzas N° 5.032 ‘Nigelia Soria’, escuela secundaria que tiene una oferta educativa orientada y especializada en lenguajes artísticos, entre los que se encuentran las danzas clásicas y populares. Y el Instituto Superior de Danzas ‘Isabel Taboga’, el cual puede cursarse con la finalización de los estudios secundarios, otorgando la titulación de Profesor/a en danzas Clásicas, Contemporáneas y Folclóricas y en Expresión Corporal.

Asimismo, estas instituciones mencionadas, cuentan con elencos estables, los cuales se encuentran en constante tarea de investigación y producción de obras artísticas y performáticas en la ciudad de Rosario.

Este formato institucionalizado del aprendizaje de diferentes técnicas de danzas clásicas, contemporáneas y modernas también ha sido reproducido en nuestra ciudad por institutos

privados de formación, los cuales recuperan o continúan la tradición previa a la creación de instituciones públicas, que - de algún modo - democratizaron el acceso al estudio de dichas técnicas.

Creemos pertinente para contextualizar y situar la propuesta elegida para analizar, mencionar la presencia de dos grupos emblemáticos de danza contemporánea de la ciudad de Rosario, que en la década de los 70 y 80 comenzaron a producir de manera experimental y sistemática obras de danza local. Estos fueron el Grupo de Danza Contemporánea de Rosario, que luego pasó a llamarse Seisenpunto, dirigido por Cristina Prates y La Troupe, dirigido por Marta Subiela. Ambas directoras estuvieron vinculadas al Ballet Group de Martha Lozano, al Estudio Integral de la Danza y el Ballet Estudio dirigidos por Ruth Pacotti e Isabel Taboga e integraron el primer equipo docente de bailarines y coreógrafos de la Escuela Nacional de Danzas.

Marcela Masetti en su libro *Poéticas en la danza. Nuevos modelos de producción*, donde realiza una cartografía acerca de las poéticas de estos dos grandes grupos locales, define el nacimiento del Grupo de Danzas Contemporánea de Rosario como:

una búsqueda desordenada de ruptura con las coreografías, las puestas y el lenguaje de la danza clásica y la danza moderna [en el cual] se va perfilando y luego consolidando una micro poética que no tiene una definición formal a priori, con un perfil claramente expresionista. (Masetti, 2016;63)

Si bien ambos grupos partieron de una metodología tradicional coreográfica - en el caso de La Troupe sin una dirección en los inicios - a lo largo del tiempo, y con formaciones

regulares con maestros de Estados Unidos - principalmente - y Europa, que ya venían produciendo nuevos repertorios y formando bailarines en nuevas técnicas de danza moderna, comenzaron a abrir espacios de investigación y experimentación para dar nacimiento a creaciones colectivas de danzas contemporáneas propias y locales.

Los colectivos artísticos, sobre todo de músicos y actores, fueron fundamentales fuentes de inspiración para llevar a cabo en la ciudad festivales de danzas que se sostuvieron de manera independiente a lo largo del tiempo. En la actualidad contamos aún con la presencia de El Cruce, festival de artes escénicas contemporáneas que se desarrolla autogestivamente en la ciudad desde el año 2000.

A su vez la escena rosarina - al menos en los últimos 40 años - ha estado nutrida de propuestas vinculadas a la danza, y al cruzamiento de esta disciplina con otras, a través de talleres privados o arancelados que intentan desbordar las formas de lo instituido y el uso de esos espacios como laboratorios de nuevas metodologías de creación.

Es en este contexto que Cartografías del Deseo se inscribe como una propuesta local que ofrece modos de abordar los procesos de producción escénica de manera experimental.

II.3 Caracterización de la propuesta a analizar

En sus inicios Cartografías del Deseo, fue una propuesta concreta con un principio y un fin. Se presentaba como laboratorio escénico desde agosto del 2021, hasta noviembre del mismo año inclusive, y una clase abierta como cierre en el mes de diciembre. Con el tiempo y a raíz del interés de profundizar en el proceso, se constituyó como un colectivo escénico, en el cual Alejandra Valdés tomaría el rol de directora. A comienzos del 2022 la propuesta dió un giro sorpresivo para los participantes; Valdés se mudó a la ciudad de Bariloche, y allí quienes conformaban la grupalidad se encontraron con la posibilidad de continuar, pero sin alguien que ocupara el rol de dirección. En primera instancia la propuesta fue armar una planilla de rotación donde anotarse alternadamente para dar los entrenamientos, compartiendo material e información que cada uno traía desde diferentes lenguajes de la danza, el teatro y el movimiento y disciplinas somáticas en general. El grupo quedó conformado por ocho participantes: María Levalle, Albertina Andrés, Mauro Carreras Gómez, Paula Drenkard, Natacha Gattarello, Marianela García de la Vega, Ñuwa Paz y quien escribe. Este formato funcionó durante algún tiempo y se realizó el estreno de CDD, obra de danza-improvisación en septiembre del 2022 en el marco de una materia dictada en la Escuela de Teatro Ambrosio Morante, invitación realizada por Santiago Dejesús - docente de dicha escuela - a compartir la obra en proceso con los estudiantes de la formación. Posteriormente se realizaron dos presentaciones más, en Micelio y La Tornería, en septiembre y octubre del mismo año, respectivamente.

El nombre de la propuesta - Cartografías del Deseo - está tomado de forma directa del libro de autoría de Félix Guattari y Suely Rolnik: "Micropolítica: Cartografías del Deseo". Vale aclarar que si bien no fue obligatoria su lectura dentro del marco del taller - laboratorio, se usó como

soporte teórico para desenvolver prácticas en el entrenamiento y sostener conversaciones fundamentales para el desarrollo de dichas prácticas.



Tercera función de Cartografías del Deseo, compartiendo escenario con Yoyando con Oliverio², La Tornería, Octubre 2022. Fotografía: Maite Azzolini.

² Propuesta escénica musical -conformada por Atilio Basaldella, Pablo Díaz y Omar Serra- que versiona en forma de canciones, escritos de Oliverio Girondo.

II.4 Bailar siempre es un acontecimiento

“El salón donde ensayamos tiene un piso de madera casi perfecto. El techo es altísimo, lo que naturalmente hace que el espacio sea frío. En invierno el aire que entra y sale por la nariz, es helado, y no hay entrada en calor que valga para aclimatarse. Una voz lejana guía la propuesta del día, una consigna que nos invita a conectar con la planta de nuestros pies; a través de micromovimientos percibir los bordes, los dedos, el espacio entre los dedos. Es interesante - o quizás necesario - considerar por un momento qué imágenes convocamos al bailar. Empezar llevando la atención a cualquier parte del cuerpo con la intención de expandir y ensancharse nos permite convocar un cuerpo como materia volumétrica. Es decir, un cuerpo que ocupa un lugar en el espacio en todas las direcciones, al mismo tiempo. Un cuerpo tridimensional, abierto, por lo tanto con una atención sensible, activa y sobre todo repartida.”

Cadáver exquisito, hecho de anotaciones durante prácticas de danzas - 2022

Frecuentemente, por una cuestión de tradición - ni más ni menos - la danza es frontal, desarrollada para un público, externo, pasivo y espectador que está afuera.

A través de este entrenamiento el cuerpo en escena - que es un espacio, no necesariamente escenario ni espectacular - solo muestra su frente, su rostro, una de sus tantas dimensiones.

Prima hermana de la forma y el virtuosismo.

Tal como mencionamos en la introducción, el arte para Deleuze es una práctica de resistencia, en tanto acto creativo que permite la apertura y creación de nuevos preceptos y afectos (Di Filippo, 2012). El acto de resistencia, es siempre una práctica y como tal, se actualiza en su propio ejercicio. Resistir en la danza es crear tácticas de movimiento, que nos permitan evitar el camino de la reproducción de las formas danzarias, para vivenciar la técnica y las prácticas

de danza como procesos de producción de sentido ¿Cómo lo hacemos? Entrenando facetas de la corporalidad, la espacialidad y la temporalidad que nos oriente a crear nuevas sensaciones. Para la creación de estos nuevos preceptos y afectos es fundamental el entrenamiento sensible ¿Qué significa entonces crear nuevos preceptos y afectos a través de la sensibilidad? Para que un cuerpo pueda ser reorientado por una micropolítica del afecto, por una práctica artística de resistencia, afectado por otro cuerpo, abierto a nuevas percepciones, atento, sensible ¿Cuáles son las facetas que se entrenan de la corporalidad en dispositivos como Cartografías del Deseo? ¿Qué cualidades de nuestros cuerpos ejercitamos a través del lenguaje de la danza como práctica de resistencia en estos dispositivos? ¿Qué sentido toma la danza y la práctica escénica?

Como anunciamos en la introducción, la intención del presente trabajo es describir las características que definen la experiencia de danzas Cartografías del Deseo como un dispositivo de singularización, que entrena facetas de la corporalidad, que disputan el sentido de los cuerpos danzantes para *devenir cuerpos en estado de danza* (Rosales, 2012). Cuerpos conducidos y reorientados por una micropolítica; entendida esta como [el ejercicio de] una subjetividad procesual que quiere la presencia del otro y se dibuja a partir de ahí. (Rolnik, MU La Vaca, 2006).

Estos cuerpos que devienen en estado de danza (Rosales, 2012) producen otras temporalidades, otros territorios, otros ritmos, a través de la técnica como formas de hacer, que median en el espacio/tiempo con una intención ética, estética y política como condición de su existencia (Chávez Mac Gregor, 2009).

¿Por qué bailar es siempre un acontecimiento? El acontecimiento es el punto de fuga que nos desterritorializa, para crear nuevos preceptos y afectos, que nos permite crear nuevos territorios, otros, diferentes a lo ya conocido, el acontecimiento es el punto de partida para componer una práctica como táctica de resistencia.

Badiou define un acontecimiento (événement) como “una acción transformadora radical –originada- en un punto, que es, en el interior de una situación, un sitio de acontecimiento”. (Badiou, 1999:199). Es una fractura en el campo del saber de una situación; con el acontecimiento emerge un posible no considerado hasta entonces, por el saber mismo de la situación. Tal como lo plantea Maurizio Lazzarato en su libro Políticas del Acontecimiento: “El modo del acontecimiento es la problemática. Un acontecimiento no es la solución de un problema si no la apertura de posibles”. (Lazzarato, 2006:45).

Estos dispositivos que Rolnik y Guattari definen como dispositivos de singularización no buscan homogeneizar los elementos que componen una técnica, sino articularse en la práctica a través de la diversidad que producen los acontecimientos danzarios, discutiendo con los discursos institucionalizados sobre los elementos que componen *La Danza* y creando otros trayectos y recorridos posibles.

HABITAR LA FRONTERA ES POSIBLE

Cruzar el río

Bajarlo

Danzarlo

Dejarse

Llevar

Con el impulso de la corriente

Río abajo boca abajo

Con el agua colándose en los intersticios

Dejarla que limpie

Que renueve cada costado del alma

Y una vez allí rendida ante su caudal

Entonces

dar la bocanada en la superficie

Saber

Que llegamos

A nuevo puerto, de nuevo

Tierra firme.



III.1 La fábrica sensible; la sensibilidad como atributo del saber, el poder en relación a ese saber como un ejercicio de posibilidad o potencia.

En la noción de “fábrica de lo sensible”, podemos primero entender la constitución de un mundo sensible común, como el trenzado de una pluralidad de actividades humanas. Pero la idea de “reparto de lo sensible” implica algo más. Un mundo común nunca es simplemente el ethos, la estancia común, que resulta de la sedimentación de un cierto número de actos entrelazados. Éste es siempre una distribución polémica de maneras de ser y de “ocupaciones” en un espacio de los posibles”.

Jacques Ranciere, El reparto de lo sensible, 2000.

Como ya dijimos anteriormente, entendemos la técnica - además de como maneras o formas de hacer - como un entrenamiento de cualquier tarea que integra y nutre, tanto física como espiritualmente, una práctica y orienta su desarrollo. Esta definición contiene lo que Deleuze nombra como creación de nuevos preceptos y afectos; cualidad de los actos estéticos, que buscan producir como fuga de lo ya establecido, creando nuevos horizontes posibles, configurándose como tácticas de resistencia (Di Filippo, 2012).

A su vez sería también una forma de nombrar lo que Ranciere expresa como reparto de lo sensible; procesos de producción de sentidos que inauguran nuevas formas de sensibilidad, con el acto estético presentándose a través de una técnica que orienta ese recorte sensible de la experiencia y no otro, buscando afectar el espacio - tiempo de lo común (Ranciere, 2000).

Tal como lo anticipa Ranciere en el prólogo de su libro *El Reparto de lo Sensible*, a propósito de una sección publicada en un medio gráfico, titulada "La fábrica de lo sensible": "Esta sección se interesa por los actos estéticos como configuraciones de la experiencia, que dan cabida a modos nuevos del sentir e inducen formas nuevas de la subjetividad política". (Ranciere, 2000:5).

A lo largo de las conversaciones un emergente en común entre las personas entrevistadas fue la relación entre la técnica y la reproducción, contraponiendo la noción misma de técnica con el acto estético creativo. En palabras de Albertina, cuando narra sus primeras experiencias en el mundo de la danza-improvisación: "Si bien en las clases había mucha técnica, se fue transformando exclusivamente en espacio de improvisación. Siempre hacíamos técnica de preparación física, para cuidarnos y prepararnos corporalmente". Es decir, aquí la técnica aparece como una herramienta asociada al cuidado personal, del propio cuerpo físico, más no como una herramienta creativa que puede estar al servicio de la improvisación.

En este mismo sentido, aparece en las palabras de Alejandra una distancia entre técnica y acto creativo: "El problema hace unos años era que no terminábamos de trabajar el enfoque en la danza y el teatro. Lo había, pero es tanto el nivel de creatividad que exige, que la fantasía y la creatividad puede ser dispersión". A lo que agrega: "En cambio en el estudio de la técnica de algo, hay mucho enfoque y con la danza me pasaba que como yo venía recibiendo algunas cosas, no me servía, no me creaba impacto al nivel del ser. Simplemente porque sentía que la transmisión de la técnica en la danza estaba vacía de espíritu". En este contexto, podríamos decir que lo que Alejandra menciona como una transmisión de técnica en la danza, *vacía de espíritu*, puede corresponderse con la transmisión de una técnica de forma reproductiva,

dejando de lado el acto creativo como parte constitutiva del aprendizaje, incluso del aprendizaje técnico.

La propuesta de CDD recupera, entre otras cosas, la composición a través de la sensibilidad; es decir la técnica de composición y creación de imágenes escénicas nacía del vínculo entre los integrantes, en palabras de Mauro: “Lo que me interesaba [de Cartografías del Deseo] era que no hubiera algo coreográfico, sino componer a través del vínculo que se daba entre los participantes y la conversación, como una manera de hacer un montaje”.

La técnica compositiva, es decir la manera de crear escénicamente, se logró sistematizar al interior del grupo; por lo general, después de una dinámica propuesta por alguno de los participantes, se abría un espacio de improvisación donde se desplegaba e investigaba singular y grupalmente, diferentes dimensiones del movimiento, a través de esa dinámica propuesta. Al finalizar el momento de danza e improvisación se conversaba grupalmente sobre sensaciones, imágenes y disparadores de lo que se había trabajado. En función de ello se tomaban elementos de la práctica y se generaban pautas y recorridos, lugares por donde volver a pasar para crear una escena.

La práctica y el ensayo son maneras de montar una escena y producir a través de la improvisación. Mauro lo explica de la siguiente manera: “Haces algo y después intentas tomar cosas de esa improvisación que te ordenan y tratas de volver a pasar por esos lugares, partís de esa improvisación. Y a partir también de esos ensayos empieza a aparecer algo más narrativo”.

La tarea de creación de nuevos preceptos y a través de diversas formas del reparto de lo sensible, contiene una dimensión singular y colectiva en sí misma, cuando se puede pensar y desarrollar una práctica que afecta el espacio - tiempo de lo común, que interpela e involucra algo más que nuestra propia individualidad.

A propósito del concepto de lo novedoso o para pensar lo nuevo; la noción de lo nuevo en el presente trabajo se traza como un encuentro con lo desconocido, en lo propio y en lo colectivo. La apertura o creación de nuevos preceptos y afectos, nada tiene que ver con lo nuevo desde una perspectiva productivista y extractivista, reduciendo las experiencias vinculares a simples objetos de consumo, efímeros, desechables e intercambiables.

En contraposición al cuerpo individual atomizado, característico del sujeto *new age* de la modernidad y profundizado a través de discursos neoliberales que resurgieron en los últimos años, que logra a través - y sólo - de su propio esfuerzo y mérito lo que se propone, bajo una lógica del emprendedurismo exitista, se traza esta noción de singularidad que permite pensar a un sujeto entramado socialmente, con características y particularidades que le son propias, que se configuran y devienen micropolíticamente del encuentro con otros.

El cuerpo en estado de danza (Rosales, 2012) y el cuerpo frontera (Maffia, 2009) aparecen como corporalidades, más que materiales, que se componen o delinean a través del gesto micropolítico que reorienta una singularidad en vez de anularla; a este tipo de cuerpos - a través de ese gesto micropolítico - les corresponde el espacio tiempo de lo común, un espacio tiempo colectivo y por lo tanto político.

El desplazamiento se produce a través de una técnica pensada efectivamente, como una manera o forma de hacer, capaz de afectar el *espacio tiempo de lo común*, abriendo nuevos espacios sensibles - singulares y colectivos - y no como la trasmisión de un esquema cerrado en sí mismo que solo intenta reproducir - y reafirmar en su reproducción - formas ya conocidas.

Es en este contexto que el estudio de una técnica de danza se presenta como una práctica capaz de producir sentidos sociales.

III.2 El cuerpo de la observación. Cuerpos fronteras; devenir cuerpos en estado de danza. Lo que aparece, lo que se muestra, lo que se compone.

“Creo que es siempre importante aclarar que ‘macro’ y ‘micro’ no es lo grande y lo pequeño. Ni los grupos chicos o las parejas a diferencia del estado y la sociedad. Sino la distinción entre estar solo, sin problemas con la subjetividad, en un funcionamiento que sólo activa la relación con el otro como una proyección de mis representaciones, que lo categoriza, lo pone fuera de mí, y una subjetividad procesual que quiere la presencia del otro y se dibuja a partir de ahí. Lo micro sería lo procesual y lo macro sería ese régimen más identitario”.

Suely Rolnik, entrevista en MU La Vaca, 2006.

El cuerpo de la observación y del pensar se constituyen habitualmente en el imaginario colectivo como el cuerpo de la aparente quietud; un cuerpo en estado de reposo que nos corre del productivismo, a veces compulsivo, propio de los tiempos posmodernos. En el desarrollo de las prácticas de danzas, acudimos a una suerte de contradicción que tensiona la idea de quietud, asociada al ejercicio del pensamiento separado de la acción: el cuerpo en la danza siempre está haciendo, al mismo tiempo que rompe con los tiempos productivistas; de la experiencia de ese hacer-no-haciendo es que nace la siguiente pregunta: ¿Cómo componer un cuerpo en estado de observación de sí mismo, sin abandonar la práctica? Es en ese sentido, que María asegura: “bailar no hace andar ninguna rueda, más bien la frena”.

Partiendo de la tensión entre pensamiento y acción podríamos desplegar la noción de la sensibilidad en el desarrollo de una práctica, como los momentos reflexivos que nos pueden

llevar a nuevos lugares de acción. El cuerpo como primer territorio, primer espacio vivido (Maffia, Rolnik, Rosales) es lo que nos ancla a esta noción de sensibilidad.

Es a través de nuestras intuiciones sensibles - en términos de Citro - es decir de nuestros sentidos, que construimos una noción de tiempo y espacio ¿hay otras maneras de conjugar el tiempo y el espacio y por lo tanto crear otros cuerpos? ¿Se puede mostrar allí, otro cuerpo diferente al que ya conocemos?

La idea de cuerpo frontera que traza Diana Maffia, se relaciona con lo que Rolnik define como cierta dimensión de la micropolítica. El *cuerpo frontera*, habilita la posibilidad de los cuerpos de co-crear nuevos preceptos y afectos en el encuentro de unos con otros, que además inauguran otras temporalidades y espacialidades. Tal como lo anticipa Maffia en su ensayo *Los cuerpos como fronteras*, además del significado cartográfico: “Hay una dimensión simbólica de la frontera: un límite que reordena dimensiones de la vida como el tiempo, el espacio, los comportamientos y los deseos”. Solo a través de ese reconocimiento y reordenamiento, nace la posibilidad de ir al encuentro con lo desconocido: “Se trata de una apertura al cambio en los sentidos atribuidos a lo propio y lo ajeno”. Es en esta dirección que los cuerpos actúan como una frontera. “Y como las fronteras geográficas, nuestros cuerpos pueden ser lugares de separación o lugares de encuentro, lugares amurallados donde lo diferente es una amenaza, o espacios de rico intercambio y negociación entre mundos”. (Maffia, 2009: 1) Rolnik, en una entrevista con el medio gráfico MU La Vaca, define a la micropolítica como: “una subjetividad procesual que quiere la presencia del otro y se dibuja a partir de ahí”. (Rolnik, 2006).

El encuentro con *lo otro* en las prácticas danzarias (Rosales, 2012) requiere adentrarse en otras temporalidades, que permitan una observación activa, una presencia distinta, una diferenciación. En este sentido podríamos decir, que en dispositivos como CDD hay un intento por convocar otras temporalidades. Mauro, que practica *contact improvisación*, trae a la conversación la idea de quietud asociada al montaje; menos es más: “Creo que en CDD faltó lo narrativo, bancarse un poco más esa soledad también en escena, las pausas, las detenciones, en un tiempo más lento, un tiempo de quietud sin estar haciendo demasiado, vos lo pones con una luz y eso ya te cuenta algo”. Contar desde el silencio, contar desde la quietud, habitar la sensación y devenir *cuerpo en estado de danza* (Rosales, 2012).

El recorte sensible y situado de la experiencia (Ranciere, 2000) es lo que nos permite componer, montar o cartografiar la escena a través de otros recorridos posibles y quizás hasta entonces, inexistentes. A su vez, el espacio tiempo donde suceden estos actos estéticos como gestos micropolíticos, es el espacio - tiempo de lo común. Cuando hablamos de gesto micropolítico, nos estamos refiriendo a movimientos o desplazamientos subjetivos, como expresión de esa sensibilidad.

María asegura que hay un ejercicio que viene haciendo la improvisación en danza - como práctica y como técnica - hace algún tiempo, que tiene que ver -en palabras de ella- “con bailar desde un lugar más sensible y no tan reproductivo de lo que nos enseñaron” y agrega: “Si pienso en politizar la danza no pensaría en hacer una obra politizada, sino ir a bailar a algún lugar donde la danza no llegó, quizás simplemente por no tener un piso de madera o donde poner música, y que la pueda bailar un montón de gente”. Esta cita nos permite dar cuenta de la sensibilidad como capacidad de afectación y como un atributo del saber -

conocer, capaz de afectar el espacio tiempo compartido, como expresión política. Aquí también, podríamos detenernos a diferenciar una doble dirección de la noción de sensibilidad; por un lado se relaciona con la posibilidad de creación de nuevos preceptos y afectos singulares, por el otro, sitúa la expresión de la sensibilidad en una dimensión política en relación a un *saber común*.

Es una capa más del reparto de lo sensible: la creación de nuevos afectos, bajo esta idea spinoziana de que sólo podemos conocer lo que puede un cuerpo a través de otro cuerpo. Intentaremos explicar estas dos dimensiones:

1) Me encuentro desarrollando una práctica de danza cotidiana simultáneamente con varias personas, solo podré a través de ese encuentro con otros cuerpos, saber de qué es capaz mi cuerpo. Quizás me sorprenda con nuevas y desconocidas sensaciones hasta entonces; aquí se presenta como posibilidad la apertura interna y singular de una nueva sensibilidad, una nueva potencia, expresada en ese acto de bailar grupalmente con otros. 2) Expresar en un espacio-tiempo común, la apertura de mi sensibilidad singular; además de crear nuevos preceptos y afectos singulares, estaré creando un nuevo modo de reparto de lo sensible, afectando otros cuerpos en el espacio-tiempo de *lo común*.

Lo que intenta poner de manifiesto esta explicación, que puede parecer un tanto reduccionista, es que en primera instancia es necesario abrir espacios singulares sensibles, para lo cual es fundamental encontrar sitios -instituciones, organizaciones colectivas, etc.- donde esa singularidad esté habilitada y se encuentre reorientada y no anulada. Esta primera dimensión la relacionamos con la noción de fabricación en términos de Ranciere: lo que el

autor propone bajo la idea de *fabricación*, se vincula con la creación de esa sensibilidad en un espacio ‘privado’, en palabras del autor. Nosotros podríamos decir que ese espacio que él denomina privado, es un espacio interno e íntimo. En segundo lugar entonces, la *producción*, vinculada a lo que el autor denomina *reparto de lo sensible*, ligada a esta *fabricación*, una forma de visibilidad:

Fabricar quería decir habitar en el espacio-tiempo, privado y oscuro del trabajo que da el sustento. Producir une el acto de fabricar con el de poner al día, el de definir una nueva relación entre el hacer y el ver. (Ranciere. 2000; 57).

Esa singularidad puede entonces afectar y ser afectada en un espacio-tiempo de lo común, trascendiendo lo personal, construyendo sentidos y conocimiento colectivo. Los espacios donde eso sucede, son espacios que tensionan y disputan sentidos en torno a las maneras de hacer, desde alguna práctica colectiva concreta.

Esa singularidad que se presenta, está alojada o reorientada por ese espacio-tiempo común donde se generan ciertos acuerdos y estructuras que contienen dicha práctica. María lo expresa de la siguiente manera: “En la experiencia de Cartografías [del deseo] a ninguna de esas individualidades le pintó hacer algo que no daba, pero tampoco hacíamos todos lo mismo”. A lo que agrega respecto de la improvisación: “No es representar, es estar siendo; no estoy haciendo un personaje, soy lo más yo que puedo ser, con mis compas bailando, acá”. En este mismo sentido, considerando la práctica de la improvisación como el estudio de una técnica, Mauro cree de gran importancia tomar decisiones: “En algún punto se termina agotando el tema de la improvisación si no está enfocado. La improvisación tiene que tener

un margen, tiene que estar sostenida por algo más, para que se pueda sostener en el tiempo, si no, se diluye”.

En el mismo sentido que Mauro, Virginia reflexiona acerca de algunas propuestas de improvisación que son incapaces de producir esa afectación del espacio tiempo de lo común e interpelar a otros; eso que se diluye de la improvisación si no está enfocada:

Las obras que son de improvisación en escena y la temática está medio agarrada -porque en realidad están bailando- a mí me dejan afuera como espectadora, no me están incluyendo en una cuestión comunicacional, si no que están improvisando entre ellas y yo solo estoy viendo lo bien que lo pasan ¿y? esas propuestas no incluyen al espectador y a mí como espectadora no me gustan. (Virginia Tuttolomondo, entrevista diciembre de 2023).

Ranciere, asegura que en la base de toda política hay una estética, que nada tiene que ver con la estetización de la política. En ese gesto que orienta el recorte de la experiencia y se propone afectar el espacio-tiempo de lo común, está la relación entre política y estética: “Es un recorte de tiempos y de espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia” (Ranciere, 2000;10). Lo que entra y lo que se excluye, lo que elegimos o lo que omitimos, y agrega: “Lo importante es que es en este nivel, el del recorte sensible de lo común de la comunidad, de las formas de su visibilidad y de su disposición, que se plantea la cuestión de la relación estética/política”. (Ranciere, 2000;19).

Al espacio-tiempo de lo común en la danza, le corresponde un cuerpo en estado de danza. El cuerpo en estado de danza es un cuerpo que piensa y hace en un estado de autonomía y libertad; un cuerpo que adquiere un estado de reflexión sin abandonar la práctica. (Rosales, 2012).

III.3 Producir para resistir. Danza como práctica de resistencia; disputar el sentido de la danza haciendo danza.

“Es preciso que cada uno se afirme en la posición singular que ocupa, que la haga vivir, que la articule con otros procesos de singularización y que se resista a todas las tentativas de nivelación de la subjetividad, ya que estas tentativas son fundamentales por el mero hecho de que el imperialismo hoy se afirma tanto a través de la manipulación de la subjetividad colectiva, como a través de la dominación económica. A cualquier escala que esas luchas se expresen o se agencien, tienen un alcance político, ya que tienden a cuestionar ese sistema de producción de subjetividad”.

Suely Rolnik y Félix Guattari, Micropolítica: Cartografías del deseo, 2013.

“La cuestión radica en la producción de creaciones que trastornen los moldes perceptivos y afectivos dando lugar a otros órdenes de sensación y sentido. Es, como dice Deleuze, el surgimiento de un mundo en otro mundo a partir de la intensificación y propagación de esos trazos no narrativos ni ilustrativos, irracionales, accidentales e incluso a-significantes y sin sentido —allí mismo contenidos—. Se quiebra así la organización óptica soberana y emerge el caos, la catástrofe, pero no para instalarse en tanto tal sino para ser, a la vez, germen de otra composición, de otro ritmo, en el que se han abierto nuevos dominios sensibles”.

Marilé Di Filippo, Arte y Resistencia, 2012.

A diferencia de lo que comúnmente podemos llegar a pensar, la improvisación también contiene una técnica propia de su ejercicio. El proceso de creación de esa técnica, es en sí mismo una de las dimensiones que pueden delinearse -no en todos los casos-, como una táctica de resistencia. ¿A qué resiste esta dimensión de creación de estructuras y maneras de hacer? Resiste a tomar esquemas cerrados que solo buscan reproducir, a través de una forma, modos de comprender y percibir el tiempo, el espacio y practicar la danza. En cambio, estos

esquemas -necesarios para la sistematización de una práctica- que devienen del propio ejercicio, proponen un proceso singular de producción de sentido, de una técnica situada, propia de un grupo o una persona a través de comprender el tiempo, el espacio, la técnica y su práctica, también de manera singular.

Al mismo tiempo que estos esquemas o estructuras, ponen en disputa o tensionan los modos convencionales de hacer danza, también corren el riesgo de cristalizarse y caer una y otra vez en lugares comunes, conocidos o pre-establecidos. De hecho, eso también es parte del proceso; de ningún modo se trata de desechar esos lugares comunes e intentar exhaustivamente producir de forma original o pretender que la creatividad esté al servicio de la improvisación, sometiéndonos a lógicas aún más productivistas que las que intentamos subvertir. Cartografías del Deseo, recupera esos lugares habituales que todos tenemos, en la práctica mediante la prueba y el error. Alejandra Valdés, impulsora y gestora de la propuesta analizada en el presente trabajo, asegura que se trata justamente de reconocer esos lugares a través del entrenamiento y la producción de obras, talleres y encuentros, donde circula la palabra y la conversación como ejercicio de reflexión de dichas prácticas y como una suerte de trabajo de desapego, donde el compromiso con la producción es total, en el momento de la creación:

Toda la micropolítica la puse en micro exploraciones, eran técnicas o ejercicios que llevaban a un tipo de movimiento orgánico que tenía técnica y que a su vez producía danza, *tu danza* que no era igual a la del otro. En lo que más empeño puse, es en pasar un concepto a la práctica, cómo ese concepto puede hacerse material, entonces lo venía probando: lo hice estallar en una obra y nace Cartografías del Deseo en relación a eso, leyendo el libro también,

pero desde la experiencia anterior como disparador de ese deseo, de ese impulso singular. Siempre dentro del campo de la producción que no es la reproducción, es ‘lo estoy haciendo’; y para producir hay que hacer mucho ensayo, mucho experimento, mucha práctica, porque lo primero que nos va a salir es lo automático y si no reconocemos eso, no podemos ir a algo nuevo. (Alejandra Valdés, entrevista septiembre de 2023).

La improvisación entonces, se arroja a la actualización constante de la práctica reflexiva del cuerpo en estado de danza; reflexión activa que se vale de estructuras creadas al interior de su propio ejercicio, como herramientas fundamentales de la composición. A su vez esa composición es situada y refleja el momento que acontece. María define la experiencia de la improvisación como un acontecimiento; eso que pasa una vez y no se repite, “y es una ventana a algo que ocurre, y es muy genuino” y agrega, “bailar siempre es un acontecimiento en términos de que sí, habla de quienes lo están haciendo, pero CDD al ser improvisación era un acontecimiento en términos de que expresaba lo que estábamos siendo en ese instante, pero a full, y eso yo lo percibía en la gente, en cómo miraban, cómo nos agradecían, y las cosas que nos decían”.

La práctica de la improvisación en danza tiene la particularidad de afectar el espacio tiempo de lo común mostrando un cuerpo abierto multi direccionalmente, disponible al encuentro con lo ajeno y lo propio, atento a lo que sucede y vulnerable. Todas estas son facetas de la corporalidad que se entrenan, a través de la técnica y que luego se ponen a funcionar en la práctica de la improvisación. Este entrenamiento permite montar una escena tomando emergentes del momento presente. No se trata aquí sólo de una práctica efímera o pasajera; es

justamente el ejercicio de observación nuestra propia práctica, lo que nos permite alojar la singularidad del acto estético, en este caso de la improvisación. Albertina lo pone en palabras cuando dice que: “Lo maravilloso que te da la improvisación es encontrar tu propia danza, que va a ser tuya y no va a ser igual a la de otro”. Ese *encontrar* denota una búsqueda constante expresada a través de la prueba y el ensayo, como parte fundamental de la práctica. Y agrega: “La gente piensa que la improvisación es bailar así no más. ¡No!, hay que practicarla, y una de las cosas que más fácilmente se pierde en escena es la presencia”.

Interpelar a otros cuerpos a través de la propia práctica, afectando el espacio tiempo de lo común invita a que, quien toma el rol de espectador pueda crear un cuerpo en estado de observación, también reflexivo y dispuesto a ser interpelado, donde los límites escénicos desaparecen. María expresa, respecto de la experiencia de obra de CDD que: “Esa cosa del adentro y el afuera, que es un artificio que nos comemos para seguir haciendo arte, en Cartografías, estaba desdibujada”.

Por otro lado, Virginia, recordando procesos creativos en los que estuvo involucrada como bailarina o directora asegura que:

Hay imágenes o escenas que al espectador lo llevan a leer cosas muy diferentes unos de otros, si bien -por ejemplo en Los Sueños (obra de danza contemporánea escrita y dirigida por la entrevistada) - hay una temática y yo como directora tengo mis propias referencias -significados, recuerdos o emociones que eso me evoca-, entiendo que quien está viendo puede leer algo de eso o algo completamente diferente. A mi lo que me interesa es que el espectador construya algo en base a lo que ve y que tenga referencias hacia sí mismo, que haya ese ida y vuelta, que construya sentido, que

construya emoción, que algo pase, no solo vislumbrar un espectáculo de danza.

(Virginia Tuttolomondo, entrevista diciembre de 2023).

Es en ese interés de que el *espectador construya algo* -que puede funcionar o no- donde radica la intención de afectación del espacio-tiempo de lo común y compartido.

En la experiencia de Cartografías del Deseo, la práctica de la improvisación requería una implicación y un compromiso diferente al que quizás implica el estudio de una técnica de danza, de manera reproductiva, con una estructura vertical y un formato de obra tradicional.

Hubo una intención clara desde el principio, de producir para que otros vean: “Ensayamos y practicamos para ir a escena, para sacarlo a la luz”, asegura Albertina. También estuvo claro, que la intención era encontrar nuevos formatos para realizar un montaje escénico y que grupalmente existía el desafío de trazar recorridos no convencionales y quizás, hasta entonces inexistentes, para llegar a una producción ‘final’. Todo esto además de encontrar momentos de producción artística o coreográfica, requería repartir tareas de otras índoles, encontrarse para tener conversaciones -algunas menos cómodas que otras- y construir colectivamente una estructura situada, que exprese el proceso grupal, para producir la experiencia; desde los ensayos, hasta la gestión de las presentaciones: “En una grupalidad que intenta ser horizontal es fundamental repartir tareas, si todo recae sobre dos o tres personas se genera mucho malestar”, en este sentido, Albertina sostiene que, “Es importante sincerarse, a veces uno no sabe lo que quiere hasta que está en el meollo de la cuestión”, y agrega “es importante decirlo, ‘no quiero escribir para un subsidio, no tengo ganas de buscar alguien que saque fotos o pedir un presupuesto de sala’”. En sintonía con ella, María menciona *lo colectivo* de la siguiente manera: “Éramos un grupo de personas que aún sin conocernos tanto, generamos códigos -porque yo creo que lo colectivo funciona en términos comunitarios- lo colectivo,

funcionando a favor de algo con algunos códigos que capaz no se dicen, pero existen”. También sostiene que las grupalidades funcionan siempre y cuando las personas que la integran, se puedan reunir: “si no nos podemos juntar no somos un grupo; tal día a tal hora nos juntamos, si empezamos a no estar todes, o estamos y no estamos, ya deja de funcionar” y recuerda: “a medida que fuimos creciendo como grupo, hubo lugar para expresar diferencias e incomodidades”. En relación a esta idea, Albertina rememora que “En CDD pasó algo de eso y lo charlamos, ‘che acá algo pasa, venimos y no estamos pudiendo encontrar dinámicas para bailar’, bueno qué hacemos, cómo lo resolvemos”. Lo que nos interesa resaltar aquí es la virtud del conflicto como parte constitutiva del proceso creativo, tanto de nuevos preceptos y afectos, como de sentidos y gestos micropolíticos.

Esta dinámica cooperativa de montaje escénico y de responsabilidad grupal del proceso de producción pone en discusión una lógica vertical de la producción artística, que colabora a una noción más compleja y dinámica de las personas que encarnan la interpretación de esas producciones. Es decir que se corre de algún modo de los formatos convencionales, que proponen roles inamovibles y jerárquicos que deben ser respetados muchas veces sin cuestionar decisiones o formas -en las que se presentan el tiempo, el espacio y la práctica- y que implican a toda una grupalidad, donde algo de *lo propio*, inevitablemente, se pone en juego. Esta virtud del conflicto se relaciona con la necesidad de ejercer una práctica crítica, capaz de problematizar y discutir, al interior de cada grupalidad, los paradigmas de conocimiento a través de los cuales -a lo largo del tiempo- las prácticas de diferentes danzas han producido y se han pensado a sí mismas, y a su vez, los formatos convencionales mediante los cuales han sido aprendidas, y por lo tanto enseñadas.

La danza siempre se ha ubicado en un lugar marginal como práctica estética o artística, en relación a otras artes, más no de exclusión: la danza tiene, de algún modo la oportunidad de que ese lugar marginal la sitúe desde el punto de partida, como una práctica de resistencia -en relación al arte en general-, pudiendo acudir a procesos de resignificación y renovación del uso de sus técnicas, con un dinamismo que le es propio y a diferencia de otras prácticas del campo artístico. Esto no quiere decir que sea una práctica de resistencia sin el ejercicio reflexivo que toda práctica requiere para evitar cristalizarse, pero sí creemos que al estar asociada al movimiento físico, y desde hace algunos años abriéndose aún más al cruce e hibridación con otros lenguajes como la escritura, la arquitectura y la performance -por citar algunos- ha encontrado y desplegado tácticas de resistencia con solvencia y fluidez.

¿A qué resiste esta práctica estética a través del despliegue de esas tácticas? ¿Cómo resiste a través de ellas?

Podríamos decir entonces que *disputar el sentido de la danza haciendo danza*, afirma la necesidad de hacer para resistir; de partir de lugares conocidos para llegar a otros que quizás no lo son, crear los lugares que necesitamos y por sobre todo, saber que del diálogo entre esas nuevas temporalidades, espacialidades y corporalidades encontrándose en un *espacio-tiempo común y compartido*, nacen las nuevas prácticas danzarias que se despliegan como formas de resistencias, que reafirman la autonomía, la libertad y el sentido primordial de la existencia (Rosales, 2012) y que producen nuevas formas de *reparto de lo sensible*, a través de una práctica cotidiana y micropolítica del encuentro con la alteridad; por la tanto también podríamos decir que producen nuevas formas de subjetividades.

Conclusiones

Tal como lo anticipamos en la introducción del presente trabajo, el interés por abordar algunas de las cuestiones que hemos ido desplegando a lo largo de estas páginas, nace por la pregunta acerca de la materialidad del cuerpo y su posterior indagación en la elaboración teórica realizada alrededor de ello, en el campo de las ciencias sociales. Inevitablemente esa pregunta, como lo expresa Butler en el prefacio de su libro³, nos “arrastró” hacia otros terrenos invitándonos a preguntarnos también sobre discursos, temporalidades, espacialidades y cómo éstas aparecen -o se crean- no ingenuamente dentro de un paradigma de conocimiento, que se pretende a sí mismo universal y objetivo. Tal como menciona la autora, fijar los cuerpos como simples objetos del pensamiento no alcanza para establecer lo que los cuerpos ‘son’ (Butler, 1993). Ese movimiento que ella denomina *fronterizo* resulta fundamental, no solo para ensayar algunos límites materiales y discursivos en relación al cuerpo, sino también para preguntarnos acerca del espesor complejo que toma la noción misma de cuerpo, si consideramos que emerge de las tensiones y contradicciones de comprenderlo como una construcción social, política, cultural y discursiva. Es decir, además de esa materialidad que se presenta ineluctable, lo que llamamos *cuerpo* se configura en un espesor complejo y discontinuo a la luz de nuevas teorías que han logrado poner sobre la mesa discusiones actualizadas, en torno a un tema que es objeto de innumerables investigaciones en el campo de las ciencias sociales, médicas y humanísticas.

Por otra parte, a lo largo de estas páginas, evidenciamos nuestro interés por ocuparnos de la dimensión de *lo subjetivo*, desde un enfoque social (y no clínico, ya que ello es tarea de la psicología) tanto para discutir acerca de los nuevos modos de producción de subjetividades

³ *Cuerpos que Importan: Sobre los límites materiales y discursivos del ‘sexo’*.1993.

que se configuran contemporáneamente en espacios sociales propios de este tiempo histórico, como para abordar -en el sentido del marco teórico aquí propuesto- lo que Rolnik y Guattari definen como subjetividades capitalísticas. En el mismo sentido, cabe mencionar otra arista teórica en la cual no nos hemos adentrado en esta oportunidad - vinculada a la noción de *producción de subjetividad*- y es la pregunta por el *deseo*: el nombre de la propuesta descrita y analizada en esta investigación, y uno de los principales soportes teóricos que utilizamos para su caracterización y posterior análisis, encierran dicha palabra; un concepto profundamente complejo y enigmático. Sin dudas esta investigación presenta una primera base de experimentación sólida para continuar profundizando, tanto en lo que respecta a la producción de subjetividades, como a la pregunta por el deseo. (Guattari y Rolnik, 2012).

Por otro lado, nos ocupa la pregunta acerca de cómo esas subjetividades pueden pensarse y configurarse en una búsqueda constante del encuentro con la alteridad, con lo otro desconocido -sin que ello nos resulte una amenaza-, abriendo paso a la dimensión singular que hemos analizado en las páginas anteriores. Lo que se nos plantea de aquí en adelante, para lo cual esta investigación significa un punto de partida, es la pregunta por la búsqueda de la propia danza -como un acto estético, ético y político- capaz de construir sentidos, de interpelar a otros y de expresarse por fuera de los sitios ‘preparados’ para su práctica, afectando el *espacio tiempo de lo común y compartido*.

Entendiendo la danza y el movimiento del propio cuerpo como un ejercicio de búsqueda de autonomía y libertad ligada a un acto de responsabilidad (Rosales, 2012) la pregunta es por cómo esa búsqueda propia y singular encuentra socialmente lugares donde ser nutrida y encauzada, lo que Rolnik y Guattari definen como dispositivos de singularización.

Podríamos decir entonces que:

1) La valoración de la sensibilidad -entendida aquí como componente estético que contiene una intención, capaz de crear nuevos modos de percibir que puedan afectar el espacio-tiempo de lo común- 2) La práctica reflexiva de los cuerpos en estado de danza -entendido esto como la capacidad de reflexionar sin abandonar la práctica- y 3) la comprensión de la técnica -además de como maneras o formas de hacer- como un entrenamiento de cualquier tarea que integra y nutre, tanto física como espiritualmente, una práctica y orienta su desarrollo, constituyen la tríada que sustenta el trabajo desplegado en estas páginas.

Otra forma posible de pensar esta tríada es: 1) configuraciones temporo-espaciales que 2) crean o configuran nuevas y diferentes corporalidades a través de 3) el ejercicio de una práctica situada que produce a su vez una nueva forma de comprender la noción de técnica.

Es en este sentido que resulta insoslayable el aporte reflexivo que hacen las ciencias sociales al ejercicio de diferentes prácticas artísticas y estéticas -en este caso la danza- y simultáneamente el aporte que hacen las disciplinas somáticas que entrenan diferentes facetas de la corporalidad, al ejercicio del pensamiento. Lo uno sin lo otro, corren el riesgo de cristalizarse y caer en la dicotomía cuerpo/mente como dos aspectos escindidos de la vida humana. Esto nos permite desplazar el foco de la discusión a ese espesor, complejo y discontinuo -que se encuentra entre lo uno y lo otro, pero no es ni lo uno ni lo otro, sino lo que se produce del encuentro entre ambas dimensiones-, lo que constituye una de las cuestiones elementales del presente trabajo.

A modo de conclusión podríamos expresar, que Cartografías del deseo se caracteriza como un dispositivo de singularización porque ejerce su práctica de manera tal, que cualquier expresión de singularidad -entendida esta como una dimensión resultante de un proceso de subjetivación micropolítico- que se corra de las expectativas grupales y por consecuencia sociales, no es anulado o negado en pos de un “correcto funcionamiento”, si no que es reorientado a través de una acción o actitud concreta de la grupalidad.

A su vez, los dispositivos como Cartografías del Deseo, revalorizan -entre otras cosas- la prueba, el ensayo y el error como dimensión necesaria del aprendizaje y producción de una técnica. Y a su vez *la práctica* tan mencionada en las páginas que nos preceden, no es más ni menos que eso; la capacidad de *poner a funcionar* este dispositivo, donde se falla, se prueba, se experimenta, y de encontrar en ese error una parte fundamental de los procesos de producción de sentido.

Al mismo tiempo, es el acto mismo de *poner a funcionar* dispositivos de singularización -como el que describimos y analizamos en las páginas de este trabajo- lo que inaugura la posibilidad de comprender las prácticas estéticas o artísticas como prácticas de resistencia. Es decir, hacer funcionar estos dispositivos -ponerlos a hablar, reflexionar, discutir, proyectar u organizarse- es el gesto micropolítico que orienta las condiciones materiales para, en la propia práctica resistir a través de la producción de nuevos preceptos y afectos.

Lo novedoso de esta experiencia, reside en el devenir de una práctica sensible, cotidiana y constante -que trasciende o desborda una práctica de danza y se vislumbra como una actitud ante la vida- como ejercicio propio y singular, que nos permite darnos al encuentro con lo

desconocido desde una actitud abierta como gesto micropolítico, para delinearlos en ese encuentro, conjunta y dialógicamente con lo que todavía nos resulta ajeno, y que complejamente, habilita un espesor de posibilidades. A su vez, lo novedoso de las propuestas como la que analizamos en esta oportunidad, tiene que ver con un recorte ético y estético que propone rediseñar nuestros propios límites y deseos -por fuera de las expectativas propias del sistema capitalista financiero- entendido como sistema de producción social, no solo económico sino también de subjetividades (Rolnik y Guattari, 2012) habilitando en nuestras fronteras, el encuentro con lo desconocido como aquello que nos permite participar, es decir *tomar parte*, en un espacio-tiempo común y compartido para crear nuevos horizontes posibles.

Lo que hemos desplegado en las páginas anteriores es tan solo uno de los puntos de partida posibles, tanto para revalorizar la noción misma de *práctica*, como un acto social fundamental, como así también para comprender los actos estético-políticos como procesos comunicacionales, capaces de producir sentidos e intervenir en dimensiones subjetivas, identitarias, singulares y sociales.



Querido lectora,

*en Brasil decimos que una ciudad hace frontera con otra
como una forma de decir que están cerca
yo, ahora
hago frontera con vos
pero mejor te pregunto
querés hacer fronteira conmigo?*

*Paola Santi Kremer
Desubicada, 2023.*

Referencias fotográficas

Carátula - Ailín Arancon

Cómo acariciar una frontera - Ailín Arancon

En el borde de las cosas - Maite Azzolini

Habitar la frontera es posible - Maite Azzolini

Querido lectora - Maite Azzolini

Apartado metodológico

Instancia de análisis:

Para dar cuenta de las características que definen la experiencia de Cartografías del Deseo como la puesta en funcionamiento de un dispositivo de singularización, es decir como un dispositivo que reorienta expresiones singulares, a través de un gesto micropolítico que da lugar a procesos de singularización, tomamos las siguientes dimensiones discursivas de análisis:

- Motivaciones e intereses personales al momento de formar parte del espacio
- Nociones singulares acerca de:
 - Prácticas de danza
 - Movimiento
 - Escena
 - Cuerpos
 - Técnica
 - Entrenamiento
 - Relación entre arte y resistencia.
 - Política y estética

Entrevistas en profundidad:

Las entrevistas fueron realizadas entre los meses de agosto y septiembre del 2023 y las preguntas, como mencionamos anteriormente, relacionadas a las propias vivencias en el ámbito de las danzas y las artes escénicas y lo que CDD les aportó singularmente.

- ¿Cuáles fueron tus primeras experiencias en el ámbito de las artes escénicas?

- ¿Cómo empezaste a tomar clases con Alejandra?
- ¿Qué te convocó de la propuesta de CDD cuando te enteraste que se abría ese espacio?
- ¿En qué momento de tu vida personal te encontrabas cuando empezaste el taller?

En el caso de Alejandra Valdés - impulsora de la propuesta - la segunda y tercera pregunta fueron sustituidas por la siguiente:

- ¿Cómo nació en vos, la propuesta de CDD?

En el caso de Virginia Tuttolomondo, quien no formó parte de la experiencia de Cartografías del Deseo, la entrevista estuvo orientada con la intención de indagar acerca de la conformación de grupalidades que funcionaban y producían obras por fuera de las instituciones de la ciudad de Rosario y contextualizar cómo y dónde se inserta la propuesta analizada.

Perfil de las personas entrevistadas:

Albertina Andrés:

La primera entrevista fue realizada a Albertina, bailarina y docente de danzas clásicas y contemporáneas, recibida en el Instituto Superior de danzas Isabel Taboga, de la ciudad de Rosario. Formó parte de la propuesta durante todo el período; desde agosto del 2021 hasta la última puesta en escena, en octubre del 2022.

María Levalle:

María es politóloga, docente universitaria de la carrera de Ciencia Política y RRII en la Universidad de Rosario y en la Escuela de Gestión Social “La Ética”, militante política y bailarina. Al igual que Albertina formó parte del proceso desde los inicios, de la experiencia de CDD; desde agosto de 2021 hasta la última puesta en escena, en octubre del 2022.

Ñuwa Paz:

Ñuwa trabaja como masajista y reeducador postural, a través del uso de técnicas somáticas. Es bailarín y se dedica a las artes escénicas desde su adolescencia, además es militante político. Formó parte de la propuesta desde los comienzos en agosto del 2021, y abandonó el espacio antes de la primera puesta en escena en septiembre del 2022.

Alejandra Valdés:

Alejandra es quien convocó e impulsó la propuesta de CDD. Bailarina y comunicadora social, recibida en la Universidad de Rosario, se forma en artes escénicas desde su llegada a la ciudad. Es oriunda de Añatuya, pequeña ciudad ubicada en Santiago del Estero. Gestora y trabajadora de la cultura local, su formación abarca desde el teatro y la danza - de manera diversa - hasta el estudio de artes marciales y disciplinas somáticas.

Mauro Carreras Gómez:

Mauro es actor y director de teatro, egresado de la Escuela Provincial de Teatro y Títeres. Trabaja como iluminador en una compañía de títeres y baila contact improvisación hace varios años. Formó parte de Cartografías del Deseo desde sus inicios en 2021 y ha sido uno de los participantes más activos y presentes de la propuesta.

Virginia Tuttolomondo:

Bailarina y docente, egresada del Instituto Superior Provincial de Danzas, Isabel Taboga. Estudió danza en su ciudad natal, Marcos Juárez, desde muy pequeña y vino a Rosario a realizar su formación artística, pedagógica y profesional. Es docente de algunas materias prácticas dictadas en el profesorado, además de llevar a cabo en la ciudad talleres y seminarios, actualmente enfocados en entrenamiento MB. Ha realizado una amplia formación en danza y movimiento por fuera de las instituciones rosarinas, que abarca desde entrenamiento en artes marciales, hasta técnicas de improvisación y composición en el Teatro de los Andes.

Observación participante:

La observación fue realizada en un estadio previo a la construcción de la experiencia como objeto de estudio ya que el deseo e interés de quien escribe, acerca de abordar esta temática para desarrollar el presente trabajo de tesina final de grado, surgió simultáneamente con el desarrollo del proceso de laboratorio. Posteriormente, hubo una instancia de relectura de anotaciones, videos y registros a la luz de las categorías que componen el marco teórico del trabajo, así como al momento de construir dicho objeto de estudio.

Análisis de documentos:

El análisis de documentos se basó en una revisión de la bitácora personal de entrenamiento, que fue nutrida durante todo el desarrollo de la experiencia, en documentos compartidos y escrituras grupales, intercambios presenciales y virtuales propios del proceso creativo y de organización. Así como también la revisión de fotos, videos y registros de las puestas en escena, de ensayos y entrenamientos. [Una selección de los mismos se adjunta en el anexo.](#)

Bibliografía

- Badiou, A. *El Ser y el Acontecimiento*. Editorial Manantial, 1999.
- Chávez Mac Gregor, E. Políticas de la aparición: Estética y política. *Publicado en Méndez Blake. La biblioteca muro. Vista del muro I, 2009.*
- Citro, S. Variaciones Sobre El Cuerpo. Nietzsche, Merleau-Ponty Y Los Cuerpos De La Etnografía. *Publicado en: Matoso, Elina (comp.) In-certidumbres del Cuerpo. Corporeidad, arte y sociedad. Buenos Aires: Letra Viva - Facultad de Filosofía y Letras, UBA. 2006*
- De Certeau, M. *La invención de lo cotidiano. I: Artes de hacer. Éditions Gallimard, París, Francia, 1990. Capítulo IX. Relatos de espacio. "Espacios" y "lugares". (página 127).*
- Di Filippo, M. *Arte y resistencia política en (y a) las sociedades de control. Una fuga a través de Deleuze.* Aisthesis, núm. 51, julio, 2012, pp. 35-56.
- Foucault, M. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión.* 1975. Siglo XXI, 2008.
- Lazzarato, M. *Políticas del Acontecimiento.* Tinta Limón ediciones, 2008.
- Le Breton, D. *Antropología del Cuerpo y Modernidad.* Nueva Visión, 1995.
- Maffia, D. *Los cuerpos como fronteras.* Publicado en: Revista pensamiento penal, 2013. <https://www.pensamientopenal.com.ar/doctrina/35819-cuerpos-frontera>
- Masseti, M. *Poéticas en la danza. nuevos modelos de producción.* Editorial Laborde, 2016.
- Masseti, M. *Danza Moderna y Posmoderna. La formación de un campo artístico.* Editorial Serapis, 2010.
- Ranciere, J. *El reparto de lo sensible. Estética y política.* Santiago de Chile: LOM Ediciones. 2009.

- Najmanovich, D. *El mito de la objetividad. La construcción colectiva de la experiencia*. 2016.
- Rolnik, S. y Guattari, F. *Micropolítica. Cartografías del deseo* - Tinta limón, 2013. *“Micropolítica. Cartografías do desejo”*. Publicado por Editora Vozes Ltda., Petrópolis, 2005.
- Rolnik, S. “La promesa de paraíso modela nuestra subjetividad”. Publicado en Revista MU La Vaca. 2006. <https://lavaca.org/notas/entrevista-a-suely-rolnik/>