

POR UN PASADO INCONCLUSO, UN PRESENTE DE INCERTEZA Y UN FUTURO DE ESCUCHA: UNA PROVOCACIÓN DESDE/PARA NUESTRAS DANZAS LATINOAMERICANAS

Lachino, Hayde; Cadús, Eugenia (editoras). *Danza, herencias y provocaciones decoloniales* (2024). Ciudad de México. Difusión Cultural UNAM, Dirección de Danza. Serie Composiciones para el disenso: perspectivas iberoamericanas para la danza. 370 pp.



Sofía Rypka

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras,
Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (IHAAL),
Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas (GEDAL)
sofiarypka@gmail.com

Danza, herencias y provocaciones decoloniales (2024) es un libro coeditado por Hayde Lachino y Eugenia Cadús y publicado por la editorial Danza UNAM. Se trata del tercer volumen de la serie “Composiciones para el disenso: perspectivas iberoamericanas para la danza”. Esta edición bilingüe está compuesta por una serie de artículos/ensayos/relatos y un apartado final denominado “Diálogos críticos”. Las “provocaciones decoloniales” anticipadas en el título parecen no solo referirse al contenido de los textos sino a los gestos que los reúnen: la problematización de una autoría individual (y una mirada individualista); el quiebre de una supuesta distancia requerida para la escritura académica; la construcción de una voz ampliada a través de la citación; la exhibición del proceso de escritura como vaivén o, tal vez, en espiral; las preguntas por el propio cuerpo de quien escribe junto con sus fotos, dibujos, recuerdos, tachaduras, notas; la yuxtaposición temporal y la apuesta a la anécdota personal –históricamente entendida como un género menor– como un punto de partida para la reflexión crítica. Las experiencias narradas dialogan entre sí y construyen, con la potencia de la incerteza, un trazo de pensamiento colectivo y una voz compleja y plural.

El libro despliega una serie de perspectivas sobre la danza latinoamericana, sus agentes y sus identidades, e invita a repensar la Historia como las muchas historias capaces de ser compartidas en su especificidad. Frente a relatos oficiales que imponen un sentido lineal del tiempo y una mirada direccionada hacia el norte global, estos escritos ensayan otras formas de

emergencia para nuestras memorias que han sido silenciadas: los relatos que cuentan estos cuerpos que danzan visibilizan otras narrativas latinoamericanas que confrontan el discurso único del legado colonial.

En “El suelo que nos sostiene e inventar danzas posibles” las editoras se preguntan: “¿Cómo crear nuestras danzas en el sur global a partir de las singularidades que definen nuestros territorios y las herencias tanto coloniales como aquellas que resisten ante lo dado?” (2024, p. 26) En este texto, trabajan con la imagen del “fuera de eje” como posibilidad para la invención de otros vínculos con el pasado. La salida del eje implica, para estos cuerpos, el despliegue de danzas que son siempre “gesto político” en los suelos del sur global. Las autoras se preguntan por el quehacer dancístico de América Latina que tensiona herencias coloniales y posibilidades creativas de resistencia: “danzamos, se quiera o no, en relación con un suelo que es testigo de conquistas, dictaduras, racismo, represión, pero también construcciones colectivas, de resistencias cotidianas y, por qué no, de victorias significativas” (p. 26). Colocarse fuera de eje significa, entonces, trazar otras direcciones en el espacio y construir otras relaciones temporales que ponen en jaque la fuerza de lo dado.

En el primer capítulo, “De confusiones y traducciones: notas para pensar al ballet desde Argentina y América Latina”, Eugenia Cadús analiza el primer ballet nacionalista argentino *Cuadro campestre* (1926) y la figura de su coreógrafa, Bronislava Nijinska. Es a partir de una serie infinita de operaciones de traducción que se construye lo identitario. La autora problematiza el canon historiográfico de la danza argentina y las genealogías construidas con una mirada –y una deuda– hacia Europa y Norteamérica. Parte de una “sacudida lingüística”, de una confusión en la que la “colonialidad del saber” la (re)sitúa como otra. Las tensiones en torno a la traducción entre Francia y Argentina proponen pensar la experiencia corporal del estar “fuera de una lengua” entendida como propia. En este sentido, la autora cuestiona la idea de una “lengua universal” pero, sobre todo, la idea de un “lenguaje común” ofrecido por la danza como supuesto terreno de comunicación “no verbal” y, por lo tanto, carente de diferencia, de violencia epistémica. Por el contrario, propone una revisión crítica de las narrativas consolidadas sobre la danza argentina entendiendo que las experiencias de estos cuerpos no son sino historias de traducciones.

En el capítulo “Herencias culturales genealógicas de una vanguardia mexicana internacional: danza, raza, memoria, de/colonialidad y la creación de ideologías estéticas”, José Luis Reynoso analiza dos piezas de la coreógrafa

Magdalena Leite, como miembro del Colectivo A.M. El autor postula una simultaneidad de potenciales decoloniales e implicaciones neocoloniales –muchas veces involuntarias– en estas prácticas artísticas “mexicanas-latinoamericanas”. En este sentido, se pregunta acerca de la constitución de un recuerdo individual, de una experiencia corporal marcada por una lógica de la “pureza de la blanquitud” como forma superior. Reynoso cuestiona la memoria colectiva “racializada” entendida como las formas inconscientes y ya naturalizadas de “percibir, pensar, sentir y comportarse” (p. 86). El autor pone el foco en cómo las obras pueden partir de una estrategia decolonial pero, aún así, permanecer calibradas por una lógica neocolonial artística internacionalista que las consume (p. 105). En este ensayo, las palabras avanzan en la escritura/lectura de las páginas y las fotografías de la investigación “El tiempo del inmigrante” dan cuenta del “despliegue” que implica, para Reynoso, el tiempo de su cuerpo, el proceso lento, el espacio para re-experimentar y reconfigurar memorias y afectos.

En el texto “Disyuntivas de un hombre blanco, hetero, cis, que era pobre y que danza desde una ciudad latinoamericana”, Rafael Guarato reflexiona acerca de las diferentes ambigüedades que constituyen a nuestras sociedades latinoamericanas. A partir de experiencias familiares y dancísticas en Brasil, el autor analiza los flujos culturales e identitarios que marcaron nuestros pasados individuales y colectivos como latinoamericanxs. Debido a las migraciones de sentido de una misma identidad (inferiorizada u opresora según un contexto global, nacional, local) Guarato pregunta, y lanza la pregunta sobre su propio cuerpo: “¿Puede una persona blanca latinoamericana no hacer uso de sus privilegios al interior de sus sociedades?” (p. 162). Sostiene que el objetivo de las prácticas decoloniales y anticoloniales en la danza es combatir el proyecto moderno occidental universalizante. En este sentido, vuelve sobre sí mismo (y, por lo tanto, sobre cada unx): “¿cuánto del enemigo persiste en mí?” (p. 161). Según el autor, el primer paso para desmontar las herencias coloniales es (auto) observarnos críticamente y reconocer desde nuestras complejidades cómo, en las distintas relaciones de género, raza, clase, cada unx puede reproducir prácticas de inferiorización hacia otrxs.

Porsu parte, en “Prácticas artísticas, acciones colectivas y familias extendidas de la danza afrocontemporánea en Colombia”, Anamaría Tamayo-Duque analiza el caso de la compañía de danza afrocontemporánea *Sankofa Danza Afro* y su “familia extendida” es decir, sus relaciones de apoyo, cuidado, intercambio y solidaridad. En el texto se intercalan las voces que narran experiencias de reconocimiento como mujeres racializadas en el contexto de Medellín, Colombia.

En términos de la autora, la presencia histórica de la comunidad afro en esta ciudad ha sido invisibilizada a través de “narrativas identitarias” y de una “idea ilustrada del blanqueamiento”. En este sentido, analiza las puestas en escena que tematizan y problematizan el lugar de lo afro en la identidad colombiana: constituyen una constelación de expresiones danzadas que operan como posibles reescrituras de la memoria cultural e imaginan formas de resistencia –y existencia– posibles. Estos trabajos artísticos se constituyen como estrategias de lucha por derechos ciudadanos a través de estas redes de familiaridad y, sobre todo, hacen hincapié en la posibilidad de producir conocimiento desde una perspectiva otra, una “multivocalidad”, una “estética afrocéntrica”, “polirítmica y policéntrica” (p. 202), una práctica contra-hegemónica.

En *“Allá no, acá sí: sobre la danza seria, el intercambio internacional y la blanquitud en la danza moderna”*, Victoria Fortuna se pregunta por las historias de violencia racial, económica y colonial que operan con respecto a la danza moderna entendida como “auténtica” o esencialmente “americana” (p. 233). A partir de una investigación autoetnográfica y archivística, Fortuna juxtapone los viajes de dos norteamericanas hacia Buenos Aires: la experiencia propia de un intercambio académico y artístico y la llegada de Miriam Winslow en 1940 para la formación de su ballet moderno. La autora analiza cómo aquellos supuestos de “americanidad estadounidense” de la danza moderna operan en conjunto con marcos coloniales que privilegian la blanquitud, refuerzan las jerarquías globales e imponen una genealogía de violencias implícitas e historias silenciadas. En este sentido, problematiza los opuestos centro/periferia, original/copia, alto nivel/bajo nivel, danza seria, financiada, legitimada/danza “no tan seria”, sin recursos, marginal, que están asociados, respectivamente, a Estados Unidos y la Argentina. Los viajes entre ese “allá” y ese “acá” ponen en jaque al propio cuerpo de la autora que se propone abordar críticamente estas “herencias” vinculadas a narrativas identitarias, racializadas y civilizantes.

En el último escrito de esta sección, *“Coreo/grafías mínimas para (des) habit(u)ar la escritura”*, Zulai Macías Osorno analiza el gesto coreográfico de la “mirada de arriba hacia abajo” para pensar en las violencias ejercidas sobre nuestros cuerpos unificados, invisibilizados, objetivados en la danza y en la escritura académica. La autora explora posibilidades de “fisurar la jerarquía autoral” de la creación y apela a trabajar a partir de otras miradas, a partir de “lo coreográfico” en su investigación: el archivo corporal, las notas de lo experimentado, las conversaciones entre colegas y amigas (esas

“abuelas araña”), las preguntas como trazos de pensamiento, los “cuerpos paradójicos”. Así, en la investigación en danza que supone “interferencias arácnidas” y en los elementos que se organizan para crear coreografías existe, para Macías Osorno, una “potencia” capaz de expandir la mirada hacia otros campos, incluso más allá del artístico. Allí se imbrican lo cotidiano “en sus dimensiones performativas estéticas”, pero también afectivas (p. 297). Los “lentes” de lo coreográfico permiten, como un dispositivo sensorial, una percepción del cuerpo de quien escribe, sus trazos, relaciones, espacios y pausas.

En el apartado denominado “Diálogos críticos”, Maximiliano Ivan Rodrigo Mamani (Argentina), Oscar A. Rea López (Bolivia) y Patricia Gonzales Sánchez (Perú) firman en conjunto una carta como respuesta al inglés William J. Thoms, conocido como el primero en definir en letra impresa la palabra “Folk-Lore” en 1846. A pesar de que lxs autorxs deciden responder “177 años después” y asumen irónicamente la imposibilidad de obtener una respuesta, se trata de una carta que apunta a generar diálogo epistolar con todxs, una interpelación, una provocación a aquellas ideas aún “vivas”, “predicadas entre discípulos” y “convertidas en mandamientos” acerca del folklore. Estos textos, como diálogos, ofrecen una mirada que cuestiona la distancia entre el ser artista y el ser intelectual, que repiensa las prácticas, los mecanismos de “reducción”, los vínculos con las imágenes, los dispositivos de la memoria, las representaciones marginalizadas del otro, de lo propio, de las tradiciones y las identidades.

¿Qué significa ser habitantes del sur global y producir conocimiento en danza desde “acá”? ¿Cuáles son los legados coloniales sobre los que podemos actuar críticamente a partir de la práctica corporal de narrar para un otrx, de reunirnos para contarnos anécdotas? *Danza, herencias y provocaciones decoloniales* se presenta como un libro clave para volver a escuchar nuestras historias de las danzas desde nuestros entornos, suelos, comunidades y cuerpos. Estas memorias, gestos, movimientos, imágenes, oralidades y conversaciones compartidas entre lxs autorxs, constituyen alternativas para imaginar futuros más colectivos –y provocativos– frente a contextos de silenciamiento histórico y discursos hegemónicos globales que han intentado aquietar y disciplinar las diferencias que hacen a la complejidad latinoamericana. En este libro circulan otras historias en las que el valor de lo comunitario se ofrece como una posibilidad hacia la creación y la investigación, hacia lo decolonial como pregunta constante de nuestras redes sur-sur.