



Universidad
Católica del
Uruguay

Facultad de Ciencias Humanas
Departamento de Comunicación

Trabajo Final de Grado
Licenciatura en Comunicación Social

***Danza contemporánea en Uruguay: actualidad y
desafíos de un arte en movimiento continuo***

Avril Adano
Tutora: Silvana Tanzi

Junio de 2015

Los autores del Trabajo Final de Grado son los únicos responsables por sus contenidos, así como por las opiniones expresadas, las que no necesariamente son compartidas por la Universidad Católica del Uruguay. En consecuencia, serán los únicos responsables frente a eventuales reclamaciones de terceros (personas físicas o jurídicas) que refieran a la autoría de la obra y aspectos vinculados a la misma.

Abstract

Este Trabajo Final de Grado es un reportaje periodístico sobre la actualidad de la danza contemporánea en Uruguay, que describe los cambios que ha atravesado el sector en los últimos 10 años (2004-2014) desde el punto de vista del colectivo, conformado por bailarines, coreógrafos, creadores, investigadores, docentes y gestores culturales de danza contemporánea. El trabajo expone las razones que han impulsado un crecimiento inédito del sector en cuanto la cantidad de hacedores de danza, proliferación de formaciones a nivel público y privado, desarrollo de políticas públicas específicas para el sector, mayor disponibilidad de fondos, aumento de venta de entradas e inauguración de salas de exposición exclusivas para el género. Ahonda, además, en las características identitarias de la danza contemporánea uruguaya y en los desafíos del sector para el futuro próximo.

Descriptores

Periodismo literario, Uruguay, cultura, entrevista, danza, arte contemporáneo.

Índice

1. Introducción.....	5
1.2. Un enfoque cultural y periodístico.....	7
1.3. El periodismo narrativo.....	8
1.4. Metodología.....	8
2. Danza contemporánea en Uruguay: actualidad y desafíos de un arte en movimiento continuo.....	10
3. Una era de conquistas.....	13
3.2. Más espacios para la danza.....	17
3.3. Fondos, apoyos y reconocimientos.....	20
4. Asuntos pendientes.....	24
5. La identidad en movimiento.....	27
5.2. El lugar de la técnica en la danza uruguaya.....	31
6. Quién hace y quién mira.....	34
7. Nuevas realidades, nuevas preguntas.....	38
8. El futuro.....	42
9. Referencias bibliográficas.....	44
10. Entrevistas realizadas.....	46

Agradecimientos

Agradezco a todos los que me acompañaron, con la dedicación más considerada o con el gesto más mínimo, en este proceso. Gracias a Silvana Tanzi por haberme guiado en la realización de este trabajo con gran dedicación, conocimiento y humanidad. Agradezco también a todas las personas entrevistadas para este reportaje, que me abrieron sus casas y me dedicaron horas de su vida con enorme amabilidad y atención. Entre ellos quiero mencionar especialmente a Martín Barceló, sin cuya orientación esta investigación no habría sido posible.

Introducción

El Trabajo Final de Grado que propongo es un reportaje periodístico sobre el estado actual de la danza contemporánea en Uruguay. Se enmarca en el seminario *Periodismo narrativo: la escritura de perfiles y reportajes sobre temas culturales*.

El surgimiento de la danza contemporánea puede situarse en Estados Unidos a mediados del siglo XX. Se caracteriza por su carácter rupturista con los convencionalismos de la danza, y procura independizarse de otras artes tradicionalmente ligadas a esta, como la música y la literatura. También se caracteriza por tomar elementos de diversas disciplinas como el teatro, las artes marciales, las técnicas circenses y las artes visuales, con un carácter integrador. Se concibe a sí misma como una “forma dancística abierta”, según explica la investigadora y artista Elisa Pérez Buchelli (2011, p. 22).

La danza contemporánea suele confundirse a menudo con la danza moderna. No obstante, se trata de dos géneros independientes que, pese a ello, comparten algunas características puntuales. Ambos surgieron y se desarrollaron durante el siglo XX en Occidente, sobre todo en Estados Unidos y Europa, de manera muy próxima en el tiempo: la danza moderna a partir de la década de 1920 a 1950 y la danza contemporánea sobre los años 60. Ambos implican, además, cierta ruptura con las técnicas de la danza clásica.

Pese a estas similitudes, la danza moderna y la contemporánea son dos paradigmas dancísticos diferentes. La danza contemporánea surge en directa oposición con los fundamentos del ballet y la danza moderna. Mientras que el clásico se relaciona con aspectos academicistas y matemáticos como el “espacio matematizable”, el “tiempo cuantificable” o la búsqueda de un cuerpo “proporcionado, legible, abierto” (Pérez, p. 23) y la danza moderna busca ser, en líneas generales, un “medio de expresión” de las emociones del bailarín, la danza contemporánea pregona a la libertad del artista como su supuesto máximo y la búsqueda constante de la transformación y la renovación, quebrando los supuestos tradicionales y buscando la permanente crítica y autocrítica en diversos niveles: social, político, cultural y artístico.

La danza contemporánea persigue, en muchas de sus corrientes, “la búsqueda del movimiento en sí mismo, separado de la expresión del bailarín”, procurando una “necesidad de superar lo emocional en la danza (...) para concentrarse en *el movimiento como tal*” y en la ejecución neutral, desprovista de sentimientos o emociones personales (Pérez, p. 25).

Este tipo de danza pretende situarse ante el espectador más como una experiencia que como un espectáculo de entretenimiento. Existe en este género cierta minimización de la espectacularidad, que se sustituye por una tendencia a explorar con movimientos más cotidianos. El joven bailarín Martín Barceló, mexicano radicado en Uruguay desde hace siete años y formado tanto en danza contemporánea como en clásica, explica esta cuestión de la siguiente manera: “El género clásico es narrativo, cuenta una historia y tú ya sabes lo que vas a ver, una representación puramente estética. El contemporáneo en ese sentido es sinónimo de libertad. Puedes usar cualquier cosa para representar algo, desde una escena cotidiana, el caminar, el correr, el no hacer nada, la no música... no hay límites”.

Muchos bailarines de danza contemporánea adhieren a la idea de una desestimación de la técnica, considerando, como planteaba la bailarina estadounidense Yvonne Rainer, que “el despliegue del virtuosismo técnico y el cuerpo (...) entrenado del bailarín ya no tiene más sentido” (Pérez, p. 25) porque implica un límite en un arte en donde la libertad es el postulado máximo. Hay, en este sentido, como dice la crítica especializada en danza Silvana Silveira, una tendencia a la “no espectacularidad del movimiento en el entendido de que las disciplinas generan cuerpos sometidos, ejercitados, cuerpos dóciles y se procura una tendencia más natural del movimiento” (2013, p. 59). Esta desestimación de lo técnico no es, sin embargo, “un postulado absoluto sino más bien relativo” (Pérez, p. 25), propio de algunas corrientes de la danza contemporánea pero no de todas.

Por todo lo expuesto, hay una gran dificultad en definir precisamente una técnica o una estética de la danza contemporánea, como sí puede hacerse con la danza moderna o la clásica. La contemporánea es, sobre todo, una danza que desafía los apelativos tradicionales en procura de nuevos discursos

escénicos, de nuevas formas de relacionarse con el espectador y de la permanente revisión de la pregunta sobre qué es la danza.

Por las características mencionadas, puede decirse que la danza contemporánea no es un arte masivo, sino que más bien está hecha por unos pocos y dirigida a unos pocos. En Uruguay esta característica se hace evidente en un hecho que la bailarina y crítica de danza Lucía Naser define como “endogamia”: los mismos actores que protagonizan, producen y difunden la danza son también su público objetivo.

En Uruguay el espectador de este tipo de espectáculos es, por lo general, de alto nivel socioeconómico y académico, una característica que, según el último Informe Nacional sobre Consumo y Comportamiento Cultural, comparten en general quienes asisten a todos los géneros de espectáculos de danza (Dominzain, Rapetti, Radakovich, 2009, p.77).

Se trata de un arte situado sobre todo en Montevideo. Es en la capital donde se realizan la mayor cantidad de espectáculos, donde residen la mayor parte de los bailarines y creadores y donde existe la mayor cantidad de salas equipadas para alojar obras.

Un enfoque cultural y periodístico. La danza es uno de los consumos culturales de los uruguayos que más ha crecido en el período 2002-2009, según puede apreciarse en el Segundo Informe Nacional sobre Consumo y Comportamiento Cultural, que indica que la asistencia a espectáculos de danza se incrementó en casi diez puntos porcentuales. En 2009 un cuarto de la población uruguaya –el 24,9%– manifestó haber asistido a por lo menos un espectáculo de danza durante el último año. Crecieron, además, las frecuencias de asistencia: 4,2% de los encuestados dijo asistir más de tres veces al año, 10% entre dos y tres veces y 10,5 % una vez al año (Dominzain, Rapetti, Radakovich, 2009, p.77).

Teniendo esto en cuenta, este trabajo pretende ser una contribución en varios aspectos. Por un lado, se trata de una investigación realizada por una persona ajena a la danza contemporánea, que no se mueve en sus círculos ni como intérprete, ni como creadora, ni como productora: simplemente como

observadora. En ese sentido, el trabajo será un aporte realizado desde un lugar que rompa con la “endogamia” de este género.

Desde un punto de vista estrictamente periodístico es interesante profundizar en la realidad de este arte que no es masivo y elaborar un trabajo que pueda servir de referencia a quien quiera conocer más sobre él. El arte contemporáneo gira constantemente en torno a temáticas y percepciones propias de la actual sociedad postmoderna, por lo cual conocerlo y entenderlo un poco más también ayuda a los consumidores de cultura a pensar su tiempo.

El periodismo narrativo. Este trabajo se enmarca en el género periodismo literario, que engloba a aquellos relatos periodísticos “cruzados por estructuras, técnicas y formas narrativas propias del cuento o la novela”, según lo definen los periodistas y académicos colombianos Anuar Saad Saad y Jaime De la Hoz Simanca (2001 a). Se trata de un género híbrido entre periodismo y literatura, que se vale de recursos literarios para dotar a las historias de una estructura atractiva y original, no por eso abandonando la veracidad del relato. Al respecto, Saad Saad manifiesta que “el relato periodístico tradicional y el aplicado al periodismo literario tienen el mismo objetivo: informar. Cualquier género que persiga esa meta, así sea escrito con gran estilo y afectación literaria, es periodismo antes que nada” (Saad Saad, 1999).

El trabajo será, ante todo, un reportaje periodístico. Como tal, deberá “mantener la rigurosidad en la investigación, pero debe narrar al mejor estilo de crónica y recolectar información y testimonios con base a las buenas entrevistas” (Saad Saad, De la Hoz Simanca, 2001 b). El objetivo último será ofrecer un relato atractivo y de calidad que exponga información concreta y veraz.

Metodología. La principal herramienta para elaborar este reportaje fueron las entrevistas en profundidad a actores del medio de la danza, especialmente creadores, bailarines, coreógrafos, productores, gestores culturales e investigadores. Dado el tamaño del círculo de la danza contemporánea uruguaya, sucede que muchas veces una misma persona puede ocupar todas o casi todas estas categorías. Por eso, no fue una prioridad de este trabajo diferenciar las opiniones y percepciones en función del tipo de trabajo que

desempeñen estas personas con respecto a la danza contemporánea, sino más bien mostrar lo que ellos manifiesten como actores integrales de esta forma dancística.

Con el fin de que este sea un trabajo lo más representativo posible de la actualidad de la danza contemporánea en Uruguay, los entrevistados fueron seleccionados no solo en función de su trayectoria e importancia en el medio, sino también en función de su edad, por lo tanto, se abarcaron varias generaciones de actores vinculados a la danza.

Mi expectativa es que esta investigación contribuya al escaso conocimiento académico-periodístico explícito sobre la danza contemporánea en Uruguay, y que sea, a su vez, un producto comunicacional que resulte agradable, placentero e interesante para quienes deseen conocer más sobre el micromundo de esta forma de arte.

Danza contemporánea en Uruguay: actualidad y desafíos de un arte en movimiento continuo

Aquella noche de fines de abril llegué al Teatro Solís veinte minutos antes de que comenzara la función. Entrada en mano, me dirijo hacia uno de los amables funcionarios que me indica la puerta por la que debo entrar para acceder a mi lugar. La inmensidad de la sala principal me quita el aliento. No es la primera vez que la visito pero sí es una de las primeras veces que veo aquí una obra de danza contemporánea.

Hay un estado de expectativa general. A mí lado, un grupo de chicas jóvenes hablan sobre una amiga desconocida para mí pero que, por lo que puedo inferir, forma parte del elenco de la obra que voy a ver en minutos. De pronto, las luces bajan. La gente se acomoda en sus butacas. Es 29 de abril, Día Internacional de la Danza, y la primera vez que el proyecto *Multitud*, nacido como un espectáculo de danza itinerante, se presenta en el Solís.

Un grupo de cerca de 50 personas sale al escenario. La primera sensación es de impacto. Los cuerpos comienzan a moverse. Corren, se desperezan, chocan entre sí, se mueven en el suelo, salen de escena y luego vuelven. A mi lado, una de las chicas que vino a ver a su amiga mira a cada rato la pantalla de su celular y cada tanto escribe un mensaje por WhatsApp. Al principio, la intermitencia de esa luz me resulta verdaderamente irritante. Pero luego me despierta curiosidad y, con disimulo, trato de ver qué está escribiendo. “Es rarísimo esto, son un montón de personas convulsionando en el piso. No estoy entendiendo”, es más o menos lo que decía el mensaje.

La creadora y directora de *Multitud*, Tamara Cubas, no se sorprendería para nada ante esta reacción. Tampoco le ofendería que un espectador admitiera que no entiende lo que está viendo. “La idea de la dramaturgia y de dónde está puesto el cuerpo en *Multitud* parte de la base de que no hay nada que decodificar. No hay nada que entender, es pura fisicalidad”, explica Cubas. El punto de partida fue la investigación sobre las dimensiones. “Yo quería trabajar sobre la escala. Siempre trabajamos con uno o dos. Es diferente si vos pintás siempre cuadros y de repente tenés que hacer un mural”, señala la creadora.

Multitud nació como un proyecto de investigación “absolutamente conceptual” que luego se volvió obra. Se trata de un experimento de participación abierta y voluntaria que parte de un concepto filosófico estudiado, entre otros, por el semiólogo italiano Paolo Virno: la multitud como una forma de organización social y política. El proyecto pretendió explorar cómo se comportan los cuerpos, de manera individual y colectiva, cuando no están mandados por ningún líder, cuando habitan en un espacio donde todos están en un mismo nivel.

En el escenario, los bailarines van tomando las decisiones de qué hacer, hasta cuándo extender una escena y en qué momento pasar a la siguiente. Las situaciones se resuelven en el momento mediante decisiones que toman en simultáneo, y por medio de la ejecución, todas las personas que están en el escenario en ese momento. Es un ejercicio de escucha colectiva.

El hecho de ver este espectáculo en el Solís es un evento excepcional, ya que en esencia *Multitud* es un proyecto de intervención urbana que se ha presentado en distintas plazas y espacios. El salir a la calle fue una respuesta a una necesidad espacial.

Si la chica del celular hubiera conocido todo este entramado teórico que sostiene a la obra antes de verla, su reacción probablemente hubiera sido diferente. O tal vez no. Con la danza contemporánea nunca se puede asegurar eso. De hecho, son pocas las cosas que se pueden asegurar con una certeza total y absoluta sobre este género.

“Independiente”, “abierto” y “rupturista” son solo algunas de las palabras que pueden usarse para definir este arte, que integra movimientos orgánicos y hasta cotidianos y los envuelve con una filosofía que pregona la libertad y el relativismo absoluto en los procesos de creación y de exhibición de las obras. La mezcla de esos componentes arroja resultados que pueden tomar por sorpresa a quienes asisten por primera vez a un espectáculo de danza contemporánea: improvisación, piezas enteras que se bailan sin música u otras donde la música está presente pero la expresión corporal de los artistas no sigue su ritmo.

Esta expresión artística, bastante nueva en el mundo en comparación con otros géneros de la danza, desembarcó en Uruguay en la década del 60 y en sus principios estuvo muy ligada a la danza moderna, así como también lo estuvieron las protagonistas de ambos géneros dancísticos, que determinaron el surgimiento de la danza a nivel independiente en Uruguay. Hebe Rosa, Elsa Vallarino, Mary Minetti e Iris Mouret son algunos de los nombres de las pioneras que lograron que en Uruguay existieran otras expresiones de danza además del clásico.

Más adelante, Graciela Figueroa, discípula de Elsa Vallarino, se convirtió en una figura clave de referencia para la danza contemporánea uruguaya. Figueroa, quien desarrolló una extensa e intensa carrera a nivel internacional en destacadas academias, recuerda a Hebe Rosa y a Elsa Vallarino como las principales influencias para todo lo que vino después. “Ellas tuvieron ese espacio, esa iniciativa de hacer algo que no fuera el clásico. Fueron muy importantes y casi todas las personas que andan por ahí han salido o han pasado por ellas”, señala. Teresa Trujillo y Cristina Martínez fueron otras dos discípulas de Elsa Vallarino y Hebe Rosa que sentaron las bases para una danza libre, independiente y alternativa.

A finales de 1970, en plena dictadura, comenzaron a proliferar en los ámbitos independientes varias manifestaciones culturales dancísticas opuestas al régimen dictatorial, que promovía como únicas formas de danza el ballet y la danza folclórica (Pérez, 2013, p.2). Ya a mediados de 1980, en la transición a la democracia, esos nuevos espacios de expresión salieron a la superficie y comenzaron a circular por los barrios de Montevideo a través de circuitos y actividades promovidas por la Intendencia (Silveira, p. 54).

Varias personalidades exiliadas en el extranjero regresaron y trajeron una experiencia que sería decisiva para las nuevas generaciones de la danza independiente local. Florencia Varela y Verónica Steffen, con sus respectivas agrupaciones Contradanza y Babinka, fueron algunas de las principales caras visibles en una época especialmente prolífica en cuanto a creación en danza contemporánea. También se destacaron los aportes de una generación integrada por figuras como Carolina Besuievsky y Adriana Belbussi, y también

bailarines un poco más jóvenes como Andrea Arobba, Daniela Pássaro, Florencia Martinelli, Luciana Achugar o Claudia Pisani.

En la década de 1990 “se empezó a asentar un movimiento de danza más fuerte y con mayor repercusión a nivel del público”, con propuestas estéticas más elaboradas y mayor diálogo con las artes visuales y disciplinas del movimiento, según explica Daniela Pássaro (Silevira, 2013, p.56). Una nueva generación de artistas irrumpió en la escena para complementar el trabajo de los anteriores y aportar nuevos modos de hacer danza. Entrado el nuevo milenio, las tendencias se consolidaron alrededor de una camada de creadores e intérpretes de danza contemporánea especialmente cuestionadores, rupturistas y conceptuales, donde se destacan figuras como la de Tamara Cubas, Carolina Silveira o Lucía Naser.

Una era de conquistas

La danza contemporánea uruguaya de hoy en día no es la misma que la de hace 50 años. En la última década este género ha experimentado un crecimiento y un desarrollo sin precedentes. Muchas han sido las razones, internas y de contexto, que han determinado que hoy en día la danza contemporánea uruguaya esté comenzando a hacerse notar cada vez más en el mundo y, lo que es tal vez más importante, entre los propios uruguayos.

La apertura en 2014 de una División Contemporánea en la Escuela Nacional de Danza del Sodre es uno de los ejemplos de las muchas victorias de la danza contemporánea en su intento de profesionalizarse. Bajo la dirección del reconocido bailarín y creador Martín Inthamoussú, es la primera formación pública en danza contemporánea con la que cuenta Uruguay, que se suma a otras ofertas de formaciones privadas que se han ido desarrollando a lo largo de los últimos 15 años, tales como Espacio Jexel!, Casarrodante e Indans.

Además, en 2015 comenzó a dictarse un Profesorado en Danza en el Instituto de Profesores Artigas (IPA), que será un aporte fundamental para la formación docente, hasta el momento inexistente. La creación del Bachillerato Artístico en

2007 fue un incentivo clave para comenzar a poner el arte en la órbita de la educación y formación docente.

Varias generaciones reconocen que la formación pública en la Escuela Nacional de Danza es una conquista. “Es una transformación que haya surgido esto”, considera Figueroa. Por su parte, el joven bailarín Martín Barceló, que está terminando su formación en contemporáneo en la academia privada Indans, expresa que la propuesta de una escuela a nivel público “fue un llamado de atención para darse cuenta de todo ese gran interés por la formación en contemporáneo”. Mientras, Florencia Varela, fundadora del grupo Contradanza –uno de los colectivos independientes de danza contemporánea más importantes que ha dado Uruguay, muy activo en las décadas de los 80 y 90– piensa que este espacio “va a tender redes en el futuro”.

Santiago Turenne, coordinador del área Danza en el Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE), valora la “apertura” que significa un espacio gratuito de formación en contemporánea, al que acceden no solo quienes pueden pagar sino también quienes no. Turenne, que además de bailarín y creador es gestor cultural, explica que la formación “es lo primero en la cadena de valor de la danza. Cuando tenemos un buen sustento ahí, todos los eslabones de esta cadena –producción, difusión, circulación, investigación– van a estar mucho mejor desarrollados”.

Si bien los integrantes del colectivo de la danza coinciden en que la aparición de este espacio fue una buena noticia, concuerdan también en que su surgimiento fue algo sorpresivo. Fueron más de 250 los bailarines que se presentaron a la audición para entrar en la División Contemporánea, un espacio que, según explica Inthamoussú, se encarga de formar intérpretes en un formato de conservatorio. En su primer año de actividad, la División tenía 29 alumnos, de entre 16 y 27 años, que conformaron la primera generación de esta formación pública en danza contemporánea.

La oficina de Inthamoussú luce pulcra y ordenada. El mediático coreógrafo de 36 años parece mayor en persona de lo que se ve en la televisión, sobre todo por las pocas canas que asoman en su pelo negro alborotado. Su mirada atenta y curiosa revela, sin embargo, un toque infantil que se asoma tras la

imagen de su consolidada trayectoria a nivel nacional e internacional. Da un sorbo a su té y se interesa por esta investigación.

“Me agarrás en el momento justo”, es lo primero que dice. Hacía pocas semanas, Inthamoussú había estado estudiando en Estados Unidos, en un programa que lo había contratado como coreógrafo. “Eso me dio la chance de ver el grado de los chicos recién graduados que empiezan su carrera como bailarines de danza contemporánea, para compararlo con lo que se ve acá en los espectáculos y con lo que yo veo con los alumnos de la Escuela Nacional de Danza Contemporánea”, explica.

La apertura de la División lo tomó tan por sorpresa a él como al resto de la comunidad de la danza. “El Consejo Directivo del Sodre decidió que quería abrir la División Danza Contemporánea y me encargaron escribir un proyecto para la Escuela. Empecé a trabajar y les presenté el proyecto en febrero de 2013, quizás marzo”, cuenta. Para octubre el Consejo ya le había dado el visto bueno. “No esperaba que se aprobara tan rápido”, admite el coreógrafo.

Inthamoussú destaca que, desde su gestación, el proyecto contempló la existencia de otros espacios de formación en danza, buscando el diálogo y la articulación antes que la competencia y la superposición. “Cada uno tiene una línea diferente, y más porque nosotros, antes de hacer la audición, pedimos al menos dos años de educación previa en danza”, afirma.

La Escuela, situada en pleno centro de Montevideo, dispone de espacios para las clases, tanto teóricas como prácticas. Luego de subir las escaleras y sortear los recovecos del Palacio Lapidó hay un gran salón de techos altos, piso de madera y espejos a modo de paredes. Los alumnos que están inaugurando la División Contemporánea pasan gran parte de su tiempo allí. Son frecuentemente visitados por maestros nacionales e internacionales, que brindan talleres de distinta naturaleza.

El día de la entrevista con Inthamoussú, quien estaba dando clases era el prestigioso coreógrafo español Yoshua Cienfuegos, que visitó brevemente Uruguay para participar de las actividades de la Escuela. Los estudiantes, dispersos a lo largo y ancho del salón, practican los movimientos que propone

el docente. Sin embargo, lo que se ve desde afuera no es algo coordinado o coreografiado, sino más bien una exploración individual de los movimientos. Los “pasos” son los mismos, pero cada alumno los ejecuta de un modo diferente. A nadie parece importarle que uno levante el pie más que otro, o que haya caderas que roten de forma distinta para efectuar el mismo movimiento.

La concentración es total. Solo dos o tres jóvenes notan la presencia del director de la División Contemporánea en el umbral de la puerta, quien observa a sus alumnos con una tenue sonrisa de satisfacción. Es difícil distinguir si es un gesto de aprobación ante el desempeño en la clase de Cienfuegos o si es una expresión de orgullo, más profundo y reflexivo, por el proyecto que tiene a su cargo.

Como explica la bailarina y creadora Carolina Guerra, las escuelas y academias privadas fueron fundamentales “para cubrir la necesidad que había de una formación” que fuera más allá de “tomar clases sueltas”. Tanto Casarrodante como Espacio Jexe!, Indans u otras formaciones más antiguas tienen perfiles diferentes, pero en todos los casos permiten la posibilidad de una formación continuada en danza contemporánea.

Casarrodante y Jexe!, que tal vez sean hoy en día las formaciones específicas en danza contemporánea más fuertes, tienen un perfil que apunta más a la creación. “Hay clases de técnica que cada participante, cada estudiante, elige según su propio interés, pero el eje principal es la creación. Eso es lo que promovemos, fomentamos y en lo que creemos”, explica Lucía Valeta, directora de Casarrodante, un espacio que comenzó hace 13 años. Valeta considera que la proliferación de formaciones en danza contemporánea que se han dado en los últimos años es una clara respuesta al crecimiento del sector.

Los protagonistas de la danza concuerdan en que todas estas formaciones –las privadas, la pública y el IPA– son una contribución a la profesionalización de la danza contemporánea. Para Florencia Martinelli es una cuestión de mayores posibilidades: “Hay una generación nueva haciendo obra, investigando. Para la gente más joven lo que está pasando hoy es un cambio radical. Hay gente ahora que tiene veinte años y sus posibilidades de estudio, de acceso a becas

para la formación, de ver obra, es mucho más rica que las posibilidades que había cuando yo tenía veinte años”.

Más espacios para la danza. En los últimos años han surgido nuevas salas de ensayo y también de exhibición de obras. Entre estas se destaca la sala Zavala Muniz del Teatro Solís, pensada casi exclusivamente para alojar espectáculos de danza contemporánea y teatro. En 2014 se sumó una nueva sala apta para este género, el Centro Cultural Tractatus, ubicado sobre la Rambla 25 de Agosto, en Ciudad Vieja.

La danza contemporánea se apropió de la Zavala Muniz, una sala que, por su disposición y su equipamiento técnico, resulta perfecta para este género. Situada en el ala Oeste del Solís, fue inaugurada en octubre de 2008 y permite alojar a unos 270 espectadores. El escenario, de forma cuadrada, se sitúa al ras del piso. Las plateas que se levantan a su alrededor, una fija y las restantes móviles, permiten que el escenario funcione de manera frontal o circular. Eso hace que la estructura pueda adaptarse a una gran variedad de propuestas escénicas.

Para Carolina Besuievsky, uno de los principales aportes de esta sala es que permitió identificar un espacio “específico de la danza contemporánea”, algo “que nunca antes había sucedido”. Sin embargo, para algunos ese hecho representa un arma de doble filo. La bailarina y creadora Lucía Naser es una de las que lo expone de manera más clara: “Para los artistas de danza contemporánea la Zavala Muniz pasó a ser una especie de oasis, de ‘sálvame, Zavala Muniz’. Termina siendo como el único objetivo”, subraya Naser, que considera que son los artistas quienes deben hacer el ejercicio de no tener a la Zavala Muniz “como único faro”.

Inthamoussú tiene una anécdota “divertida y no tanto” que ilustra muy bien la relación entre la danza contemporánea y la sala Zavala Muniz. En mayo de 2014, cuando presentó su solo *Así sucedía con todo* en la Sala Verdi, hubo gente que se perdió la obra porque asumió que era en la Zavala y estaba esperando el inicio de la función allí. Para Inthamoussú el problema de esta sala es que permite acceder a público limitado. “La Zavala es maravillosa para

la danza, la perspectiva del público es perfecta, el piso es muy bueno, pero es esa cosa del pequeño y mediano formato”, dice.

La Zavala Muniz aloja uno de los espacios institucionales más importantes que ha ganado este género: el ciclo Montevideo Danza, un ciclo exclusivo de danza contemporánea, financiado por la Fundación Itaú, que permite que haya una programación continua, de forma que el espectador “pueda ir a ver danza prácticamente cada vez que se le ocurra”, en palabras de Turenne.

El ciclo Solos al Mediodía del Teatro Solís es otro de los espacios de programación continua de danza. Se realiza normalmente durante los últimos meses del año y presenta sobre el horario del mediodía obras de diversos creadores de danza contemporánea, con entrada libre. Se trata, en este caso, de un proyecto apoyado por la Fundación Amigos del Teatro Solís.

“Los ciclos siempre funcionan muy bien con el público, es como que da un marco de seguridad”, considera Cubas. “Tenés uno por mes, recibís la programación, comprás cuatro entradas juntas. Es una estrategia de fidelización de un público muy buena”.

El Festival Internacional de Danza Contemporánea (Fidcu), que se realiza anualmente desde 2012, es otro de los espacios novedosos. Se trata de un proyecto generado por artistas y gestores culturales independientes de Montevideo que busca abrir un espacio de intercambio entre los creadores locales con la comunidad internacional. En los años en que se viene realizando ha recibido a artistas de Brasil, Argentina, Colombia, México, Chile, Estados Unidos, Alemania, Portugal, España, Italia, Serbia y Suiza.

Si bien no es algo frecuente, en algunas ocasiones la sala grande del Teatro Solís ha logrado abrirse para alojar obras de danza contemporánea. La presentación de *Multitud* en el Día Internacional de la Danza, el *Díptico Nijinsky* de Martín Inthamoussú –estrenada en noviembre de 2013– y, más allá en el tiempo, la obra *Molto Vivace* de Graciela Figueroa han sido algunos ejemplos de obras que han llegado a la sala grande del Solís, un espacio desconocido y lejano para la mayoría de los creadores. Pero tal vez el ejemplo más destacable sea el del *Historia natural de la belleza*, de Andrea Arobba, una

obra que se estrenó con dos funciones en octubre de 2013 y repitió con otras dos en agosto de 2014, y llenó en ambos casos la sala principal del Solís.

Historia natural de la belleza pone a 16 bailarines en escena para hacer un repaso por la historia social y cultural de la humanidad interpretada desde el movimiento y la fisiología humana. “El punto de partida es que somos un cuerpo; no lo tenemos, somos”, explica Arobba, coreógrafa y bailarina de 45 años, en una entrevista con el programa La Mañana de TNU. La premisa fue buscar la belleza desde el movimiento orgánico del cuerpo. Para lograrlo, ella y los otros 15 creadores-intérpretes trabajaron durante cuatro meses, cinco horas por día, en la investigación colectiva e individual de los movimientos.

El intenso trabajo de Arobba y su equipo se nota en el escenario. Los movimientos de los bailarines son pulcros y cuidados. La escenografía, sencilla pero efectiva. De hecho, es sencilla por lo inexistente: no se ve otra cosa que los bailarines. Incluso el cortinado fue removido para que la atención se centre únicamente en el movimiento. Es extraño ver el escenario del Solís tan despojado, tan concentrado únicamente en el movimiento. El diseño de luces, a cargo de Leticia Skrycky –iluminadora que se destaca por su trabajo en espectáculos de danza contemporánea– juega un rol importante en acentuar los movimientos y dotar de emoción a las escenas.

Hombres y mujeres de entre 22 y 50 años se mueven representando figuras y escenas más o menos decodificables. La narración de la historia de la belleza que hacen no es cronológica sino que va saltando desde lo histórico y cultural a lo natural. Escena tras escena, los bailarines hacen referencias a cortejos de animales, situaciones sociales y momentos históricos. Son pájaros, son hombres, son comunidades. Son la representación de los roles de género, de las relaciones de poder, de la evolución de los patrones de belleza.

Se trató del primer espectáculo de danza contemporánea en Uruguay cuyo elenco se seleccionó por medio de una audición abierta. “Hasta ese momento, los elencos se formaban dentro de lo conocido; yo, director, te propongo a ti, que bailes para mi obra”, explica Barceló, uno de los bailarines de *Historia natural de la belleza*. “Eso es lindo y cómodo pero hace que se vuelva muy familiar todo”. A la audición se presentaron 140 personas provenientes de

distintas disciplinas del movimiento: danzas urbanas, danza contemporánea, danza clásica y teatro. “Tuve tres días de audición viendo tres grupos por día. Quedé bizca”, cuenta Arobba.

Hablar de primera mano con la creadora de *Historia natural de la belleza* es una experiencia fascinante. Arobba es una mujer más bien pequeña y de contextura delgada con una sorprendente mirada penetrante, casi inquisidora. Pero cuando comienza a hablar sus modos enérgicos y llenos de vida sustituyen cualquier sentimiento de intimidación que su mirada pueda haber generado en su interlocutor.

“Yo quería un espectáculo a la italiana, muchos bailarines y diversos bailarines. Quería hacer una ópera de danza contemporánea”, explica. Cuando habla, Arobba transmite la misma pasión y entrega que cuando baila. Sin embargo, a veces la pasión y entrega no alcanzan para montar una obra de estas características. También se necesita dinero. *Historia natural de la belleza* fue premiada por el Fondo Montevideo Danza Contemporánea de la Intendencia de Montevideo y contó con el patrocinio de Fundación Itaú. Sin esa subvención, “era imposible” montar un espectáculo de esa categoría, dice su directora.

Fondos, apoyos y reconocimientos. La danza contemporánea en Uruguay se ha visto beneficiada por diversos fondos de incentivo cultural que han irrumpido en los últimos años, entre los cuales se destacan especialmente los Fondos Concursables del Ministerio de Educación y Cultura (MEC), un programa creado por la ley N° 17.930 de diciembre de 2005 que destina fondos públicos a proyectos artísticos a través de mecanismos concursables.

Todos los artistas coinciden en que las políticas impulsadas por los últimos gobiernos del Frente Amplio fueron un insumo decisivo. “Fue un antes y un después”, dice Besuievsky. “Un quiebre” es el concepto que utiliza Turenne. “Un gran, gran cambio”, aporta Varela, con un suspiro de alivio de por medio. “Siento que lo que se abrió con estos gobiernos es, para la cultura uruguaya y en especial para la danza, muy significativo en comparación con el antes. Es algo que jamás existió en otras épocas de este país. Se ha abierto un campo económico para el sustento de la danza”, explica la reconocida artista de 57 años.

“Si no hubiera existido ese apoyo yo seguramente no estaría en Uruguay”, agrega Inthamoussú. “Yo renuncié a la compañía en Alemania y me volví a Uruguay y por todo lo que estaba pasando con la danza acá, porque me importaba ser parte de este momento coyuntural que está viviendo el país en el arte”.

Turenne señala que el gran cambio que introdujeron estos insumos fue en la concepción del artista. “Las condiciones de trabajo de hoy no eran las de antes. Hay una concepción del artista como trabajador que hace que el sector se vaya desarrollando”, y agrega que en el momento actual se pueden encontrar “artistas que están viviendo solo de la danza”, algo casi impensado hace no tantos años.

De todas formas, también hay acuerdo en que el dinero es poco. “Los fondos son mínimos, estamos hablando siempre de los salarios. Cuando participás de un proyecto de creación nunca ganás los recursos que necesitás para vivir”, apunta Florencia Martinelli. Arobba, por su parte, destaca que no solo falta dinero para financiar a los artistas en los procesos de creación sino también como remuneración de la realización de espectáculos en sí misma: “Nosotros no ganamos dinero haciendo espectáculos, al revés, te quedás endeudado. Ganás muchas cosas que no tienen precio, pero no vivimos del aire ni de los aplausos. Falta estructurar que con los Fondos se pueda ganar un poco de dinero. Por ahora a veces llegás a empatar, pero muchas veces no”.

Además de los Fondos Concursables, existen otros mecanismos que le han dado valor al sector. En 2008 se creó la Comisión Montevideo Danza Contemporánea en la Intendencia de Montevideo, que subvenciona espectáculos con un fondo de \$ 300.000 al año, destinando hasta hasta \$ 150.000 a cada proyecto.

Además, desde 1998 la Intendencia de Montevideo otorga anualmente 50 becas a personas de entre 8 y 25 años de edad para estudiar danza contemporánea en diversas escuelas con las que tiene convenios, entre ellas el Espacio de Desarrollo Armónico de Figueroa, Taller Mouret (a cargo de Iris Mouret) y Moebis, dirigido por Cristina Martínez.

En su génesis, este programa pretendía ser un apoyo para un sector que, a diferencia de la danza clásica, no tenía un espacio institucional público. Hoy en día la realidad es distinta y las becas de la Intendencia ya no tienen, como instrumento para promover la danza contemporánea, el peso que tenían antes. Sin embargo, no puede negarse su aporte como insumo. Por lo menos Lilén Halty, una joven estudiante perteneciente a la primera generación de la División Contemporánea de la Escuela del Sodre, no puede negarlo.

Lilén, una risueña pelirroja de 23 años, comenzó a vincularse a la danza a los 14, en el año 2005, tras haber ganado una de estas becas para estudiar en Contradanza con Arobba. “Yo siempre supe que quería hacer algo con la música, con la danza, siempre tuve ese bichito. Sabía que por ahí iba a ser”. Me moría de ganas de bailar. Hice la prueba y también la hizo mi hermana [Karen]. La primera vez que la hicimos yo no quedé y ella sí, y justo le tocó en este mismo lugar que a mí me tocó después, con Andrea en Contradanza. Al año siguiente volví a dar la prueba y ahí sí quedé”, cuenta la joven. No deja de sonreír en ningún momento cuando trae a la vida ese recuerdo.

—¿Sabías lo que era la danza contemporánea antes de presentarte a esta prueba?

—No sé si hoy en día sé lo que es la danza contemporánea —responde entre risas—. Yo quería bailar. No tenía mucha idea de lo que era la danza contemporánea pero sabía que nunca me gustó esa cosa onda “coreo”. Me interesaba algo más expresivo. A partir del trabajo con Andrea empecé a conocer.

Por otro lado, existe también el Fondo de Estímulo a la Formación y Creación Artística (Fefca), creado a través del artículo 507 de la ley 18.719, de diciembre de 2010. Esta ley asigna a la Dirección Nacional de Cultura del MEC partidas anuales con destino al estímulo de formación y creación artísticas. Las becas, que se instrumentan en seis categorías —letras, audiovisual, danza, música, artes visuales y artes escénicas— han premiado a lo largo de los últimos años a diversos artistas de la danza contemporánea con fondos de incentivo. “Es un premio a la trayectoria, a todo lo que luchaste, a todas las semillas que

sembraste”, explica Arobba, una de las artistas que recibió este premio en 2014.

Gran parte de los entrevistados para este trabajo recibieron, desde 2012 a la fecha, becas del Fefca: a Arobba se suman Besuievsky, Varela, Cubas, Martinelli, Inthamoussú, Turenne, Naser, Valeta y Sofía Lans. “Eso también es un sueldo”, destaca Lucía Valeta. “Es plata para poder trabajar y poder hacer otras cosas para generar dinero, porque realmente generar dinero con creaciones o con docencia no es tan fácil”, explica.

En 2014 el INAE, un instituto dependiente del MEC que promueve políticas públicas para las artes escénicas, ha organizado diversas actividades para la danza, entre ellas la realización de las primeras Jornadas de Trabajo para la Danza Uruguaya, que se desarrollaron durante el 25 y 26 de abril. En ellas participaron distintos actores del sector que entablaron diálogos sobre temas como políticas públicas y sustentabilidad, educación, creación, investigación, gestión y producción de la danza, en un proceso de reflexión conjunta.

El INAE también lanzó en ese año la convocatoria para el primer Laboratorio de Residencia Artística (Labra), que se hizo en Maldonado. El proyecto, realizado en asociación con Agadu, el Sodre y la Escuela de Danza de Maldonado, tiene como objetivo la “promoción, desarrollo e investigación de residencias artísticas”, buscando “dinamizar instancias de encuentro entre aristas nacionales y extranjeras que favorezcan la reflexión sobre sus estructuras metodológicas, así como el desarrollo de temas específicos” (INAE, 2014, p. 7).

Arobba tiene varios motivos para alegrarse este año, porque también fue una de las ganadoras de esta residencia artística. “Me voy a Maldonado y son como unas vacaciones para mí. Voy a estar solo para pensar en eso, no tengo que ir al super, no tengo que cocinar, no tengo que dar clases, estoy solo con otros colegas pensando para poder avanzar y evolucionar en el trabajo personal y en el trabajo en conjunto”, dice con alegría, y destaca que este tipo de proyectos son muy importantes para fomentar el intercambio y el pensamiento entre los artistas. “Si no terminás siendo un obrero que ponés un ladrillo atrás de otro y no hacés nada más que eso”.

Asuntos pendientes

Si bien han sido grandes los cambios que ha experimentado la danza uruguaya en los últimos diez años, todavía hay algunos deberes. El más importante de ellos probablemente sea la apertura de una carrera universitaria en danza, una preocupación compartida por todos los géneros, no solo el contemporáneo.

La lucha por la creación de un departamento de danza en la Facultad de Artes de la Universidad de la República (Udelar) comenzó hace 14 años, en el 2001, cuando un colectivo de personas vinculadas a la danza empezaron a plantear la necesidad de que existiera una licenciatura a nivel universitario para formar en investigación y teoría.

Luego de un par de años de trabajo, en 2003 este colectivo, denominado Danza en la Udelar, logró que se implementara un plan piloto de la carrera en la Escuela de Música del Uruguay, que perduró hasta 2005. Se suponía que de ese plan, redactado por Verónica Steffen y Teresa Trujillo, iba a emerger algo así como una licenciatura en danza, pero eso no ocurrió. Según alegaron las autoridades de la Udelar, la principal traba fue en materia de recursos. El colectivo de la danza coincide, no obstante, en que lo que trancó la licenciatura fue la falta de voluntad política.

“Yo después del fracaso del plan me pregunté muchas cosas. En Uruguay está siempre el tema de ser un país tan chico, con poca gente. Eso a veces te define mucho más las situaciones que todos los cuestionamientos y la teoría que hacemos”, dice Steffen, bailarina de 57 años con una destacada trayectoria en contemporáneo, principalmente en grupos como Babinka o Contradanza. Actualmente se reconoce “algo alejada” de la danza y dedicada a otras técnicas corporales como el Pilates. Mientras su gata gris, Pina –bautizada así en honor a la famosa bailarina alemana Pina Bausch, de la que se declara admiradora ferviente– se pasea entre las piernas, Verónica recuerda el proceso ya no con frustración, sino con una cierta aceptación cansina de quien asume una derrota.

“Los hechos demostraron que era muy complicado, que si políticamente no hay un acuerdo claro por más esfuerzo que se haga no va a pasar nada”, afirma.

En su momento, Steffen consideraba que el proyecto era fundamental para el desarrollo de la danza en Uruguay, sobre todo “porque el nivel universitario te da un diferencial”. Sin embargo, hoy en día se pregunta si iniciativas como la División Contemporánea del Sodre no tienen más sentido para la realidad uruguaya que una licenciatura universitaria en danza. “Estos otros espacios como el Sodre y el IPA no son lo mismo, pero de pronto son algo más concreto a nivel laboral. En un momento la realidad te muestra que capaz hay algo de contexto, de lo que se necesita para el país”, reflexiona.

Con los años, las conversaciones y negociaciones por la carrera en danza fueron pasando a manos de otros actores. Lucía Naser es una de las que hoy en día sigue involucrada con ese proyecto. “En términos regionales somos el único país que no tiene una licenciatura en danza a nivel universitario. Ningún otro país de América Latina tiene esa realidad”, explica Naser. “Ha sido un proceso muy arduo, de mucha lucha, y no es que hayamos bajado los brazos pero ante la evidencia de que no tenía un camino de resolución –porque obviamente no es un problema presupuestal, acá hay un problema político muy fuerte– el ímpetu ha disminuido”.

Cuando habla del tema, Carolina Guerra –otra de las involucradas en la iniciativa Danza en la Udelar– como un acto reflejo apoya la cara en las manos. “La eterna lucha por la danza en la Universidad”, dice con hastío. “Se sigue trabajando y se siguen teniendo reuniones pero con menos intensidad”, manifiesta. Considera que el proceso está en una especie de meseta y no se sabe mucho hacia dónde va a continuar.

En un escenario ideal en el que existiera la licenciatura, esta se encargaría de formar a los investigadores y creadores, el IPA a los docentes y la Escuela del Sodre a los intérpretes de danza contemporánea. El gran inconveniente de no contar con ella es que los actores de la danza no tienen un título profesional que los respalde. “Yo no puedo acceder a ningún master, ni a ningún doctorado, porque no tengo título”, señala una muy molesta Florencia Martinelli. “Eso es un desastre para la gente que se quiere formar ahora, pero también para todos los que eventualmente tendríamos, por méritos, el derecho a tener ese título”.

La creación de una compañía nacional de danza contemporánea, subvencionada por el Estado y que trabaje con un elenco de intérpretes fijos, como tienen varios países del mundo, es otro de los asuntos pendientes que generan debate en el sector.

Para algunos, poder concretar ese objetivo sería un sueño cumplido, por ejemplo para el director de la División Contemporánea. Inthamoussú cree que sería “ideal” que esto existiera pero señala que para ello es necesario contar con bailarines de un alto nivel. “Esta primera generación tiene que tener ese nivel técnico para funcionar en formato de una compañía profesional”. Esa es la gran “responsabilidad” de la Escuela.

Existen en Uruguay algunos grupos que trabajan con el formato de las compañías, pero sin el subsidio estatal. Una de las más destacadas es la que dirige Arobba, la compañía independiente Gen Danza. El inconveniente es que los gastos que implica montar un espectáculo hacen que muchas veces sea imposible que los bailarines tengan un sueldo fijo.

Si en el futuro se abre una compañía estatal, el gran debate residirá en qué sucederá con el trabajo independiente que ha caracterizado a este arte en Uruguay. Será necesario articular ambas formas de trabajo en un marco de colaboración o al menos de coexistencia. Para Besuievsky esto es posible, porque el trabajo independiente y el de una compañía “no son contradictorios”, al contrario, “se retroalimentan”. “El pertenecer a una compañía significa estar muchas horas dedicado a esto, bien pago –o por lo menos pago–, en un trabajo que luego hará que esa persona crezca” y enriquezca los otros proyectos en lo que se involucre, considera.

El trabajar en una compañía significa, además, un empleo fijo en una actividad que lo es todo menos estable. Para algunos, sin embargo, es necesario pensar en formas de dignificar la remuneración del trabajo en danza contemporánea que vayan más allá de la existencia de una compañía. Una de las ramas más problemáticas en este sentido es la docencia. “A veces me pagan \$280 la hora por dar clase”, cuenta Martinelli. “Está estipulado que es así, y sin embargo yo tengo una trayectoria de 20 años; quiero ganar otra cosa”.

La identidad en movimiento

El Teatro Victoria, ese pequeño y viejo recinto escondido en Río Negro y Mercedes, se va llenando de a poco de gente. Los bailarines ya están en escena mientras los espectadores se van acomodando en sus localidades, tratando de esquivar los clavos salidos de la desvencijada platea. Una tenue luz azul violácea ilumina el escenario, donde se paran diez bailarines vestidos de blanco, intercalados por algunos paneles verticales que los separan. Los intérpretes calientan sus cuerpos, cada uno a su manera, mientras que de fondo se escucha amplificadas una grabación de sus propias voces, presentándose a sí mismos. La obra se llama *Exhibidos*. Es un proyecto del grupo Danza Laboratorio que pretende investigar desde lo coreográfico cómo los medios de comunicación masiva muestran a las personas, y reflexiona sobre aspectos como la identidad y los vínculos detrás y delante de las pantallas.

¿Tiene la danza contemporánea uruguaya características que la identifiquen y la distinguen de la danza de otros países del mundo? ¿Puede decirse que un arte de lenguajes tan diversos y variados tiene una identidad? ¿Qué es, ante todo, la danza? “La danza es movimiento. A esto le podemos decir la danza del café”, dice Arobba mientras revuelve el contenido de su taza. Figueroa aporta una idea similar: “Cualquier movimiento y cualquier palabra puede ser danza. Lo que lo convierte en danza es la actitud que tenés cuando lo estás haciendo”.

Sin embargo, llegar a una definición de qué características tiene la danza contemporánea que se hace en Uruguay es bastante más complejo. “No creo que todo lo que se enmarca hoy dentro de la danza contemporánea en Uruguay sea danza contemporánea, pero así se nombra y para mí está bien”, considera Sofía Lans, una joven de 20 años que ya cosecha una carrera notable para su corta edad.

Los entrevistados coinciden en que la danza contemporánea uruguaya tiene características que la distinguen pero, por lo general, no logran llegar a una definición de cuáles son. Como si esas características fueran algo tácito, una cuestión de base en todas las creaciones que no se expresa en palabras. “Hay algo con el hecho de que esta danza la estamos haciendo acá, y de que somos

cuerpos que estamos acá, en Uruguay, y no en Ginebra. Tiene que haber alguna singularidad”, expresa Naser, casi con frustración por no poder identificar exactamente esa singularidad.

“Hay muchas maneras de hacer danza en Uruguay, hay muchas corrientes. Veo más la diversidad que alguna característica en particular”, afirma, por su parte, Florencia Varela. Sin embargo, observa una “característica energética uruguaya” que se repite. Para explicar ese concepto, hace una pausa y mira al techo, absorta en sus pensamientos. Un silencio de unos segundos se cierne sobre el living de su casa y nos separa por un momento. “Tiene que ver con la forma de vida que tenemos”, dice por fin. “Con las características climáticas de la tierra que habitamos, la forma en que fuimos criados, la característica de país pequeño, muy abierto hacia la energía del agua, muchos ríos, mucho mar, y con esa cosa de la melancolía y de las otras emociones que se despiertan a partir de la melancolía”, añade.

Para Inthamoussú, la danza uruguaya “es tan diversa como coreógrafos hay. Eso está buenísimo porque habla de una variedad de identidades. El no tener una identidad uruguaya tan arraigada nos habilita a tener esa identidad líquida”, agrega, recordando el concepto de la identidad en la modernidad líquida del filósofo polaco Zygmunt Bauman. “Cada uno tiene una preocupación de lo que le interesa mostrar en escena, todo el mundo tiene un interés particular por ciertos temas y otros no te interesan nada”.

Tamara Cubas, por ejemplo, no tiene reparos en reconocer cuál es el tema que más le interesa. En el caso de *Multitud*, la artista explica que “lo más complicado de la obra es cómo te relacionas con lo que está pautado, porque si todos no seguimos lo pautado generamos un boicot, y no es esa la idea”. El fundamento del proyecto es “cómo te relacionas con el poder”, resume. En otra de las producciones que realizó en 2014, *Puto gallo conquistador*, una obra que la llevó de gira a Portugal, el *leitmotiv* pasa por temas como la colonialización, el pasado prehispánico, la fusión, el mestizaje y la pregunta por cómo sería des-colonizarse.

La obra, que se exhibió en la Zavala Muniz como parte del ciclo Montevideo Danza, presenta a cinco bailarines-creadores dirigidos por Cubas que exploran

en escena los lugares más primitivos e inesperados del alma humana. Las pulsiones dominan escenas crudas y agresivas. Lo que se ve no es agradable. *Puto gallo conquistador* moviliza desde lo perturbador.

Una tela blanca en el piso oficia de escenario para los intérpretes, que pasan la mayor parte del tiempo en posición cuadrúpeda o bien al ras del suelo. Se mueven de manera independiente pero conectada, como sin ver al otro pero igual percibiendo su presencia, contagiándose de sus movimientos. Arquean las espaldas, respiran con violencia. Reptan por el suelo cual animales. Babea. Miran el vacío con las bocas abiertas en medio de la escena oscura.

La obra, de una hora de duración, transcurre con un ritmo lento, atravesada por momentos de quietud, casi de inercia, que parecen durar una eternidad. En muchos fragmentos lo único que se escucha es silencio. En otros se percibe de fondo un sonido lejano y distorsionado. Sonidos metálicos, rítmicos, hipnóticos acompañan el reptar lento y casi poseído de los intérpretes, que cada tanto se ve interrumpido bruscamente por movimientos más crudos y salvajes. Golpes de puño en el piso, gritos desesperados, sonidos guturales y gruñidos completan la escena sonora.

En este caso, también hay una fuerte investigación en el relacionamiento con el poder, abordado desde un punto de vista diferente que en *Multitud*. “A mí hay temas que me pueden durar diez años y quiere decir que todavía me despiertan preguntas”, expresa Cubas. “Esto del poder es el tema que a mí me interesa, cómo nos relacionamos con el poder, cómo no victimizarse. Cuando caemos en *Puto gallo conquistador* con esta temática de la occidentalización, de la colonización, está absolutamente en ese territorio”.

Si bien definir la esencia de la danza contemporánea uruguaya no parece una tarea sencilla, algunos artistas lograron encontrar características particulares que, aunque no conforman una identidad sólida y reconocible, sí ayudan a aclarar el panorama. “Es una danza muy conceptual, que no le da importancia a la técnica y que de hecho involucra mucho a gente que no tiene formación en danza”, considera Carolina Guerra. Es, además, para esta creadora, una danza “bastante guerrera”, en el sentido de que “no hay mucho, pero se hacen buenas obras igual”. En lo escénico es “despojada”, casi no utiliza escenografía

ni se vale por lo general de plataformas como el video o las proyecciones. “Para mí es una danza abierta e integradora”, resume.

Los entrevistados coinciden en general en la característica de abstracción que menciona Guerra, aunque, dentro de un panorama muy diverso, también se ven obras realizadas más desde lo físico y menos desde el concepto. Para Turenne, la danza contemporánea que se hace en Uruguay es “bastante reflexiva, piensa a la danza misma adentro de la escena”. También la considera “minimalista” y tendiente a alinearse con la corriente de la danza neutra, es decir, “una danza sin expresión, que trata de convertir al cuerpo en un objeto, en un lugar de estudio, sacándole toda característica de personalización”.

Algunos ejemplos de estas características pueden verse de forma muy clara en la obra *Tal*, de Carolina Silveira. En ella, el piso de la Zavala Muniz se convierte en una pizarra en la que una persona, vestida completamente de negro y con el rostro cubierto, escribe con tiza. El público entra y se acomoda en las cuatro plateas dispuestas en forma circular que rodean el escenario-pizarra, mientras el sujeto de negro escribe en silencio, como si no se percatara de la presencia de otros. No deja de escribir hasta que llena todo el piso cuadrado de la Zavala de texto, empezando por los bordes y continuando en forma de espiral. Una vez que ocupa todos los espacios en blanco, se para en el centro mismo y las luces bajan.

En las siguientes escenas, el intérprete de negro se arrastra, camina y baila sobre las palabras, borroneándolas e impregnándose de ellas. No hay ningún otro elemento a la vista más allá de su cuerpo y el texto escrito. Tampoco hay música, solo una voz en *off* que habla, recita, susurra y de a momentos canta. La voz y la presencia del personaje de negro –al que luego se le van sumando otros cuatro sujetos iguales– dialogan entre sí atravesados por el trazo de la tiza en el suelo y por el trazo de los cuerpos.

Los hacedores de danza coinciden en que el nivel conceptual de las obras de danza contemporánea uruguaya es algo que nos destaca en el contexto regional. “La danza en Uruguay no tiene mucho que envidiarle a la de otros lugares”, considera Guerra. “Acá la danza contemporánea tiene mucha fuerza, mucha más que la moderna. Eso es raro para un país de Latinoamérica. La

mayoría se quedó más en la moderna que en la contemporánea”, explica la creadora, y pone a Perú, Bolivia, Chile, Colombia, Venezuela y México como ejemplos de esto.

Guerra cree que la falta de formación pudo haber incidido en este hecho, como una respuesta de resiliencia ante la adversidad. “Las obras uruguayas están al mismo nivel conceptual, teórico, que puede estar una obra en Europa. O de Brasil, que también es un lugar que tiene bastante desarrollada la danza contemporánea”.

Dada su experiencia como exdirector del Fidcu, Turenne es una persona especialmente capacitada para hablar de cómo es la danza uruguaya con respecto al marco regional. El bailarín y gestor cultural coincide en que hay una conexión fuerte con la danza brasilera. “La danza uruguaya está bastante influenciada por Brasil en lo conceptual, y Brasil mirando a Europa. Hay como un triángulo de identificación muy fuerte ahí”.

No sucede lo mismo con nuestro otro gran vecino, Argentina, que está vinculada con el lado más expresionista de la danza y no tanto con el conceptual. “En Argentina pegó muy fuerte la danza teatro y la danza de Estados Unidos, que tiene que ver con técnicas como el *release*”, explica Cubas. Turenne coincide con el diagnóstico: “Si bien ahora estamos tratando de crear más lazos y puentes con Argentina, la conexión no es tan fluida”.

El lugar de la técnica en la danza uruguaya. La danza contemporánea ha sido tradicionalmente un arte independiente. En buena medida ha sido así porque nunca contó con una academia, como ahora sucede con la Escuela del Sodre, que por primera vez está formando intérpretes con determinados parámetros de exigencia técnica. Cuando Cubas habla del nivel técnico de los bailarines uruguayos, hace una comparación con Buenos Aires, una ciudad que cuenta con varias academias que “escupen” unos cincuenta bailarines por año. Y cuando dice “escupen” lo hace con un tono despectivo, como si se tratara de una industria que elaborara productos prefabricados y lanzados en masa al mercado. Cubas se asocia con una corriente de la danza que pondera más la profundidad conceptual y la investigación que el virtuosismo técnico. Para ella, esta ausencia de técnica “puede ser contraproducente o todo lo contrario”.

Pero no todos piensan igual. “Cuando vas a romper con lo establecido primero tenés que ir a lo establecido”, asegura Inthamoussú. “Mi percepción es que no se le está dando la importancia que se le tiene que dar a la educación técnica de los cuerpos entrenados. Me parece que tenemos que ir hacia ese lugar, y es el plan de estudios que defiende en esta Escuela”. Para él existe un “divorcio de la técnica” en la danza contemporánea uruguaya. “En el colectivo de la danza hay un grupo –no es todo el mundo– que le tiene miedo a la técnica”.

Martín Barceló piensa de manera similar. “Uno tiene que entender que la técnica te libera, te permite hacer cosas con tu cuerpo. La técnica está al servicio de la danza, no hay que pensarla como un condicionante”, afirma. Para él, la técnica le da al bailarín mayor control sobre su cuerpo y, en consecuencia, mayor libertad para llegar a los movimientos que quiere alcanzar. “Tú te das cuenta del que toma clases y el que no. Aunque estés solo allí parado, se nota”, dice con convicción.

Hay quienes aclaran, de todas formas, que en danza contemporánea la técnica no se concibe única y exclusivamente como el virtuosismo de los cuerpos. “Bailar no solamente es moverse, sino que es también poner en juego otras conexiones lógicas”, explica Besuievsky. En el caso del contemporáneo, entran en juego como “técnica” el desarrollo de la percepción, de la escucha, de la observación, de la sensibilidad corporal, de la conciencia del espacio y del modo de relacionarse en escena.

“Tengo que sentir que estoy agarrando algo y llevándolo contra mí. No importa qué sea, para cada una puede ser una cosa distinta”, dice la profesora Ximena Ezquerro, una bailarina de contemporáneo nacida en Tucumán, Argentina, y radicada temporalmente en Uruguay, a sus alumnas de la Escuela de Danza de Victoria Braselli. Las muchachas, acostumbradas a preparar coreografías de danza moderna y jazz, no terminan de entender el concepto y se miran entre ellas, algo confundidas.

La situación se repite cuando Ximena, que está supliendo a la profesora habitual de la clase y tiene a su cargo la preparación de una de las coreografías que el grupo presentará a fin de año, habla de aprovechar los espacios de improvisación. “Lo agarro, me lo traigo y ahí hago lo que quiera

con él, me lo acerco al cuerpo y juego. Luego lo muestro y lo tiro”, continúa diciendo la profesora, refiriéndose a un objeto hipotético e imaginario que utiliza como concepto para marcar los pasos.

“Tengo que correr y sentir que algo me frena. De nuevo, no importa qué; algo me tiene que frenar”, les dice a sus alumnas, cuatro jóvenes de entre 20 y 25 años.

—¿Y cómo tiene que quedar el pie después de esa corrida, estirado o contraído?— pregunta una de ellas.

—Es indistinto, lo importante es sentir el impulso y el pie me queda como me queda.

Los artistas coinciden en que hoy ese entrenamiento perceptivo tiene más peso en la danza uruguaya que el entrenamiento puramente físico. “Las propias personas que antes tenían una locura por estirar el pie ahora se interesan también por otras cosas”, señala Figueroa. Varela afirma que en la danza de hoy “se ve más la utilización de un concepto” por encima de la preparación del cuerpo para enunciarlo. “Eso a veces a me hace extrañar lo otro, la riqueza de lenguaje en el cuerpo propio, no solo en el terreno del lenguaje y de las ideas”.

Para Varela, hoy en día la impronta técnica es mayor que hace 15 o 20 años, y eso se nota en los cuerpos pero no necesariamente se traduce en las obras. “Veo cuerpos más elásticos, más disponibles, pero también veo que a veces no se aprovechan”, señala. Steffen también piensa que en la danza de hoy se ven “muchas ideas buenas y fallas en la ejecución”. Si bien considera que el manejo de las técnicas está “muy dejado de lado”, cree que en la comunidad de la danza hay conciencia de eso y que en muchas ocasiones se hace a propósito. “Se hace como un juego de que no importa la técnica, pero en realidad sí importa”, opina al respecto Lucía Valeta.

Arobba se considera a sí misma como una persona “muy de la técnica”. “Me gusta el rigor, me gusta ser muy limpia y muy precisa. No soy una persona que haga las cosas más o menos”. Sin embargo, destaca que a veces la técnica no lo es todo a la hora de transmitir un mensaje. “Hay gente que está entrenada y sin embargo no te transmite un pomo. En cambio, a veces ves a otro que no

tiene formación super profunda en técnica pero que se paró, hizo una respiración profunda, levantó la mirada... y te mató”, dice con una sonrisa, imitando los movimientos que describe. Para ella, “la prueba está en la conexión que lográs o no con el público”.

Quién hace y quién mira

Del otro lado del escenario hay un mundo distinto: el mundo de quien va a los espectáculos. Este arte se ha caracterizado, tanto en Uruguay como en el mundo, por un público interno: la danza que ve a la danza. Sin embargo, es una tendencia que está cambiando. Si bien todavía gran parte del público es entendido del tema o está relacionado con él, en los últimos tiempos la danza contemporánea está invitando a público externo a acercarse. Los ciclos, sobre todo los del Teatro Solís, han contribuido fuertemente a esta tendencia. “Antes salías al escenario y cuando mirabas la platea los conocías a todos. Hoy no es así. Hoy salís al escenario y decís “¿y estos quiénes son?”, dice Arobba, que considera que este fenómeno es “inédito y genial”.

Inthamoussú –que, como otros tantos bailarines contemporáneos, se formó inicialmente en ballet– considera que existe un efecto arrastre del éxito del Ballet Nacional del Sodre (BNS) de Julio Bocca que “salpicó a toda la danza” y generó nuevos públicos. “Lo pongo en mi propia experiencia, yo le monté obras al Ballet y fueron 20.000 personas, y no todos conocían mi trabajo. A partir de eso empezaron quizás a ir a ver otras cosas que hago por fuera del BNS”.

Para Naser es evidente que la cantidad de público ha crecido. Sin embargo, no considera tan obvio que se haya diversificado. Bailarina, creadora, investigadora, docente y crítica de danza, además de socióloga y magister en Artes Escénicas, a sus treinta y pocos años Naser es ya una de las teóricas de la danza referentes en Uruguay. Sentada en un rincón de la planta baja del Auditorio Nacional Adela Reta, un viernes en que el Ballet Nacional del Sodre interpretaba *El Mesías*, Lucía conversa sobre danza, arte, identidad y políticas públicas, entre ruido de pasos y voces.

“No quiere decir que por aumentar el número de espectadores de la danza por año estés pluralizando el campo”, afirma. A su criterio, si bien ha habido políticas que han apostado a crear nuevos públicos, no es posible calificar en qué medida han rendido frutos. “Están las intenciones y los objetivos por un lado y está el cómo eso está funcionando en la realidad por otro”. Se refiere específicamente a los fondos que permiten llevar espectáculos al interior, una apuesta de los Fondos Concursables que fue especialmente fuerte en el primer quinquenio de gobierno frenteamplista.

“Yo creo que no basta con ir a poner un espectáculo a la ciudad de Soca y decir que eso es formación de público”, asegura, implacable. Considera que al dirigirse a un público que no es el mismo que el de Montevideo es necesario pensar en ciertos “dispositivos de mediación” que permitan adaptar la obra al contexto.

A Naser le preocupa la dificultad en la formación de público para la danza contemporánea. “A veces se presenta esta respuesta, medio facilista, de que es un lenguaje inaccesible y que lo hacen solamente para unos pocos entendidos. Pero el ballet también podría haber derivado en un lenguaje que terminara así”, asegura, destacando que es necesario pensar cuáles son los aspectos que hacen que en otros lenguajes artísticos haya comunidades más diversas. Cuando menciona esto último hace una pausa y, volviendo sobre sus palabras, agrega: “Y en realidad habría que preguntarse, ¿son más diversos los públicos de otros tipos de danza? Quizá el público que va a ver ballet sea más numeroso pero, ¿será tanto más diverso?”.

Lucía señala a su alrededor. Lo que se ve, por sobre todo, es una cantidad de señoras mayores, vestidas y maquilladas coquetamente, arrastrando con clase sus bastones y conversando. Es cierto que no hay mucha más variedad allí, en ese hall repleto de gente, que en la Zavala Muniz durante una de las obras del ciclo Montevideo Danza. Luego de la pausa para observar, Naser continúa con sus cuestionamientos: “¿Cuáles son los códigos de recepción que están mediando entre una obra de ballet y su público que dan la sensación de que es más fácil de entender y más accesible?”.

Uno de los principales problemas a los que se enfrenta la danza contemporánea es el alto nivel conceptual que manejan muchas de las obras. Esto genera que, en ocasiones, se vea desde afuera como un lenguaje hermético e incluso elitista. Florencia Varela dice al respecto que hay espectáculos “tan focalizados en el proceso de la creación que a veces están en un *work-in-progress*, en un proceso que no está acabado como obra”. En muchos casos no intenta de hecho ser acabado, sino que busca “generar una apertura para discutir entre otros creadores e ir creando una corriente analítico-estética, de pensamiento y de acción. Eso está muy bien porque genera teoría, pero también deja a la persona común medio afuera de la experiencia”, opina.

Inhtamoussú señala, por su parte, que la danza contemporánea está en un momento “muy bueno” en cuanto al público que se está acercando, pero advierte que es necesario “cuidar” ese público porque “así como lo estamos ganando lo podemos perder enseguida”. “Yo a veces veo espectáculos que me aburren muchísimo porque me parece que tienen un nivel conceptual muy alto pero que necesitás un manual para entender lo que están planteando, y eso desconecta”, asegura el creador, convencido de que uno de los factores causantes de esto es el bajo nivel técnico de los bailarines.

Para Martín Barceló, cuando la danza es tan abstracta y conceptual “se vuelve algo muy cerrado, muy para el bailarín”, que provoca que el público externo piense que el contemporáneo es “tírate al suelo y convulsiona”. En el momento en que dice esto, su madre entra fugazmente a la cocina.

—Sí, a veces parece que estuvieran convulsionando. A veces yo no entiendo, yo hago el apoyo pero no entiendo lo que hacen— dice risueña para, acto seguido, desaparecer en el apuro de las mañanas. Dicen que una imagen vale más que mil palabras y esa frase dicha al pasar es más representativa del punto en cuestión que las más de diez horas de entrevistas que conforman este reportaje.

Para Lilén Halty, otra bailarina de la generación de Barceló, existe en la danza contemporánea uruguaya un “miedo a los *clichés*”. “A veces pareciera que usar música es *cliché*, o que la coreografía armada es un *cliché*... como si se pensara que es lo fácil. Cuando realmente es emocionante, cuando se hacen

juegos de luces o cuando los bailarines exploran por el lado más emocional, más de entrañas, se considera efectista... Tal vez sí, ¡pero por lo menos la obra te deja algo!", dice la joven, determinada a creer que hay otras formas de hacer danza contemporánea además de las que se ven hoy.

Lilén piensa que a veces desde la danza contemporánea misma se asume que las manifestaciones escénicas aptas para todo público son otros estilos de danza. "¿Y por qué no esta, por qué no la contemporánea?", se pregunta. "¿Cómo se podría hacer para no necesariamente entrar en lo vendible pero sí llegar a todo el mundo? Para mí se puede y es una de mis metas".

Sofía Lans, otra de las creadoras jóvenes entrevistadas para este reportaje, cree que hay obras que "pecan de hermetismo" porque "en realidad no están diciendo nada", y en ese caso el problema no es del espectador sino de quien está haciendo dicha obra. "Vos transmitís lo que laburaste, y si en realidad no laburaste nada, no transmitís nada".

Como todo lenguaje artístico contemporáneo, este tipo de danza le exige algo al espectador. Le exige un proceso, una participación activa para la decodificación del mensaje. En contemporáneo las obras proponen una experiencia que no sea meramente estética, sino que implique una elaboración de pensamiento con respecto a lo que se ve en el escenario. Buscan generar un espacio donde artista y espectador se puedan relacionar. "Todo aquello que venga a romper, a correr, a modificar lo que supuestamente debías ver genera un trabajo desde el espectador", explica Lans. En ese sentido, la danza contemporánea no está hecha para que el espectador se sienta cómodo.

"Participar quiere decir elegir cómo me relaciono, hasta aburrirte. Está bien que te aburras. Creo que el mismo [Roland] Barthes decía que el aburrimiento es maravilloso porque es el momento que el tipo se conecta con sí mismo", dice Cubas, quien se alinea con la postura "de que el otro no sea un mero consumista". El espectador puede elegir no participar si así lo desea, pero para que el intercambio siembre semillas –para que "la cosa acontezca", dice Cubas– conviene predisponerse a formar parte.

Al público no experto en el tema puede llevarle varias visitas al teatro caer en la cuenta de que no siempre es necesario entender una obra de danza contemporánea. Se trata de una experiencia, estética, de pensamiento, de vinculación, que no necesariamente tiene que ser aprehendida desde lo racional para ser disfrutada. “A veces no importa no entender nada. A veces uno puede no entender de qué se trata algo y quedar maravillado igual”, opina Arobba.

Pero en el mundo vertiginoso del *tuiteo* y el *scrolling* permanente, las propuestas escénicas que se niegan a servir un mensaje ya digerido son difíciles de vender. “Estamos acostumbrados a un tipo de entendimiento y de percepción del mundo de que lo que vos ves lo tenés que entender, lo tenés que poner en una estructura mental, entonces el no entender también genera cierta incomodidad”, afirma Guerra, quien considera que la distancia que pone la danza contemporánea para con su público se debe en parte a este factor, que es parte de su esencia.

Nuevas realidades, nuevas preguntas

Formaciones públicas y privadas, más espacios, más fondos públicos, más financiación privada, más público y público más diverso, mayor proyección a nivel internacional. Todos estos elementos han entrado en juego y han cambiado a la danza contemporánea uruguaya, desde afuera y desde adentro. Sin embargo, plantean también paradojas con respecto a la filosofía de base de este arte tan libre e independiente: ¿Hasta qué punto se puede institucionalizar la danza contemporánea? ¿En qué medida pueden aplicarse a ella las lógicas que se aplican a otros espectáculos culturales masivos?

Lucía Naser es una de las tantas que se hace estas preguntas. “La danza contemporánea ha tenido un crecimiento bastante grande en los últimos años, sobre todo en término de los espacios institucionales que ha ganado”, reflexiona la creadora. Su formación y su perfil teórico se nota en cada palabra que dice. Su vocabulario es académico pero claro. Su discurso, reflexivo pero crítico. A Naser le preocupa especialmente la falta de estudios sobre los

cambios que está atravesando el sector. Mientras el Auditorio del Sodre empieza a llenarse cada vez más de gente, conforme se acerca la obra de inicio de la función de *El Mesías*, Lucía confiesa su satisfacción por la entrevista. “Me alegra que haya gente que tiene un interés por ver qué está pasando, porque estamos a ciegas con respecto a un montón de cosas”.

Para ella una de los aspectos que dificulta las definiciones en danza contemporánea es el “amplio espectro” de su lenguaje. “En ballet sabés hasta cuándo una obra es ballet y cuando no, pero la danza contemporánea tiene ambigüedades que son parte de su espíritu”. De pronto se detiene en esa frase, como rumiando una reflexión, como buscando explicar cómo se ubica esa filosofía en los espacios institucionales ganados por la danza contemporánea. “El lugar de la ambigüedad quiere decir ‘bueno, acá está el límite, quiero borrarlo, quiero cuestionarlo’. La cuestión está cómo asumimos como arte y como artistas que estamos en ese lugar paradójal”.

Los hacedores de danza contemporánea son en general gente muy pensante. Sobre todo quienes se dedican a la creación. Son personas que con frecuencia están mirando y reflexionando sobre el mundo para después volcar esa reflexión en un proyecto concreto. Tamara Cubas puede enmarcarse sin dudas en esta definición. Reconocida por sus compañeros como una de las creadoras más destacadas de su generación, Cubas, de 41 años, cree que la respuesta a cómo institucionalizar la danza contemporánea sin violar su espíritu reside en adoptar una actitud “cínica”, de “aprovecharse” de la institución pero no dejarse aprovechar. “Jugar con ella para seguir conservando tu libertad”, resume.

“Siempre es complejo de instrumentar y regularizar todo lo que tiene que ver con la creación desde lo público”, explica, con su voz pausada y grave. Frente a ella reposa una laptop en la que estaba trabajando antes de que comenzara la entrevista. Además de ser una apasionada de la danza y la investigación, Tamara trabaja en programación. Es curiosa la mezcla de esos dos perfiles, arte e informática, teniendo en cuenta que, por la forma en la que expresa sus pensamientos, bien podría pasar por una académica o hasta una filósofa. “¿Cómo hacés para que la institucionalización no termine coartando u homogeneizando la creación? Ese es el gran problema y el gran peligro. Yo

asumo que estamos en un momento de inyección como para poder sentarse y evaluar ese problema”.

En el caso de Carolina Guerra, su postura ante la dicotomía libertad-institucionalización parte de un lugar un poco más complejo. Bailarina y creadora, es también docente en las divisiones Contemporánea y Folklore de la Escuela Nacional de Danza. Confiesa, sin embargo, que el planteo por la institucionalización de la danza contemporánea le genera “un tremendo problema”. No puede evitar pensar que “cualquier formación pública va a generar un marco, una visión, una manera de hacer”. Su principal inquietud está en el énfasis que pone la Escuela en la formación técnica, algo que, a su criterio, no interesa demasiado en la danza contemporánea en Uruguay. “Creo que lo que va a generar es una danza contemporánea más comercial”, dice.

¿La paradoja del asunto? La materia que dicta Carolina en la División Contemporánea es Técnica. Asegura, sin embargo, que con sus alumnos es muy clara en su posición de cuestionar el papel de la técnica y recuerda, además, que son chicos del primer año, que más adelante tendrán profesores “con un enfoque distinto”. Según Guerra, en la Escuela hay alumnos “que tienen un interés por lo creativo” y también otros “que son muy buenos técnicamente pero que en realidad no les interesa mucho pensar la danza”. “Supongo que los más técnicos se organizarán en compañías y que los otros seguirán manteniendo la faceta más independiente”, comenta. Sus palabras delatan cierta preocupación por el futuro.

Otro aspecto que genera cierta inquietud entre los artistas es la concepción de la danza como producto. Es una cuestión que se esboza en la mayoría de las entrevistas, aunque en ninguna tan claramente como en la charla con Carolina Besuievsky. Con los minutos contados –una clase la aguarda–, en un café despoblado pero ruidoso, Besuievsky acerca su preocupación por una novedad que se está viendo en los últimos tiempos, que ella define como un cambio en “el valor de la autoproducción” de la danza contemporánea.

“Hoy por hoy, en la comercialización y en la forma de mostrar lo que uno hace, entra mucho el ‘¿cuánto puedo vender con esta obra?, ¿cuánto puedo viajar?’. El factor de la comercialización está muy metido. En ese sentido la danza ha

cambiado mucho”, agrega Besuievsky, una de las figuras más reconocidas de la danza contemporánea uruguaya. El riesgo, a su juicio, es que este énfasis en la comercialización del arte entre en conflicto con la calidad de los procesos. “A mí a veces me parece que hay toda una máquina que va en desmedro de la producción más profunda y sutil”, plantea.

Una de sus compañeras de antaño en Contradanza, Andrea Arobba, tiene otra visión del asunto. Para ella las nuevas lógicas de comercialización de la danza pueden y deben ser aprovechadas para potenciar la generación de contenidos. “Antes siempre se concebía al arte y al capitalismo separados; ahora estamos empezando a lograr que el arte y el capitalismo se empiecen a cruzar. El propio capitalismo quiere más contenido, y eso es buenísimo para los artistas”, comenta Arobba. “Tenemos que empezar a vender el arte”.

Antes de esta era de conquistas y cambios, cuando los creadores no disponían de fondos externos para realizar sus investigaciones y proyectos, los tiempos dependían única y exclusivamente de ellos mismos. Ahora, con la introducción de un tercero que aporta el diferencial económico, se suma un elemento nuevo a la ecuación: los fondos ponen plazos que limitan a veces los procesos de creación. “Ahora los dineros permiten contratos y los plazos se han acortado un poco, lo que es buenísimo para generar más cantidad de proyectos”, explica Varela. “Pero esto tiene un problema también: al ser cortas las producciones, los procesos de investigación también se acortan”.

Para Varela, los procesos de creación suelen tomar una especie de vida propia que a veces excede las metas del artista. “La creación te toma. Toma muchas áreas del presente y del día a día. Está en la mente, está en la fisicalidad y en la búsqueda permanente, en el diálogo con otros, en el movimiento del cuerpo y de la exploración. Es un momento que te absorbe, y está bien que sea así.”, explica con emoción la bailarina, hoy en día alejada de la creación en danza y volcada al campo de la educación somática, como maestra del Método Feldenkrais.

El futuro

Las cosas están cambiando para la danza contemporánea, un arte que ha sido tradicionalmente independiente y que ahora tiene, para bien o para mal, cada día más a la institución de su lado. Los impulsos desde dentro de la comunidad de la danza y el cambio en las políticas culturales –presente en la inyección de dineros estatales pero también en la voluntad de dedicar nuevos espacios a la danza contemporánea– plantea un futuro esperanzador pero también nuevos desafíos y debates.

La comunidad de la danza contemporánea es, por lo general, optimista con respecto al futuro. Si bien aún es largo el camino a recorrer para llegar a una verdadera profesionalización de la danza, hay fe en que el escenario se seguirá desarrollando y en que lo construido hasta ahora servirá como plataforma para continuar creciendo y continuar pensando a la danza, desde adentro y desde afuera.

Sin embargo, para eso la danza contemporánea tendrá que adaptarse a nuevas lógicas, entre ellas a cómo convivir con la institución sin perder su carácter rupturista, cuestionador e independiente. Esa búsqueda, a veces personal y a veces colectiva, desembocará en caminos distintos para cada creador y cada proyecto. En cierta forma, el relativismo que caracteriza a este arte en sus modos y filosofías puede ser un buen aliado en este desafío: no importa cómo, si funciona es válido.

Hay puntos críticos que dividen las aguas entre los hacedores. Hay quienes consideran que se debe abrir la danza al público masivo, trabajar la formación técnica y alinearse con la institución para disparar el auge del sector. Otros, por su parte, piensan que el llegar al público masivo no tiene que ser un objetivo para la danza contemporánea, que el trabajo conceptual y perceptivo debe primar por sobre el físico y que la labor independiente es la que más se alinea con la filosofía de este arte. Por supuesto, no todo es blanco o negro. Hay también matices, subjetividades y formas personales y únicas de relacionarse con cada uno de los aspectos que hacen a la danza.

Por sobre todo, lo importante es que el colectivo de la danza es consciente del momento que está viviendo y de los desafíos e incertidumbres que se le presentan en los próximos años. En palabras de Figueroa: “En el fondo siempre se va agrandando la ley de amor que abraza al miedo. Creo que siempre va a terminar bien. Si seguimos es porque todavía no terminó”.

Referencias bibliográficas

- Dominzain, Susana, Sandra Rapetti, Rosario Radakovich, (2009). *Imaginario y Consumo Cultural. Segundo Informe Nacional sobre Consumo y Comportamiento Cultural, Uruguay*. Montevideo. Centro Cultural de España.
- Instituto Nacional de Artes Escénicas (2014). Plan 2014. Recuperado de http://www.inae.gub.uy/innovaportal/file/53752/1/carpetapresentacion_2_de_julio.pdf (02/11/2014).
- Ministerio de Educación y Cultura (2014). Presentación de los primeros datos sobre imaginarios y consumos culturales - Uruguay 2014. Recuperado de http://cultura.mec.gub.uy/innovaportal/file/59075/1/graficos_conferencia_de_prensa_2014-v-1_2.pdf (23/10/2014)
- Naser, Lucía (2009). “Danza contemporánea uruguaya: una perspectiva, varios recortes”. Ponencia expuesta en el marco del programa Plataforma de la Dirección Nacional de Cultura. Montevideo.
- Pérez Buchelli, Elisa, Pablo Muñoz Ponzó (2011). *Primas Hermanas. Proyecto de investigación en danza moderna y contemporánea*. Montevideo.
- Pérez Buchelli, Elisa (2013). “Itinerarios de la danza independiente durante la última dictadura en Uruguay”. Avance de investigación presentado como ponencia en las Jornadas de investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-UdelaR. Montevideo. Recuperado de http://www.academia.edu/8580693/Itinerarios_de_la_danza_independiente_durante_la_%C3%BAltima_dictadura_en_Uruguay (28/05/2015)

- Saad Saad, Anuar (1999). “El periodismo literario (o la novela de no ficción)”. *Sala de Prensa*. Recuperado de <<http://www.saladeprensa.org/art83.htm>> (24/06/2014)
- Saad Saad, Anuar, Jaime De La Hoz Simanca (2001 a). “El periodismo literario”. *Sala de Prensa*. Recuperado de <<http://www.saladeprensa.org/art289.htm>> (24/06/2014).
- Saad Saad, Anuar, Jaime De La Hoz Simanca (2001 b) “El reportaje”. *Sala de Prensa*. Recuperado de <<http://www.saladeprensa.org/art289.htm>> (24/06/2014)
- Silveira, Silvana (2013). “Movimiento perpetuo”, en fascículo *Teatro / Danza de Nuestro Tiempo. Libro de los Bicentenarios* (nº 19). Montevideo. Publicado por Dirección Nacional de Impresiones y Publicaciones Oficiales y Comisión del Bicentenario.
- TNU (2014). #LaMañana "Historia natural de la belleza" [Video]. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=APzq8N5jskc>> (27/09/2014)

Entrevistas realizadas

- **Andrea Arobba:** bailarina y creadora, directora de la compañía independiente Gen Danza. Asesora en curaduría artística de los ciclos Montevideo Danza y Solos al mediodía del Teatro Solís (45 años).
- **Martín Barceló:** bailarín formado en estilos contemporáneo y clásico, a nivel privado en la academia Indans y en la Escuela Nacional de Danza. (24 años).
- **Carolina Besuievsky:** bailarina y creadora, fue una de las integrantes más longevas y activas del grupo Contradanza. Docente en la Escuela Nacional de Danza y en la Escuela Municipal de Arte Dramático (49 años).
- **Tamara Cubas:** bailarina, creadora e investigadora. Directora del colectivo independiente de danza y artes visuales Perro Rabioso (41 años).
- **Graciela Figueroa:** bailarina y creadora de destacada trayectoria internacional. Directora del Grupo Espacio y de la formación Espacio de Desarrollo Armónico, así como de otros proyectos como la Fundación por la Paz y la Fundación Río Abierto Uruguay (70 años).
- **Carolina Guerra:** bailarina y creadora, docente en las divisiones Contemporánea y Folklore de la Escuela Nacional de Danza (32 años).
- **Lilén Halty:** bailarina que integra la primera generación de la División Contemporánea de la Escuela Nacional de Danza (23 años).
- **Martín Inthamoussú:** bailarín y coreógrafo de destacada trayectoria nacional e internacional. Director de la División Contemporánea de la Escuela Nacional de Danza del Sodre (36 años).
- **Sofía Lans:** bailarina y creadora de danza contemporánea perteneciente a la generación más joven de intérpretes (21 años).
- **Florencia Martinelli:** bailarina y creadora independiente de danza contemporánea. Integró el grupo Contradanza (44 años).
- **Lucía Naser:** bailarina, creadora e investigadora de la danza contemporánea. Magíster en Artes Escénicas por la Universidad Federal de Bahía. Integrante del grupo Danza en la UdelaR. Docente de Teoría

de la Danza en la División Contemporánea de la Escuela Nacional de Danza (31 años).

- **Verónica Steffen:** bailarina y creadora, fue integrante de los grupos Babinka y Contadanza. Co-redactora del plan piloto para la licenciatura en danza de la Udelar (57 años).
- **Santiago Turenne:** bailarín, creador y gestor cultural de danza contemporánea. Coordinador del área Danza en el Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE). Exdirector del Festival Internacional de Danza Contemporánea de Uruguay (Fidcu) (32 años).
- **Lucía Valeta:** bailarina, creadora e investigadora. Directora de la formación privada en danza Casarrodante (35 años).
- **Florencia Varela:** bailarina y creadora, fundadora del grupo Contradanza (57 años).