



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

POSGRADO EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS

Aproximación a un proceso creativo en danza contemporánea

María de Lourdes Fernández Serratos

ENSAYO

Para obtener el Diploma de Especialización

en Antropología de la Cultura

Director: Dr. Néstor García Canclini

México, D.F.

Julio de 2013

APROXIMACIÓN A UN PROCESO CREATIVO EN DANZA CONTEMPORÁNEA.

Este ensayo tiene la finalidad de dar cuenta de las interacciones que se dan en un proceso de trabajo para la construcción de una obra dancística contemporánea y bajo la voz de los actores, extraer la idea de danza que se manifiesta y que será materia prima para dar a ver expresivamente “algo” al público o los públicos que se espera que asistan al teatro donde se presentará este trabajo. También es nuestra intención explorar vías de análisis sobre la observación de diversas sesiones del proceso creativo de la obra “Sueños y obsesiones”, de la coreógrafa mexicana Vivian Cruz, lo cual nos presenta algunas dificultades para dar cuenta de lo observado, dada la naturaleza de la comunicación entre los actores, que en este caso prioriza el cuerpo en movimiento y la energía organizada, como materia prima del trabajo en la danza. (Hanna, 1987) La intención sería situar el proceso creativo no sólo como el antecedente de una obra terminada cuya “narrativa” particular incitará la aparición de sensaciones, recuerdos y pensamientos en los espectadores que la vean, sino que también y sobre todo, nos dará elementos para pensar el tipo de danza por el que se apuesta en esta ocasión y los valores que se manifiestan. En este proceso en particular hay una referencia constante “al público”, que veremos de qué formas influye en la expresión de los actores.

Las fuentes etnográficas son la entrevista biográfica narrativa (Riemman/Schütze, 1991) (Appel, 2005) realizada a la coreógrafa, para situar su práctica, así como la observación de las interacciones que se dan en el espacio creativo entre coreógrafa y bailarines por un lado, y entre los mismos bailarines, que incluye una idea del espacio institucional que acoge y produce de forma material, este proceso. Hemos observado 5 sesiones hasta el momento y, si bien Vivian había ya permitido ver los ensayos del montaje, pedimos autorización también a la Coordinadora y el director del Ceprodac, quienes no sólo nos permitieron la observación, sino que se mostraron interesados en el impulso a este tipo de acercamientos y estudios, y nos comentaron la conveniencia de intercambiar

materiales con el joven bailarín observador asignado para realizar la bitácora de ese proceso.

Una obra dancística vendría a ser el resultado, pero también una especie de condensación que contiene lo que ha sucedido durante el proceso creativo. En este caso hablamos de un proceso de dos meses que no ha concluido al momento en que esto se escribe y para cuya reflexión tomamos como punto de partida a la coreógrafa y su trabajo, así como la influencia de lo que ella misma declara en su trayecto de vida sobre la forma en que decidió dedicarse a la danza, cuáles fueron sus influencias principales y los caminos que elige para trabajar. Estas observaciones nos permitirán también reflexionar sobre el proceso creativo en danza como un proceso específico de trabajo o una “práctica entendida como el trabajo necesario en cada rama de la producción”, (García Canclini, 1977.) en este caso para realizar una obra dentro de esta disciplina. Ubicamos a la obra no como única y surgida de una inspiración divina, sino anclada en un proceso de trabajo que tiene una variedad de caminos en los que están implícitas trayectorias formativas y profesionales de coreógrafos, bailarines y colaboradores y que en este caso se ramifica hasta el trabajo individual que hacen los implicados en este proceso, en otros espacios diferentes al salón de ensayos, pero cuya articulación principal está dada por la coreógrafa para esta obra. En el caso de este ámbito no tenemos una creación colectiva en un sentido total, pues el papel del coreógrafo sigue siendo central, aunque el material de improvisaciones de movimiento sea original de los bailarines y su inspiración en este caso se nutra de áreas como la literatura, el cine, la plástica y la música. El proceso incluye movilizar el aparato afectivo para aportar a la obra, mediante acciones iniciales muy concretas como escribir cartas, realizar collages y proponer ambientes musicales, para luego intercambiarlos, dialogar y verse en el otro, en los otros. La danza se convierte aquí en una manera expresiva de pensar. Recordemos que los movimientos en danza se van convirtiendo durante este proceso en símbolos estandarizados y patrones kinéticos (que finalmente tienen que ver con las técnicas) con una carga simbólica y que estos símbolos intentan representar experiencias del mundo

externo e interno (psíquico) de quienes están implicados en esa construcción. (Hanna, 1987)

Por estas razones me interesa acercarme a la perspectiva del interaccionismo simbólico, en el sentido de que los seres humanos interpretan o definen las acciones de los demás en lugar de solamente reaccionar a esas acciones, pues la interacción humana está mediada por el uso de símbolos, la interpretación y la asertividad respecto a las acciones de los otros. (Blumer, 1969)

Así, planteamos el proceso creativo no sólo en el sentido de crear, sino de construir mediante la práctica y el trabajo conjunto como algo que surge de la interacción de los actores involucrados. En este sentido se vislumbra una compleja trama en los procesos de interpretación de las personas participantes. Blumer (1969) apunta que existe un primer proceso en el cual el actor interactúa consigo mismo, extrayendo significado de la acción social y se trabaja, se acciona con base en ese significado. Nos interesa en este caso también establecer un diálogo con lo que piensan y manifiestan que piensan los actores de diversas maneras.

El proceso interpretativo del cual daremos cuenta, comienza a nuestro juicio desde que el coreógrafo comienza a trabajar en la obra, poniendo su intencionalidad en la realización. Esto implicaría desde entrar a la convocatoria emitida por la institución, el Centro de Producción de Danza Contemporánea, Ceprodac, el cual pertenece al INBA), que en este caso apoya la realización de la obra con bailarines que perciben un sueldo mensual, pago al coreógrafo, producción y lugar seguro de presentación, hasta los elementos que conformarán los puntos de arranque e inspiración para que surja el núcleo central de esa obra y no de otra. Pero como este proceso es dinámico, al encontrarse con el material humano con el que trabajará la coreógrafa y a quienes les explicará lo que quiere, y que también reaccionarán a ello, su idea va cobrando forma, diferenciándose de la concepción original, pero también conservando elementos que tienen que ver con la idea inicial. Identificamos así este proceso creativo con una manera de ir

trazando itinerarios por las experiencias cotidianas o excepcionales en la vida tanto de la coreógrafa como y sobre todo, de las bailarinas, que ellas mismas van transformando en marcos y valores que se expresan a través de la danza. (Hanna, 1987)

Hay una primera interpretación por parte de las bailarinas de lo que solicita e indica la coreógrafa, pero esto no es algo mecánico, sino que las formas de trabajo del coreógrafo permiten que esta interpretación se pueble de sus experiencias vitales. Estas manifestaciones que en este caso se dan por medio del movimiento, expresan también las competencias que poseen las bailarinas quienes serían traductoras de las indicaciones que aparecen como importantes, tanto en su apreciación como en la apreciación de todas. La coreógrafa va manifestando también sus competencias mediante las indicaciones y las resoluciones que toma durante el proceso. Veremos cómo las bailarinas, en sus traducciones o interpretaciones, manifiestan muchas veces de manera inconsciente, en el gesto y el movimiento, las características de su situación a nivel institucional, es decir la imagen que se quiere transmitir y la situación que realmente emana de los cuerpos expresivos y que también se va creando y modificando dentro de la convivencia en el trabajo diario para construir esta obra. En este sentido coincidimos con Judith Lynn Hanna (1983) sobre que la danza es un vehículo para la expresión de emociones y que “trabaja sobre lo sensible y lo imaginario.” (García Canclini, 1977)

LA IDEA PRIMERA Y LA VISIÓN DE DANZA.

La coreógrafa artífice o creadora, pertenece al campo de la danza contemporánea mexicana y tiene una genealogía creativa dentro de este, que la hace ser hija, es decir, formada en la danza contemporánea mexicana de los años 80 del siglo XX, que se caracterizaba por una teatralidad particular y que intentaba romper con sus antecesores, es decir, las compañías subsidiadas más antiguas hegemónicas en México hasta finales del siglo XX. Por referencias constantes que narra de su experiencia y afirmaciones que nos hablan de afinidades electivas

durante los ensayos, podemos decir que nuestra coreógrafa se inspira en la danza alemana de coreógrafos como Pina Bausch y utiliza lo aprendido con su maestro y mentor, el coreógrafo Marco Antonio Silva y con Wim Vanderkeybus, coreógrafo belga y uno de los representantes de la posmodernidad dancística llamada del Eurochoque. (Brennan en Islas, 2006-a) Quienes vieron la danza mexicana de los 80 y se inspiraron en ella para dedicarle su vida, fueron tocados por su intensidad y su contundencia, manifiestas en los diversos personajes que la forjaron. (Baud, 1992).

La coreógrafa nace en un espacio social en el cual desde muy pequeña tiene contacto con el arte, sobre todo las artes plásticas y visuales y posteriormente las artes escénicas, en su caso danza y teatro. Actualmente, aunque ha creado un equipo creativo propio con Landscape Artes Escénicas, su modelo de trabajo en la danza es por proyecto, por lo que no cuenta con un equipo fijo de bailarines. Esta forma de trabajo la obliga a aplicar para las convocatorias que diversos organismos nacionales y extranjeros emiten para apoyar proyectos artísticos y ha ganado esos apoyos, lo cual le ha permitido entrar en procesos de aprendizaje y trayectos que la han colocado en un lugar sobresaliente dentro del campo. (Bourdieu, 2002.)

La generación en la que la coreógrafa se desarrolla tuvo una influencia determinante en sus formas de bailar y asumir la danza, por coreógrafos y bailarines cuyo boom o época creativa y de ruptura principal se desarrolla desde 1979 hasta 1989. Aquellos grupos tuvieron una fuerte participación en los movimientos sociales surgidos después del temblor de 1985 en el D.F., la cual los llevó a bailar en las calles y los marcó no sólo a ellos, sino a quienes los vieron bailar, tomaron sus clases o se formaron con alguno. (Baud, 1992) Es el caso del coreógrafo Marco Antonio Silva quien, al impartir clases de danza en el Centro Universitario de Teatro (CUT) y también por cierto en la UAM Azcapotzalco, tiene una gran influencia en la forma de ver la danza de quienes fueron sus pupilos. Así, Vivian Cruz al momento de estudiar teatro en el CUT, toma clases con el

coreógrafo, define su vocación por la danza-teatro e ingresa a bailar al grupo *Utopía o Metrópolis-Utopía*.

Esta definición, que marca su vida profesional y personal, le da acceso a realizar audiciones y ser elegida como becaria para ir a Bélgica con Wim Vandekeybus y profundizar en una forma expresiva del llamado teatro-físico del riesgo (Brennan en Islas, 2006- a) y crear en ella, así como también a incursionar en el arte de la videodanza. Vivian, quien al igual que otros coreógrafos, crea con base en múltiples puntos de inspiración y convergencia con otras artes (literatura, artes plásticas, música, etc.), tiene ahora su propio estilo que mezcla las disciplinas en las que se formó, es decir, el teatro y la danza, y recurre permanentemente a las herramientas que ha aprendido durante su formación, adaptándolas al material humano con el que debe crear en terrenos interdisciplinarios. (Ópera, teatro, danza, música, videodanza, video.) (Ciclo de coreógrafos, 2011.) Es importante situar a Vivian dentro de la danza mexicana actual, como una coreógrafa, bailarina, videoasta itinerante quien, como ya anotamos trabaja por proyecto como lo empezaron a realizar los coreógrafos que iniciaron esta actividad en la última década del Siglo XX y que marca una diferencia con las formas de trabajo que aún perviven de los grupos de danza surgidos en la década de 1980 o antes, con una idea del grupo como familia. Esta trayectoria personal en términos de Bourdieu (2002), así como sus experiencias de vida, han marcado su visión de la danza, sus puntos de inspiración y los caminos creativos que transita.

La coreografía contemporánea surge de una idea, una inspiración y se desarrolla de forma flexible, pues en ésta área de las artes, el creador es al mismo tiempo “dramaturgo” del movimiento, director de escena y organizador del material corporal que se pone a su disposición, es decir, no hay una dramaturgia previamente establecida o fija como en el teatro. Hay elementos clave que la pueden caracterizar según el estilo del coreógrafo, pero en realidad, éste la va tejiendo de acuerdo a su manera de ver, de interactuar y de conservar el eje particular que desee.

Al hablar de Vivian Cruz, aparece un coreógrafo digamos que arma un rompecabezas de frases de movimiento surgidas, en este caso de las evocaciones personales de las bailarinas, indicadas por los puntos de inspiración que les ha dado ella y las improvisaciones que realizan. Ordena el material subjetivo; objetivado en movimientos y acciones que le ofrecen los bailarines y bailarinas con quienes cuenta en cada proyecto y también las posibilidades técnicas y de producción que tenga a su alcance. De aquí la importancia de tomar en consideración el breve recuento de la proveniencia artística de la coreógrafa, que nos dará pistas sobre la concepción de danza que se tiene y que va a marcar pautas o marcos directivos de acción sobre los bailarines, las formas en que será retomado el material de acción y movimiento ofertado y como se va a ir adaptando la idea original de la obra en aras de una posible legibilidad particular. Estamos hablando aquí de un performance cultural donde los individuos aportan para su construcción como obra en común y donde se muestran en una reflexividad sobre los otros y sobre sí mismos. (Turner, 2002.)

INICIO DEL PROCESO Y LA CONSTRUCCIÓN INTERACTIVA.

En este caso, Vivian se ha inspirado en la obra literaria del escritor Milorad Pavic y las imágenes que evoca, así como en una obra del músico y director de escena operística Wouter van Looy, con quien Vivian ha colaborado previamente.

Vivian solicitó a las bailarinas leer al escritor y realizar un texto, en forma de carta dirigida a alguien o sobre algo y que hablase de lo que evocaron de sus propias vidas con la lectura de Pavic, así como hacer un collage que expresara sus sensaciones y visiones significativas en los espacios y situaciones evocados con la lectura y con relación a sus vivencias. Este trabajo previo les fue solicitado a las seis bailarinas que se tenía planeado que participaran en el proceso, pero finalmente han quedado cuatro. Si bien las otras dos bailarinas realizaron lo solicitado, no comenzaron a ensayar físicamente con la coreógrafa porque tenían

que atender otros compromisos de la compañía o, como sus autoridades prefieren llamarlo, el Centro de Producción de Danza Contemporánea (Ceprodac), que es la sede donde realiza Vivian este proyecto. Aquí vale la pena hacer una anotación de la importancia que la institución que patrocina el proyecto en cuestión tiene, ya que marca también las posibilidades con las que el creador cuenta y es donde se manifiestan ciertas tensiones que pueden convertir el espacio creativo en una arena donde se juegan diversos papeles y posiciones que, aunque no siempre de forma contundente, influirán en el desarrollo del proceso, el comportamiento de los sujetos participantes y los resultados que es posible obtener. (1)

Aunque estos espacios no se presentan precisamente como dramas sociales en el sentido completo que Turner da al término, sí nos hacen ver relaciones de poder que tensionan en diverso grado las interacciones e influyen el proceso creativo. (Turner, 2002) Así, al preguntarle a Vivian si ella había elegido a las bailarinas que deseaba o si se las habían asignado, me comentó que, si bien era el acuerdo inicial de la convocatoria para realizar un trabajo en Ceprodac la libre elección, finalmente tuvo prioridad otra coreógrafa que está al mismo tiempo montando, es decir, realizando un trabajo en esta institución y que no sólo es mayor en edad y en antigüedad que Vivian en el campo de la danza, sino que exigió por su trayectoria el respeto a sus elecciones del personal que la auxiliará. (Bourdieu, 2002)

Como después de una semana todavía no se integraban dos bailarinas más al trabajo de ensayos con ella y al ver que las cuatro bailarinas que estuvieron desde el inicio tenían un nivel de integración muy fuerte, Vivian decidió que haría la obra sólo con estas cuatro mujeres, aceptando sus diversos grados de preparación para asumir el trabajo que ella les pide. Así, Vivian priorizó la cohesión energética y de empatía que las bailarinas lograron entre sí y para con ella.

Esto es importante porque nuestra coreógrafa apela a la experiencia no sólo personal de las bailarinas, sino a la puesta en juego de sus competencias interpretativas, es decir, a la destreza que sólo da la práctica de la profesión.

Si bien trabajan con cartas personales y collages como detonadores del movimiento, Vivian inicia dando ciertas pautas para que ellas interpreten por dónde quiere que transiten. En este sentido, hay un lenguaje que se va construyendo entre el coreógrafo y las bailarinas, formado por frases de movimiento que evocan imágenes y experiencias.

Al principio, Vivian recurre a una reflexión sobre el texto y su puntuación que, según les indica “se tendría que ver reflejado en el movimiento” para darle legibilidad. ¿Cómo trasladar un lenguaje con otra lógica, al del movimiento? Cabe destacar que las bailarinas realizan improvisaciones originales de movimiento basadas en las experiencias más significativas manifiestas en sus cartas. Así, las evocaciones expresadas están mediadas por el sujeto hecho cuerpo, encarnado en el mundo, que evoca con sus movimientos todo un constructo cognitivo del recuerdo tanto corporal como del pensamiento. Sin embargo, esta mediación es compleja, por cuanto que las bailarinas utilizan de forma involuntaria tanto elementos del repertorio de las técnicas aprendidas o practicadas, como rasgos afectivos de su situación actual y que les proporciona mayor o menor seguridad al traducir sus recuerdos a movimiento, mostrarlos y mostrarse y que tiene que ver con una mezcla de su persona a nivel sentimental, subjetivo como del rol que cumplen en la institución. Es decir, estos elementos hacen que la fijación de los movimientos sea transparente respecto a su sentir en ese momento, y que al mismo tiempo esa transparencia transforme el ámbito mecánico o analítico del movimiento, que estará presente en una fase posterior. Al principio, el movimiento se mantiene en una traducción del sentimiento a lo sensible que tiende a ser sintético, es decir, con una finalidad de referencia respecto al recuerdo, a alguien o a algo, pero no por ello cercano a lo cotidiano. (Dropsy en Islas,377: 2001) Esto pasa con todas las bailarinas, pero especialmente con las internas (así Ceprodac ha contratado a las menos experimentadas), en cuyos resultados de la fijación de

las secuencias de improvisación que ellas mismas construyen, se trasluce lo comentado. También notamos la influencia de la variación en la atención de una de las bailarinas residentes (las bailarinas más experimentadas contratadas por Ceprodac), en una ocasión, debida a la presencia de alguien querido en el espacio de ensayo. Hay una manera de mostrarse que juega en el mismo espacio entre lo personal y lo profesional. Cómo debo actuar en el trabajo, pero qué elementos personales resalto según la situación. (Goffman, 1959)

En los planos mencionados, ubicamos el proceso de los ensayos no sólo como un proceso correctivo y de ajuste en la comunicación que se da con los coreógrafos y entre los mismos bailarines, en el sentido de Turner, (2000) sino donde al mismo tiempo se manifiesta la memoria, su presente en las facetas de persona y su papel en una obra, así como un intenso y rápido recorrido de ajustes en el trabajo de bailarín, con miras a complacer las peticiones del creador y lograr un resultado final. Hay entonces un total involucramiento de las bailarinas en el trabajo y hay una total asunción de “los esquemas de percepción y valoración que les permiten percibir las conminaciones inscritas en una situación o en un discurso y obedecerlas.” (Bourdieu, 1997) La coreógrafa las escucha para encontrar caminos claros e indicarles mejor lo que desea, y tanto bailarinas como coreógrafa realizan un trabajo de reflexividad en la acción y en los intercambios de impresiones en equipo. (Goffman, 1959) (Becker/Faulkner, 2011)

El coreógrafo solicita que los intérpretes reaccionen de forma casi inmediata a una traducción eficaz entre lo que se siente, se improvisa creándolo en el momento y se muestra, como cuando una joven bailarina muestra lo que ha hecho y la coreógrafa ubica desfase, confusión, una falla en no traducir la puntuación del texto para dar legibilidad a la improvisación. Esta improvisación ha sido hecha pensando en el sentimiento de una manera libre y traduciéndolo a movimiento. La bailarina ejecuta intentando no recurrir a la técnica. La nueva indicación es “sacar al exterior” la energía y se le solicita traducción de las palabras al movimiento en su puntuación y su claridad. En este sentido, como los niveles de las bailarinas

son diferentes y casi pareciera que se apela a su experiencia no sólo en interpretar, sino en comprender de forma expedita lo solicitado por el coreógrafo, lo que se solicita como precisión pareciera ser difuso, al menos para el observador externo. Sin embargo, Vivian apuesta a conocer a las bailarinas, comunicarles lo que ve y de ahí construir mundos. Dice cosas fundamentales para la conexión tan fuerte que hasta el momento hay entre bailarinas, y de ellas para con la coreógrafa.

Para Vivian se trata de compartir experiencias como personas y al mismo tiempo darle sentido a las acciones; que el movimiento tenga una coherencia así como una oración debe tenerla. Habla de su experiencia con Vanderkeybus, donde improvisar no era “hacer pasitos, sino crear”. Aparecen ciertas pinceladas de riesgo, como cuando pide a una bailarina que caiga, aunque haya otra recostada en el mismo lugar donde será la caída, y quien deberá levantarse instantáneamente. Recurre a su aprendizaje y habla de la importancia de la mirada para plantear el espacio y dirigir la energía pues “nada se hace impunemente en el espacio”, dice. Apela a que habiten el espacio imaginado. En algunos momentos cuando no se sabe cómo resolver las transiciones entre frases de movimiento ya fijas, las herramientas aprendidas en Utopía afloran, según ella misma lo declara. Solicita girar rodando.

Después de que cada una presenta lo trabajado, habla con ellas para que digan qué vieron y les solicita intercambiar sus cartas y collages para interpretar a la otra. Se alude a la importancia de la energía y a la participación de las diversas partes del cuerpo como una orquesta.

Como ya mencionamos, Ceprodac designa a un observador en los ensayos, generalmente otro bailarín de la compañía, cuya tarea es realizar una bitácora semanal del proceso y compartirla con coreógrafa, bailarinas y autoridades del Centro. Edgar Pol, joven bailarín quien toma fotos y en ocasiones bromea con los asistentes, escribe respecto al habitar el espacio y la energía lo siguiente: “Cuando

se visualiza una imagen es posible que el universo que energéticamente me rodea (el espacio) se vea modificado a partir de la energía de mi pensamiento, lo cual es bueno para dar potencial al discurso escénico. Aun así, creo que hay algo que complementa y que da mayor sustentabilidad a la escena: *el habitar el mismo universo que una imagen es capaz de proporcionarme*. Puede que parezca lo mismo, pero energéticamente se proyecta hacia el exterior de manera distinta. Cuando uno habita la imagen, el cuerpo es capaz de atender de manera natural a lo que realmente sucedería si esa imagen fuera real.” (Pol, Tercera Semana, 2013.)

Con el pasar de los días, van construyendo el espacio imaginado y lo van “fijando” en el espacio real conforme revisan las improvisaciones. Después de la primera semana de trabajo, ya tienen un itinerario espacial, de acción y afectivo que hace que vean cosas que quienes no “saben” no puede ver. En ese sentido cabe destacar que tres de ellas no sólo se conocen por trabajar en el lugar, sino que conviven en ámbitos personales y de amistad, nutriéndose de ver películas, compartir música, fotos, etc. Las referencias cinematográficas compartidas son constantes. Sólo una de ellas, aunque pertenece al Centro, no ha compartido algún proceso creativo al menos con dos de ellas y tampoco es parte de los intercambios personales, que las demás han tenido durante los dos años que han trabajado todas en la institución. Las contradicciones creativas se manifiestan sobre todo al inicio en que están “conociendo” a la coreógrafa. Vivian indica la importancia de evocar situaciones y movimientos cotidianos, pero cuando aparecen en alguna improvisación busca transformarlos y hay variaciones en la aceptación del factor sorpresa cuando surge en las secuencias que se fijan.

La personalidades de las intérpretes se muestran vivamente en sus participaciones al hablar y opinar y aparecen mediadas por sus habilidades y competencias en las secuencias de movimiento propuestas. Es muy rica la interacción que establecen cuando opinan y se ven reflejadas en la interpretación que alguna otra hace, tanto en el plano del movimiento como hablando de este y

refiriéndose a cada una. Son abundantes en sus “citas” de lo que perciben de la otra y explícitas más allá de lo que cualquier persona pudiera hacerlo en otros ámbitos en cuanto a las experiencias dramáticas y cargadas de afectividad en las que se basaron las improvisaciones. Cuando Vivian les solicita que se aprendan la secuencia realizada por alguna de ellas, suele pasar que quien la realizó, para que las demás la entiendan mejor, traduce lo que cada movimiento significó para ella, e intenta imitarla en cuanto a ciertas cualidades de movimiento, que no se definen pero se “actúan”. Una de ellas dice, “sí, en ese momento es cuando mi abuela está tirada en el baño” o “esto es cuando no quiero ver”, “me caigo al vacío”, etc.

Vivian intenta hacerlas partícipes del proceso creativo inicial, no sólo al retomar sus experiencias manifiestas en cartas y collages traducidas al movimiento, sino que les solicita que asignen una música a su secuencia libremente. Las bailarinas aportan objetos para sus improvisaciones donde depositan diversas cargas simbólicas. Para Vivian, la estructura dramática está dada por los sueños de las bailarinas y las obsesiones por la visión del espectador, cuya experiencia en ambos espacios, ya que el espacio escénico se dividirá en dos, será tomada muy en cuenta en el discurso permanente sobre la claridad y/o legibilidad de la energía, el movimiento y la imaginación que habita en el movimiento.

Vivian recurre a imágenes para corregir el movimiento, va integrando las secuencias donde son más pertinentes y les pide que las afinen en su cualidad. Solicita prestar atención sobre el lugar dónde quedan los objetos para comenzar a dar sentido, a habitar la acción. Los objetos que han quedado son cuadernos, libros y sillas, hasta el momento. Es posible que haya cuerdas que unan los cuerpos de las intérpretes. Para la tercera semana, lo que el observador Pol plantea como el momento en el que las bailarinas comienzan a tener un mínimo contacto con las herramientas tecnológicas que la coreógrafa propone, para la filmación de algunas escenas, en realidad es percibido por la coreógrafa de forma distinta. Lo que para Pol y las bailarinas es sólo un contacto con la tecnología, para Vivian es un momento donde las propuestas creativas de los bailarines para

jugar y crear mundos son fundamentales. Al trabajar en esta fase, nos cuenta que percibió una falta de referentes extra dancísticos de donde las bailarinas pudieran echar mano para crear y proponer, o construir personajes distintos ya sea sacados de la realidad o imaginarios. Esto era lo que les solicitaba para realizar el video y, como no se pudo concretar, Vivian optó por recurrir a otras fuentes para enriquecer la construcción de imágenes para el video que se verá en uno de los espacios de la escena.

El espacio imaginario está ya definido entonces por habitaciones y espacios de intersección donde se cruzan las personalidades de las cuatro intérpretes. Se cuentan cómo se ven una a la otra y cómo han interpretado los textos y collages de la otra con la que tendrán que trabajar y que opinará sobre cómo es que la ven. “Eres como una luz y lo de tu mamá, me recuerda a mi papá...” Hay cierta tensión corporal que expresa dramatismo en los movimientos de quien interpreta, para luego liberar esa tensión. Esto es porque todas tuvieron muy presente la indicación de Vivian sobre retomar las sensaciones de vacío, soledad, abandono, rechazo, fragilidad, etc.

EL CUERPO PREDOMINANTE.

La directividad y afectividad de la coreógrafa, así como sus influencias, aparecen como imagen corporal ideal y formas de interpretar idóneas, que se manifiestan en las elecciones que realiza, quizá influyendo en la interacción. Primero elige la historia, los movimientos, las sensaciones expresadas por una de las bailarinas más experimentadas. Si bien todas intercambian entre sí sus cartas, collages y movimientos, las aportaciones de la bailarina elegida continúan predominando en las sensaciones rectoras de la obra y por lo tanto las indicaciones de la coreógrafa. Si bien todas expresan sus sensaciones de manera contundente, las dos bailarinas más experimentadas lo hacen con mayor seguridad y de forma más constante sobre las improvisaciones de las otras dos bailarinas.

Pina Bausch y la imagen corporal de la gran bailarina y coreógrafa alemana, se manifiestan sobre las similitudes que la coreógrafa ve en la bailarina mexicana de Ceprodac ya mencionada y su cualidad de movimiento y delgada corporeidad. En este sentido es difícil separarse de influencias tan fuertes como la imagen de Pina Bausch o la égida de Marco Antonio Silva en México. Respecto a la danza alemana de Pina Bausch cabe tener presente lo que Norbert Servós dice y que nos habla de la corporeidad significativa en esta danza: “En el teatro de danza no se mercantiliza una imagen ideal del cuerpo: aquí actúan individuos con toda su corporeidad,... Nos hablan de cómo penetra el mundo real externo en el cuerpo a través de la percepción sensorial y de cómo responden los sentimientos: con resistencia contra la coacción o con un placentero anticipo a la libertad. Tristeza y alegría, odio y desesperación, violencia y ternura son estados físicos que el cuerpo experimenta en el teatro de danza. Y tras las metáforas aparentemente enigmáticas se evidencia siempre lo que los sentimientos generan en el mundo exterior, en las relaciones entre los individuos. Las impresiones tienen un fondo desde el que se mueven.” (Islas, 2006-a.)

Aunque debatiendo con esta idea, planteo que sí hay una imagen ideal del cuerpo, y que representa la meta a alcanzar respecto a la expresividad solicitada y preferida por nuestra coreógrafa y que inviste muy sutilmente el ambiente, de modo que hay dos subdivisiones que visualizamos en el trabajo, por la imagen ideal y por la experiencia tanto profesional como de vida. (Goffman, 250:1959) Puede ser también que haya afinidades de experiencias o de espacio social, que se manifiestan en las afinidades mostradas. Sin embargo, respecto a su metodología de trabajo, Vivian es totalmente consecuente con su manera de ver la danza y estar en ella. No podríamos catalogarla de danza-teatro porque está inmersa absolutamente dentro del mundo de la danza, pero los detonadores que usa son los mismos que los de la danza alemana en su metodología de creación. Cabe destacar que las técnicas que predominan en la forma de ejecutar de las bailarinas son el release y la improvisación de contacto, ambas no sólo familiares, sino usadas también por la coreógrafa en su danza y predominantes actualmente

en la danza mexicana y mundial. Según me comentaron las bailarinas, todos los bailarines en Ceprodac toman dos clases diarias, una de ballet clásico y otra de técnica release como técnica contemporánea.

LOS ENSAYOS CONTINÚAN: MEJORÍAS Y DEFINICIONES.

Las dos bailarinas más jóvenes, han sido designadas para un trabajo más intenso y detallado por la coreógrafa, quien ve en ellas un movimiento exterior, en el sentido de bailar “para alguien”. Las chicas recurren a la constante supervisión e indicaciones de la coreógrafa, quien siente un poco de incomodidad con esta actitud, pues le parece “escolar”. En cambio, Vivian ha dejado ya crear casi solas a las dos bailarinas más experimentadas, quienes le van mostrando secuencias de movimiento que van tejiendo y fijando. Sin embargo, solicitan a nuestro observador que les dé su opinión sobre una secuencia que realizan. Por las observa, pero decide no comentarles nada.

Aún con todo, una de las bailarinas más jóvenes y quien en un principio mostró inseguridad y alejamiento sobre todo en los momentos de descanso, ha ganado fuerza y contundencia en sus propuestas de movimiento. Es evidente cómo las indicaciones de Vivian y las conversaciones con sus compañeras han tenido un efecto. Vivian insiste “lo ideal sería acción-reacción, busquen respirar el movimiento, abarquen en espacio sin tensarse, no corran, denle tiempo a las acciones, habiten el movimiento con tranquilidad. Si estás tensa estás pujando las emociones y no fluye nada. Pina Bausch dice: nada más baila.” Para la quinta semana de trabajo, finalmente se ve un cambio en la forma de abordar la acción y el movimiento en las dos bailarinas más jóvenes y Vivian se los hace notar y las felicita, sobre todo a una de ellas y les dice “en esa fluidez que les permite no estar tensas es cuando las veo habitando quién es cada una”. Les solicita que asuman sus sensaciones para dar la calidad correcta a las acciones y que la acción tenga sentido para darle matices. Trabajan poniéndose de acuerdo y dándose pautas con la respiración y la memoria de las secuencias de movimiento va saliendo.

Las cuatro intérpretes se ven comprometidas con el trabajo y con estar generosamente al servicio de la obra de Vivian, quien las observa y las escucha. Están realmente comprometidas, en términos de Goffman, (1966) con el proceso creativo en el cual les ha tocado participar, es decir, que han movilizado sus recursos de competencia, cognitivos y afectivos en la colaboración para este trabajo. En este sentido hay una actitud de ser visto por el otro, el coreógrafo y de ajustarse a sus peticiones, según el marco institucional en que están inscritas.

Los intérpretes demuestran que ponen sus herramientas y su persona a trabajar para dar a ver que los niveles de ejecución y los deseos del coreógrafo están siendo “pensados con el cuerpo”, al repasar constantemente las secuencias que realizan en solitario o en breves momentos en que la coreógrafa trabaja con la otra dupla de compañeras. (Goffman, 1966) Vivian indica: “me interesa que veas (en un gesto que realizan) algo terrible de tu vida que te haga gritar, me interesa eso y no el gesto”...y al mismo tiempo corrige las manos del gesto - deben ser más suaves.-

Así, observamos este como un involucramiento principal en la acción, que se da a la par de un involucramiento subordinado que muestra el estado de los bailarines cuando van a ponerse tela adhesiva en las ampollas de los pies, cuando ajustan su ropa o cuando marcan el movimiento ante un tobillo lastimado. (Goffman, 1966)

En el caso de la coreógrafa se observa que, si bien la atención principal está en lo que le muestran las bailarinas y en hacer ajustes e indicaciones en el salón de ensayo, esta atención está dividida en todos los elementos que debe resolver para la obra. En este sentido la atención principal de ella varía según el espacio donde se encuentre trabajando y el momento, pues todos los componentes de la obra son vitales. De modo que en el salón de ensayos, la atención subordinada está en estos elementos que incluyen las restricciones institucionales que se van manifestando a lo largo del proceso como la reducción del presupuesto, la

modificación de los implementos tecnológicos requeridos en la idea inicial, la búsqueda de condiciones para probar otros elementos tecnológicos que sustituirán a los iniciales (como oscuridad en el espacio para probar un sistema de iluminación), etc. También la coreógrafa realiza un trabajo reflexivo independiente a los ensayos, para revisar las propuestas musicales que la persona que le auxiliará en la música ha realizado, plantear su idea a una pintora para que realice material que servirá para el stop motion que habrá en el video, ver videos, realizar el video, etc. Existe una división de tareas característica de la danza como arte performativo, que lleva el trabajo más allá del espacio del salón de ensayos y que implica interdisciplinariedad y diálogo. (Becker, 1982) Cabe destacar que la intuición es mencionada como importante en el proceso creativo tanto por Edgar Pol, como por Vivian quien menciona que hay momentos en la meditación o el sueño, en los cuales aparecen imágenes que le ayudan a planear y construir la obra. Vivian está comprometida con su trabajo creativo y con la mejor utilización de los recursos disponibles, así como con la exactitud de sus reportes y cuentas que debe rendir ante las instancias que le apoyan con becas, según manifiesta.

La coreógrafa ya visualiza asuntos como el vestuario más conveniente, las particularidades que deberá tener el video. El ámbito sonoro dramatiza cada escena que tiene el nombre de cada una de las bailarinas: Stephanie, Dalel; Irasema y Karla.

Las bailarinas también trabajan en muchos momentos la mecanización del movimiento, algo cercano a lo que Jaques Dropsy llamaría movimiento analítico, es decir, repetir el movimiento para memorizarlo en su mecánica de manera conciente, tomando en cuenta cómo se pasa de un momento al otro, los tiempos e incluso, posteriormente, las cualidades. Cabe destacar que la mayoría de las improvisaciones deben ser presentadas como movimiento sintético en relación, que es lo que Vivian solicita, es decir, hacer el movimiento con una finalidad, aunque el gesto esté estilizado. (Dropsy en Islas, 2001.) Se observa un mayor énfasis y cuidado en el trabajo de movimiento, que en el uso del espacio y su

orientación. Vivian las deja decidir dónde poner la tensión y van corrigiendo las sensaciones y haciendo consciente la diferencia entre sentir desde adentro, sentir desde afuera y sólo moverse. Vivian las pone a jugar, pero les pide ir fijando secuencias. Las incita a explorar y hacer visibles sus detonadores personales y seguidamente a construir acciones.

La personalidad de dos de las bailarinas y del bailarín observador también se distingue en los tatuajes que sus cuerpos exhiben y a veces, en el uso de aretes al ensayar, situación no permitida en el período de formación de un bailarín y que otras generaciones no suelen usar. Es importante la mención, porque el tatuaje de una de ellas, un cerezo en toda la mitad anterior del torso, ha sido parte de las evocaciones que sirvieron para crear. Las propuestas musicales con las que comienzan a trabajar, también nos dan a ver referentes comunes. También hay referencias explícitas a sus relaciones de pareja y sus experiencias y deseos en ese sentido, entre ellos. Comentan haciendo bromas y parodiando a otras coreógrafas. El pequeño grupo manifiesta estar a gusto trabajando con Vivian. Es importante recalcar que también hay diálogos corporales entre las bailarinas, sometidos a la temporalidad uno del otro, ajustando los tiempos que cada quien requiere para el movimiento y hay algunas secuencias de contacto (improvisación de contacto) que son propuestas por ellas y afinadas por la coreógrafa. En este espacio no se percibe conflicto o ruptura, sino sólo colaboración.

Por ello, aunque no considero el concepto de drama social enteramente aplicable a este proceso en lo que pasa estrictamente en el salón de ensayos, pudiera sernos útil en la reflexión sobre el punto de partida para la creación de las secuencias de movimiento, en el análisis de la subjetividad y las experiencias que manifestaron las bailarinas para objetivar su papel en la obra. (Turner, 2000) En ese sentido, una de las bailarinas residentes expresa su desconcierto porque según ella hubo una malinterpretación de su carta. “¿Por qué? ¿qué escribí? Yo fui honesta, si tú quieres, tú ves lo que hay. Yo fui honesta y (uds.) no están viendo cosas.” Fue un momento importante, que detonó mayor apertura en sus

sentimientos y la declaración de su visión sobre las demás. El proceso de trabajo continúa hasta el momento en que esto se escribe, aunque ya se vislumbran definiciones importantes, posibles gracias a lo que Schechner denominaría restauración del comportamiento, como lo que se ajusta, se elimina y se fija en los ensayos. (Schechner, 60: 2012)

SOBRE LA MÚSICA Y ALGUNOS ELEMENTOS PARTE DE LA OBRA.

La sonoridad o la música, cuando está presente hace que las cualidades del movimiento cambien y los cuerpos se “carguen”, se impregnen de emoción visible. La compositora asiste para ver las propuestas de música en acción y si hay un acoplamiento con el movimiento y las sensaciones de las bailarinas. Vivian hace clara y explícita su intención de dividir sonoramente los espacios en escena; en uno habrá música y en el otro atmósferas sonoras. La compositora comenta que es muy rápido para componer algo y que por ello le ayuda a Vivian con la base sonora y a seleccionar música y editarla. Se maravilla con las personalidades que emanan del movimiento y las intervenciones de diverso tipo de las bailarinas y de Vivian, haciendo notar que las personas que hacen danza “son muy visuales”, recurren a analogías con imágenes. Ella confiesa que ella nunca ha necesitado tener presentes los elementos visuales, aunque enfatiza que los músicos son sensibles para apreciar, pero el problema de muchos para comprender otras artes y colaborar con ellas, es su educación decimonónica. La compositora me explica que ella compone en piano y le cuestan trabajo las cuerdas que tanto le gustan a Vivian. Es evidente su apertura para escuchar música y poner su conocimiento a la disposición de las indicaciones de la coreógrafa, con quien ya ha trabajado antes. Hace una propuesta con un ritmo marcado y Vivian argumenta que no desea eso porque la remite a un “bailable” y le explica que no deben seguir un ritmo. Mariana propone algo más melódico y Vivian acepta, en un diálogo de repertorio posible, que tome en cuenta las sensaciones que se quieren lograr. (Becker/Faulkner, 2011.)

Vivian indica que se desea una atmósfera de viento, porque las palabras son importantes para la bailarina que escribió sobre ello y que interpretará esa escena. La bailarina muestra su carta a la compositora y la comenta con ella. El ámbito sonoro es vital en esta obra dancística y las imágenes para comunicarse con la compositora siguen apareciendo, hay viento, hay radios que salen desde las habitaciones, las atmósferas auxiliarán en las transiciones, etc. De hecho la sensación de viento está presente en varias sesiones del montaje, cuando la misma coreógrafa “hace con su voz el sonido del viento” para que las bailarinas tomen la sensación de movimiento fluido al repasar las secuencias de movimiento. Cabe destacar que en algunos trabajos de videodanza, Vivian recurre al viento y al agua.

Vivian les pregunta a las intérpretes cómo sienten la música: una joven responde con un gesto y dice “sí te pone...” Les indica prestar atención a la música y las marcas que deben seguir en ella respecto al movimiento y las sensaciones que produce. Mientras Vivian revisa la música, las dos bailarinas residentes trabajan solas y luego le muestran el resultado a Vivian.

Durante el proceso la coreógrafa ha ido descubriendo cosas que le dan ideas tanto plásticas para el espacio virtual que creará con el video que acompañará la obra y que apreciará el público que esté de un lado de la sala, como para su propia asignación de significado a la distribución del espacio teatral y su diseño.

SOBRE EL ESPECTADOR.

Desde el inicio del proceso de construcción de esta obra, Vivian se refiere en diversos momentos al espectador. Lo evoca para dar indicaciones a las bailarinas. Dice “¿qué le transmites al público?, si para ti no está claro, para el público menos.” En este punto inicial en que el intérprete está recién dialogando consigo mismo y negociando entre su bagaje y las solicitudes de la coreógrafa, pudiera ser complejo pensar en el público, aunque la indicación de la coreógrafa sea correcta e ilustrativa de la importancia del trabajo energético del intérprete. En este sentido,

la imagen del otro, del espectador, se vuelve central. De hecho la coreógrafa o el director de escena vendrían a ser los primeros espectadores, que intercambian con el intérprete puntos de vista, miran de una forma particular, con un objetivo. (Brook, 1991?) Vivian indica: aunque el espectador no sepa, debe sentir. Vivian invita a la reflexión sobre lo que el espectador verá. A nivel de construcción de ente escénico, que en este caso no precisamente personaje o de cómo representar lo que cada una ha ido confeccionando para la escena, cuando se observan entre sí, se convierten un poco en espectadores a nivel íntimo, pues verán lo que los públicos no podrán. En ese sentido, me siento privilegiada al poder ver diversos momentos de ese constructo.

Recordemos que, en el planteamiento que la coreógrafa ha explicitado a su equipo, el público tiene una relación con las obsesiones y su visión es punto importante para la distribución espacial que se hará en la representación. El espacio escénico se dividirá en dos y habrá público en ambos lados, sólo que en un lado estará sentado en las butacas viendo un espacio habitado por la danza en el sentido tradicional o formal con dos bailarinas, al estilo del espacio teatral a la italiana (se piensa ya en el espacio real del Teatro de la Danza,) con una construcción más onírica, abstracta de las acciones. Del otro lado, arriba del escenario, estará viendo un video y a otras dos bailarinas en un espacio más íntimo, en una versión menos abstracta y dinámica, más “cotidiana” de lo mismo. Ya vimos cómo se ha ido transformando lo cotidiano. Pasados 30 minutos, los públicos intercambiarán espacios y verán otros 30 minutos lo que otros vieron anteriormente. Cabe destacar que la idea para el uso del espacio escénico, está inspirada en un trabajo escénico musical previo de Wouter van Looy.

Se espera que el espectador comprenda hasta que vea lo que pasa del otro lado del foro, aunque ambos lados se afectan a nivel energético y sonoro. Así, el video y la especial iluminación con el sistema “Isadora”, servirán para recrear, aumentar y expandir ciertas imágenes y acciones pequeñas, así como también para situar a esos espectadores en los espacios imaginados por las intérpretes. En los últimos

ensayos, Vivian insiste en que evoquen al público para imaginarse en la situación de representación. Justo en la mitad de este proceso de trabajo (poco más de un mes) las referencias a lo que verá el público se vuelven más externas cada vez y se concentran en el vestuario o el manejo del pelo para que continúe el movimiento.

Las múltiples menciones al público, tienen su efecto en las últimas reflexiones que nos comparte Edgar Pol y que nos muestran sus ideas al respecto: “El espectador es quien permite tejer rutas de comunicación. En este caso, el trabajo de Vivian, considero puede ser más cercano al espectador global (haciendo referencia al público que no está sujeto a ser miembro del gremio escénico o familiares y amigos de los artistas de la escena), ya que parte de historias verdaderas que, aunque llevadas a la “ficción” de la escena, no es la historia de cada una de las intérpretes como intérpretes sino como personas. Es aquí cuando, creo, *la energía de una pieza escénica*, debe saberse trabajar y ser manejada de manera adecuada.”

A MANERA DE CIERRE

Después de este recuento etnográfico, considero que estamos ante un tipo de danza que no cuestiona con su performatividad lo ya instituido como tradición, pues proviene de una idea todavía presente del creador en el sentido romántico del término. (García Canclini, 1977) Esta danza se preocupa por una manera en que será vista y por ello, cuida todos los detalles posibles, tanto en la confección de la obra a nivel de acción y movimiento, como a nivel visual. Estamos hablando de un tipo de danza para la cual hay cierto preciosismo de la forma y a la que no le gusta mostrar las costuras, la hechura o el proceso. La institucionalidad que le da cabida la hace posible, pero también restringe sus posibilidades y produce al mismo tiempo al creador que se mueve y respira dentro de sus márgenes.

Sin embargo, al seguir esta continuidad respecto a una tradición en la danza mexicana, observamos la riqueza que se nos ofrece en la propuesta de trabajo,

ese rescate y juego de las herramientas aprendidas que objetivan los mundos interiores y que se organizan de acuerdo al discurso de la coreógrafa. Estas formas de construir tienen posibilidades enormes de mostrar la fuerza de los deseos y de las emociones, mediante la autorreflexividad parte del proceso y en los logros en términos de crecimiento personal y profesional, que se da en el intercambio de subjetividades de quienes interpretan y participan. (Turner, 2002)

Así, observamos un proceso en el que, siguiendo a Hilda Islas, “el movimiento, las conductas humanas, se van tejiendo al calor de los afectos y, esta construcción paulatina consolida tarde o temprano las identidades, las subjetividades. Por ello, “los resultados kinestésicos que podemos observar en un momento dado como cuestiones de hecho no son sino resultado de un proceso de intercambio de acciones, retroacciones y afectos.” (Islas, 2006-b.)

En términos de confección, esta danza apuesta al diálogo interdisciplinario y sus virtudes, que están situadas, en el caso de Vivian Cruz, en el encuentro con el otro y su experiencia y en un trabajo “amable” y generoso de las herramientas. Hay una preocupación por la expresión contundente y clara, más que por la precisión técnica. Esta concepción de la danza me parece intermedia entre la visión tradicional de las bellas artes occidentales y una concepción abierta o no convencional que establece una relación distinta con el espacio escénico y con el público. (García Canclini, 1977)

En este sentido, la propuesta toma en cuenta al público buscando legibilidad, que no simplicidad, y para lograrlo utiliza las herramientas tanto del conocimiento disciplinario propio de la danza formal, como de los elementos que aportan el video, la iluminación y la música principalmente y pretende jugar un poco con él, apostando a su flexibilidad para cambiar de perspectiva. Veremos qué nos dirán los convidados a este juego.

Aún estamos en el momento en el que una posibilidad, lo no presente se va dibujando mediante un lenguaje que va más allá del concepto o quizá esté antes de él, donde vemos energías descargadas, desviadas, controladas. (Mardonés, 2005)

NOTAS.

- (1) El Ceprodac, Centro de Producción de Danza Contemporánea, nace en 2011 al cobijo y por iniciativa del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y el Conaculta (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes). Emitió convocatoria para audicionar y seleccionar a los 20 bailarines, -10 hombres y 10 mujeres- que lo conforman. Hay bailarines contratados como residentes que ganan aproximadamente \$25,000.00 y bailarines internos que ganan \$15,000.00 al mes. Nos explicó una bailarina que los residentes tienen mayor experiencia y después de un período de 2 años para el que fueron convocados todos, su contrato se termina. Si bien esto también aplica para los bailarines interinos, estos son los únicos que pueden volver a participar en la próxima convocatoria para ser parte del elenco por otros dos años. Todos los bailarines deben hacer un reporte mensual de sus actividades y, al decir de las bailarinas, las respuestas a esos reportes tienen que ver con recomendaciones sobre su formación. (Tomar clases de una técnica en lugar de otra, etc.) Dirigido por el bailarín y coreógrafo Raúl Parrao y coordinado por la Licenciada en Coreografía, Sonia Oliva, este Centro surgió entre una gran polémica respecto a la conveniencia o no de crear una compañía oficial de danza contemporánea, que pudimos constatar al cierre del Ciclo de Coreógrafos 2011. En este sentido, sus directivos y algunos coreógrafos se defienden argumentando que no es una compañía, pues hay convocatorias periódicas para que los coreógrafos de diversas procedencias puedan montar sus obras ahí y los bailarines no están por tiempo ilimitado. Otros dicen que administrativamente y artísticamente funcionan como una compañía y son privilegiados con inversión para la infraestructura y las producciones, aparte de que tienen entrada obligada a los teatros principales para la danza en México, al estilo de la Compañía Nacional de Danza o las que eran compañías subsidiadas. Los coreógrafos tienen aproximadamente dos meses para realizar sus montajes y esto varía según vengan de provincia o del extranjero (a veces un mes.) Las obras se convierten en exclusivas para uso del Ceprodac.

BIBLIOGRAFÍA.

Appel, Michael. 2005-Mayo. "La entrevista autobiográfica narrativa: fundamentos teóricos y la praxis del análisis mostrada a partir del estudio de caso sobre el cambio cultural de los otomíes en México" en: *Forum: Qualitative Social Research*. Vol. 6-No. 2-Art. 16.

Baud, Pierre-Alain. 1992. *Una danza tan ansiada...La danza en México como experiencia de comunicación y poder*. México, UAM-Xochimilco.

- Becker, Howard. 1982. *Art worlds*. Los Ángeles. University of California Press.
- Becker, Howard y Robert Faulkner. 2001. *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*. Argentina. Siglo XXI eds.
- Blumer, Herbert. 1969. *Symbolic interactionism: perspective and method*. University of California Press. Berkeley, California.
- Bourdieu, Pierre. 1997. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona. Anagrama.
- _____ 2002. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus.
- Brennan, Mary. 2006-a. "Eurochoque: ¿la ruina del teatro físico?" en: *Antologías. Investigación social e histórica de la danza clásica, moderna y en contextos no escénicos*. Hilda Islas (Comp.) CD Rom, México, Conaculta/INBA/Cenart.
- Brook, Peter. 1991? *La puerta abierta. Pensamientos sobre la actuación y el teatro*. Consultado en Scribbr el 16 de junio de 2013.
- Contreras, Javier y Lourdes Fernández. 2011. *Ciclo de coreógrafos*. Relatoría. Inédita.
- Dropsy, Jacques. 2001. "El organismo en movimiento. Expresiones y relaciones." En: *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. Hilda Islas (Comp.) México, Conaculta/INBA.
- García Canclini, Néstor. 1977. *Arte popular y sociedad en América Latina: teorías estéticas y ensayos de transformación*. México, Grijalbo.
- Goffman, Erving. 1959. *The presentation of self in everyday life*. N.Y., Anchor Double Day.
- _____ 1966. *Behavior in public places*. N.Y., The free press.
- Hanna, Judith Lynne. 1983. *The performer-audience connection*. University of Texas Press. Austin.
- _____ 1987. *To dance is human. A theory of nonverbal communication*. The University of Chicago Press.
- Islas, Hilda. 2006-b. *Esquizoanálisis de la creación coreográfica. Experiencia y subjetividad en el montaje de las nuevas criaturas*. CD Rom México, Conaculta/INBA/Cenart.

Mardonés, José María. 2005. "La racionalidad simbólica." En: *Sym-bolon. Ensayos sobre cultura, religión y arte*. Blanca Solares y Ma. Del Carmen Valverde Eds. UNAM

Pol, Edgar. 2013- Mayo/Junio. "Bitácora semanal de ensayos en Ceprodac". Material compartido por mail.

Riemann, Gerhard y Fritz Schütze. 1991. "Trajectory as a basic theoretical concept for analyzing suffering and disorderly social processes." En: *Social organization and social process. Essays in honour of Anselm Strauss*. David R. Aimes. Ed. Hawthorne, N.Y. Aldine de Gruyter.

Schechner, Richard. 2012. *Estudios de la representación. Una introducción*. México. CFE.

Servós, Norbert. 2006-a. "El bello bastardo. Un ensayo sobre la historia de la actividad fronteriza y la necesaria autonomía de la danza teatro." En: *Antologías. Investigación social e histórica de la danza clásica, moderna y en contextos no escénicos*. Hilda Islas (Comp.) CD Rom. México, Conaculta/INBA/Cenart.

Turner, Víctor. 2002. *Antropología del ritual*. Ingrid Geist (Comp.) México, Conaculta/INAH/ENAH.

**FOTOGRAFÍAS TOMADAS A DOS DE LAS BAILARINAS
ENSAYANDO Y PROBANDO VESTUARIO.**